

## РАВНИЩА НА КАРНАВАЛНОСТ В „ПОД ИГОТО“

ПЛАМЕН АНТОВ

Две години след второто самостоятелно и преработено издание на „Под игото“ и във връзка с 25-ата годишнина от книжовната дейност на Вазов, се появяват редица статии и дори цели книги върху творчеството на писателя, част от които са посветени именно на този пръв негов роман. Сред тях интерес за нас представлява една обширна студия на д-р В. Балджиев<sup>1</sup>, която чрез подробен анализ се старае да мотивира тезата за художествената несъстоятелност на романа. Сред основните изтъкнати недостатъци са и следните: големия брой *второстепенни лица*, заемащи обширно място в него, без да са пряко свързани с главната сюжетна ос; неоправдано голямото присъствие на *„същества от зоологическото царство“*, „изобилие от разнообразни човешки недъзи и монструозности“; решаващото от развитието на интригата значение на *случайностите*; отегчителната „слабост“ на автора към *ядене и пиене* в романа, към различни „гощавки и теферичи“.

Отделяме такова внимание на този незначителен критик, защото в един може би малко краен, но завършен вид той изразява резервираното отношение на значителната част от тогавашната интелигенция към тази голяма българска книга. Показател за това е и фактът, че част от неговата студия е охотно публикувана от д-р Кръстев в сп. „Мисъл“<sup>2</sup>. Макар повечето конкретни забележки да са сами по себе си основателни, цялото по-сетнешно национално-културно битие на „Под игото“ тотално опровергава крайния извод, който прави въз основа на тях критикът. Разгадката на тази енигма ще ни помогне да навлезем в същината на настоящата тема.

Търсейки основната грешка на Балджиев, ние стигаме до неговата априорна обремененост с една презумпция, която канализира в определена посока разсъжденията му и ограничава тяхната основателност в рамките на един принципно погрешен подход към творбата. Очевиден е стремежът на Балджиев да напъха „Под игото“ в калъпа на съвременния нему европейски *буржоазен роман*. По този начин, оперирайки с категориите на романовия жанр, всички негови критически инвенции оттук насетне остават ограничени

<sup>1</sup> Балджиев, д-р В. Критика на романа „Под игото“. С., 1896

<sup>2</sup> Балджиев, д-р В. „Под игото“, роман от Ив. Вазов. Мисъл, г. VI, 1896, кн. III—IV, с. 269—277. Цитатите от д-р Балджиев по-горе и другаде в настоящата статия са по откъса, публикуван в „Мисъл“. Подчертаното в тях, както и във всички останали цитати, е само мое, П. А.

на равнището на чисто романовото, където са логически оправдани и защитими.

Но в своята неспособност да надскочи равнището на романовото, Балджиев не разбира, че то е най-епидермалното в творбата; че в своя най-дълбок смисъл „Под игото“ не е роман, а една народна книга, облъхната от аурата на народно-празничната карнавалност. Че творбата обективно носи ренесансовия дух на Рабле и Сервантес много повече, отколкото, благодарение на субективните автори стремежи (на които критикът е имал неблагоприятното да се предовери) съдържа редица от външните белези на романтично-сензационния роман на Юго и Сю. За Балджиев е останала недостъпна огромната, истински същностна и художествено по-силна нейна част. Това, което не е успял да разбере начетения критик, е доловил с безпогрешната си интуиция самият централен герой на творбата — народът, — превръщайки я в своя национална библия още след първите ѝ издания.

Липсата на терминологична прецизност, свързана с понятията „роман“/„романовост“, налага тук някои бегли уточнения. Максимално абстрахиращият термин „роман“, отдавна откъснал се от своя пряк генезис (нещо, написано на романски език), е общ както за ренесансовия, така и за буржоазния тип творби, които са ако не принципно, то поне доста различни помежду си.

На практика Вазовата творба — такава, каквата е — е резултат от напрежението между две срещаци се в нея противоположни равнища на романовост, които ние тук обозначаваме с донякъде произволните термини *буржоазно-романово*, свързано с основната сюжетна нишка и Бойчо Огнянов, и *ренесансово-романово*, носено от различни маргинални по отношение на основната сюжетна нишка сцени и редица второстепенни според д-р Балджиев, но основни с оглед на нашата визия герои.

Повлияни може би от доксата, в термина „романовост“ навсякъде тук ние влагаме буржоазния, съвременния, популярния смисъл на понятието, т. е. една строго организирана, центрирана и затворена в самата себе си фикционална действителност, изтласкваща всички случайни, несъщностни, неподчинени на централната логика елементи.

Но в никакъв случай в настоящата статия между понятията „роман“ (като най-общо жанрово определение) и „романовост“ (като съвкупност от конкретни средства, чрез които се постига художествена организация на една фикционална действителност) не може да се постави знак за равенство. В конкретния случай *романовостта* е само едно от равнищата на художествения свят на *романа* „Под игото“. Другото, противоположно нему и далеч по-силно равнище, е народно-празничното, карнавалното. Тази дихотомия в структурата на „Под игото“, с която ние тук основно боравим, макар и близка на пръв поглед, е принципно различна от отдавна установеното деление на сантиментално-авантюрно и национално-епопейно.

Съотнесени не към романовото, а към народно-празничното равнище, избраните от Балджиев недостатъци изведнъж намират своето място в творбата. Големият брой персонажи, които критикът смята за второстепенни и излишни с оглед на главната (според него) *романова* интрига, всъщност съизграждат макрообраза на истинския герой на творбата — синкретичната народна маса. Различните човешки „монструозности“ (слепецът Колчо, идиотът Мунчо, гигантът Боримечката, куцият Безпортев) и големият брой представители на животинския свят — заедно с всичко друго — спо-

магат за създаване на общия карнавален дух на творбата, дори и тяхното присъствие да е лишено от пряка сюжетна мотивация, а многобройните сцени на ядене и пиене — дълбоко карнавални сами по себе си — често надскачат нивото на еднозначно-битовото. Т. е. онова, което Балджиев отрича, са същностните белези именно на народно-карнавалното, а не на романовото, където той погрешно търси мястото му.

Обозначавайки общия дух на Вазовата творба, както и отделни елементи в нея, като *карнавални*, ние заемаме наготово термина от М. Бахтин<sup>3</sup>. Отнасяйки го към Вазов обаче, сме принудени да направим някои уговорки, свързани с национално-историческата специфика на епохата на българското Възраждане, която писателят визира. При тези условия редица употребявани от Бахтин категории, свързани с карнавалното, у Вазов имат малко или много специфична семантична натовареност.

Най-съществена особеност е преплитането на народно-карнавалното, синкретичното от една страна с конкретно-политическото, историческото от друга. Корелации като „официално — неофициално“, „позволено — забранено“, „сериозно — травестийно“ имат доминираща *политическа* обгаденост: нормалното, официалното, сериозното, подлежащото на уязвяване — това е турската държава във всичките ѝ форми и свързаните с нея духовни и социални измерения на робството, а бунтът, въстанието, революцията (навсякъде употребявани от нас като синоними) е съответно неофициалното, непозволеното, анормалното, уязвимото.

Друга важна особеност на Вазовия модел е, че карнавалното в него се открива на две ясни разграничени едно от друго равнища, които ние, с оглед на отношенията между *бит* и *история* този модел, ще наречем „*ниско*“ и „*високо*“.

Високото е равнището, свързано с макрообраза на самия всеобемаш карнавален акт — *бунта* — и то има определени духовни, психологически измерения. Карнавалното тук е имплицирано в масовата лудост и опиянение, в рязкото и тотално преобръщане на време-пространствения модел, както ще видим подробно по-нататък. В стремежа си да избегнем неуместното прехласване на Бахтин пред материално-телесната долница и нейното абсолютизиране, ние си позволяваме да разширим значително съдържанието на понятието „карнавалност“. В едно парадоксално противоречие с Бахтиното тълкуване на карнавалното като свързано единствено с ниското, телесното, нашето разбиране за него прекрачва решително в територията на духовното, високото. Нещо повече — това второ ниво на карнавалност за нас в конкретния случай е дори по-важно. Този факт е следствие както от политико-историческите особености на епохата, която творбата визира, така и от национално-психологическите нужди на времето, в което е създадена, от идеологическите функции, които обективно е призвана да осъществи тогава<sup>4</sup>.

На това ще се върнем обаче по-късно, сега накратко ще се спрем на

<sup>3</sup> Вж. съотв.: Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на средновековието и Ренесанса. С., 1978; и: Бахтин, М. Проблеми на поетиката на Достоевски. С., 1976. Всички цитати от Бахтин по-нататък в настоящата статия за краткост ще бъдат означавани съответно Б—Р—х и Б—Д—х, където „х“ е номера на страницата по посочените издания.

<sup>4</sup> Вж. нашата статия „Иван Вазов, Захари Стоянов и идеологическия модел на българското през 80-те години на XIX в.“, публикувана, макар и с доста коректорски грешки, в сп. „Летописи“, 1992, кн. 4.

другото ниво на карнавалност в „Под игото“, което обхваща ниските сфери на битовото, не-историческото и се отнася предимно до народното *тяло*. Неговите носители са отделни битово-приземени, ненатоварени метафорично детайли, с каквито романът изобилства. Заедно с високо карнавалното, те съ-образуват онази недиференцирана цялост, състояща се „от големи и сложни масови действия до отделни карнавални жестове“, която, според Бахтин, представлява карнавалът (Б—Д—139).

В романа могат лесно да се открият редица детайли, стоящи на равнището на бита, които — далече от високия макрообраз на революцията — съизграждат общата карнавална атмосфера на книгата. Една голяма част от тези детайли са свързани с яденето и пиенето. Освен в кульминационната глава (II; XVI)<sup>5</sup>, където самият висш карнавален акт е метафорично осмислен като *пиянство*, тези най-типични карнавални действия присъстват осезателно и на едно битово равнище в романа. Самият той започва с емблематичната сцена на обилно семейно ядене и пиене, в която се открива загатнат стремеж към пародийна карнавална епизация: синовете на бай Марко *юнашки опустошават* хлябове и блюда, *въоръжени* с ножове и вилици, а малкият Илия „коли“ хляба, вместо да го реже (I;I).

Обилно ядат и си пийват и редица представители на църквата: трите калугерки на гошавката у чорбаджи Юрдана (I;VIII), отец Гедеон, поп Ставри. Особено интересен образ е поп Ставри, чийто външен вид, така вдъхновено описан в „Чичовци“, е недвусмислено карнавален. Карнавална е и извънмерната му потентност (баща на голяма, постоянно увеличаваща се челяд — дори на 60 години!), и прословутото му чревоугодие, и пристрастието му към винцето и ракийката, както и навикът му да цитира различни, най-често свързани с материално-телесната долница, пословици от рода на „Сухо дупе риба не яде“ (II;XIV). Дори честите му цитати (и псевдоцитати) от светите книги са смислово обвързани с чревоугодие: „Вино веселить сердце челоуька и тело укрепляеть“ (I;XXII). Прочути са и вдъхновените му възхвали на виното, което в неговите представи се свързва с всичко друго, освен с кръвта Христова. Близък до него, макар и не толкова колоритен, е образът на отец Гедеон — „кълбообразен“, „Тумбест, тумчест, валчест, блажен като пълен шарлаганов мях“, той се поти обилно и от най-незначителното движение, а любимото му занимание е да очаква „благословения звон на обода“ (I;VII).

Във връзка с ролята на карнавалното ядене и пиене ще си позволим да обърнем внимание на един детайл, който, макар и взет не от „Под игото“, а от „Записките“ на З. Стоянов, е крайно любопитен, защото илюстрира карнавалния характер на самия исторически факт на Априлското въстание. Когато се обявява въстанието в Панагюрище, мнозина „Близват“ от кръвта на първите убити турци, а „звероподобният“ П. Х. С. гребва с кривача си кръв от раната на един убит турчин и я изпива „като шербет“. Тук пиенето е придобило свръх-гротесков характер; победата над врага, над враждебния свят изобщо, е максимално осъществена чрез физическото му поглъщане, при което „границите между тялото и света се заличават в положителен за тялото смисъл: то тържествува над света, над врага, празнува победа“ (Б—Р—308). Заличена е и границата между *кръв* и *питие* (тук шербет вместо вино); нормалният пиршествен акт се е превърнал в антропофагичен ритуал.

---

<sup>5</sup> Всички конкретни позовавания на „Под игото“ ще бъдат означавани по този начин, като първата цифра индикира една от трите части на романа, а втората — съответната глава от нея.

Типични карнавални елементи в „Под игото“ са и наздравниците, като тази на Илийчо Любопитният (I;XIV), а също и снижаващите клетви, заклинания и ругатни, напр. клетвите на Цанковата жена към турците, в които основни „пожелания“ са *скъсването на чревата, задавянето, пукването* и т. н. (I;XXXII). Карнавалният характер на тези и други подобни клетви, заклинания и ругатни е пряко следствие от тяхната не-литературност, от житейската им автентичност.

В романа се срещат обаче и преднамерено конструирани от автора стилистични фигури с типичен карнавален характер, каквито са каламбурите. Някои от тях, напр. семантичния амфиболизъм на името Батак (III;I), са елемент на самата авторова референция. По-често срещани са обаче каламбурите, вложени в реплики на персонажите, предимно онези, свързани с нискотравестийния план на творбата. Типичен пример е лишеният от смисъл превод, който прави Иванчо Йотата на немския идиом „Drang nach Osten“ (II;XVII).

Впрочем, комичната алогичност, присъща на речта на Иванчо Йотата, е дала повод той да бъде наречен вече „Първият изявен малопропичен образ на българската литература“<sup>6</sup>. Малопропизмът (от фр. mal-à-propos 'неуместно, не намясто') е един от „жанровете“ на народната смехова култура, появяващи се обикновено в творби, чийто доминантен белег е народността, в най-широкия смисъл на понятието. В този смисъл едва ли е случайно неговото присъствие в „Под игото“.

Тази и други подобни форми на комичното заемат обикновено пространството между високото и ниското, между патетично-извисеното и пародийно-снижаващото; те са елемент на интенцията между двете равнища, по-точно на отношението на ниското равнище към високото.

Рабле търси комичен ефект с помощта на друг подобен „жанр“ — преднамерената словесна безсмислица *соq-à-l'âne*. Неговата функционална и художествена близост с малапропизма проличава особено при пряката съпоставка. Разглеждайки рецепцията на тази разпространена форма на народната комика в творбата на Рабле, Бахтин цитира част от монолога на Лижизадников, който започва така: „Господарю, че една от моите прислужнички отиде на пазара да продава яйца — отиде, което си е истина... Тя трябваше да измине разстоянието между тропиците до зенита за шест сребърни и няколко медни монети, тъй като Рифейските планини ознаменуваха тази година с пълно безплодие и не дадоха ни един фалшив камък поради възмущението на празнословците от кавгата между брашнари и акурсари по повод...“ и т. н. (Б—Р—457—458)<sup>7</sup>. А ето колко близко звучи речта на Иванчо Йотата в „Под игото“: „Та ви казвам, че тъкмо кога наша Лала вдигна трапезата и прочия, аз зачух крамолическа пропаганда у вас, бай Марко. Кучето, и то лаеше удивително. Уплаших се, сиреч не се уплаших, ами рекох на Лала...“ (I;IV).

Подобна алогична *пищност, обилност, прекомерност на словото* е характерна и за други герои. Понякога се достига до така присъщата за карнавалния начин на изразяване хиперболизация. Симптоматичен в този смисъл е образът на Дамянчо Григорът — „многоглаголив, сладкодумен разказвач, неизчерпаем с приказки, дълбок като кладенец, и с фантазия, бо-

<sup>6</sup> Георгиев, Н. Цитираният човек в художествената литература. С., 1992, с. 105.

<sup>7</sup> Преводът е по бълг. изд.: Рабле. Фр. Гаргантюа и Пантагрюел. Т. I, С., 1982, с. 243.

гата като съкровищница в Халима: от капката изкарваше море, от шушката — планина, а когато нямаше шушка, той минуваше и без нея“ (I;VIII). В предългите и преобилни на „факти“ истории на Дамянчо Григорът си дават среща вярното, историческата личност (и то не коя да е, а самият влашки княз Куза) и измисленото, абсурдното. Типично карнавален в своята хиперболизация е разказът на Дамянчо за мълрията (посред зима!), която „запалила един орех, утрепала петдесет овци и откъснала опашката на дорестия му кон“ (I;VIII). (Сравни у Рабле хиперболизма на числата: брат Жан набива точно 13 622 души в манастирското лозе; Пантагрюел с четирима свои спътници побеждава 660 рицари на крал Анарх и т. н. Очевидна е фолклорната основа на подобен род хиперболизации.)

\* \* \*

Определящо, истински същностно за „Под игото“ обаче е другото равнище на карнавалност, онова, което определихме като високо и което в един метафоричен аспект психологизира макрообраза на същинския карнавален акт — самото въстание.

Карнавалният свят, по определение на Бахтин, е един „обратен свят“; той е живот, „изведен от своята обикновена орбита, в някаква степен „живот в обърнат вид“ (Б—Д—140). Законите, които го движат, са противоположни на нормалните закони, валидни за двупосочното извънкарнавално време, разпростиращо се от  $-\infty$  и хипотетичното минало до  $+\infty$  в хипотетичното бъдеще. Ако анализираме време-пространствения модел на „Под игото“, ще открием редица особености, придаващи му недвусмислена карнавалност.

Интересен в този смисъл е доминиращият топос, сред който е ситуирана основната събитийност в творбата. Огромната част от действието се разгръща на места като Ганковото кафене, училището, черквата, Силистра-йолу, около трапезата — изобщо там, където могат да се съберат заедно възможно по-голям брой хора. Дефинирайки типичния карнавален топос, Бахтин посочва, освен площада и улицата, и всички други места, „ако само могат да бъдат място за среща и контакт на разнородни хора“ (Б—Д—147). Отделни елементи от тази карнавалност на топоса в „Под игото“ е отбелязал и д-р Балджиев, който обвинява Вазов за наличието на прекалено много „гощавки и теферичи“. Не можейки да намери адекватно обяснение на този факт, критикът бърза да го определи като слабост на *романа*. Същност трапезата, освен всичко друго, е и добър повод авторът да събере на едно място голям брой хора.

Неслучайно кулминационната глава „Пиянството на един народ“ е и най-масовата сцена в творбата, когато място на действието е не само целият град Бяла черква, но и околните селища, а герой е целокупното тяхно население, представляващи *pars pro toto* България и българския народ изобщо. Именно в главите, когато същинската романова интрига, свързана с Б. Огнянов, изцяло отстъпва на заден план, топосът става най-карнавален, изнасяйки се буквално на градската улица.

Интересна е тук връзката, която може да се направи между корелационните гнезда „трезвост — робство — къща“ от една страна, и „пиянство — свобода — улица“ от друга. Докато не-карнавалният българин, робът, се затваря на сигурно в *къщата си*, то карнавалният, духовно свободният българин запалва *къщата си* и се втурва навън, на *улицата*.

В знаковата система на „Под игото“ къщата е един тотално не-карнавален образ-символ, най-здравата връзка на роба със стария свят на робството. Къщата е *битът*, домашният уют, сигурността на робското съществуване, убежището за беззащитния. Тя е същностен елемент на не-карнавалния топос. Това проличава във факта, че почти винаги страхът, малодушието, предателството се оправдават с идиоматични реплики от рода на „къщата ще ми запалите“ и „но аз имам къща“ (например влизането на Христо Врагов в комитета — II;IX). Некарнавалността на образа на къщата проличава особено при погрома на опита за бунт в Бяла черква, когато преследваният Соколов търси отчаяно къде да се скрие и когато доста къшни порти се хлопват под носа му (III;XIII).

На некарнавалният образ на къщата, дома се противопоставя типичният карнавален топос на *улицата* (мегдана), асоциативно свързан с несигурността, но и с демонстративно заявената свободност (да си спомним сцената с яхването на турчина от Безпортев), с общественото битие, с *историята*. Изобщо, ако къщата в художествения свят на „Под игото“ се асоциира с понятия като *трезвост* и *робство*, то улицата се асоциира с *пиянство* и *свободност*: „една *опияняваща* атмосфера течеше из улиците“, пише авторът (II;XXV).

Дълбоко карнавален е и темпоралният модел на „Под игото“, състоящ се от *затворен* трифазов цикъл: „трезвост — пиянство — изтрезняване“ (респ. „робство — свободност — робство“).

Към този затворен карнавален модел Вазов върви още от „Чичовци“, чиято структура е удивително сходна с тази на „Под игото“. Тя в един трагически план повтаря трите фази на романа: 1. всеобща задрямалост, равновесие; 2. внезапна пертурбация, нарушила за миг равновесието; и 3. възстановяване на първоначалното *status quo ante*. Симеон Янев пише по този повод за чичовците: „след „бурните“ изживявания, на другия ден те отново седят по миндерлъка на Джаковото кафене и отново продължават вечните си разговори, *забравили* всички „обиди“, „малки предателства“...“<sup>8</sup>. *Забравата* тук е функционално и смислово идентична с *пробуждането*, *изтрезняването* в „Под игото“ (Св. Игов находчиво подмята, че главата „Пробуждане“ „по-точно би могла да бъде наречена „Изтрезняване“ или дори „Махмурлукът“...“<sup>9</sup>.)

Карнавалът по същество е един затворен в себе си, двустранно ограничен отрязък от времето. Между некарнавалното, официално-сериозно минало и некарнавалното, официално-сериозно бъдеще „избухва“ карнавалното *настояще*, което Бахтин нарича „обратно, обърнато наопъки“ с оглед именно на *пред-хождащото* и *след-хождащото* го „нормално“ време. В случая с „Под игото“ всичко, както вече отбелязахме, има конкретни политически корелати. Сериозното, нормативно установеното, не-карнавалното е *робството*, чиито социално-нравствени измерения са страхът, подчинението, раболепието пред поробителя. Въпреки обвиненията на Балджиев, това робско статукво е пестеливо загатнато на редица места в романа: в думите на баба Иваница, която плаши децата с турците (I;I), в неколккратно споменатия случай със закланото Ганчово детенце, в случая с Емексиз Пехливан във воденицата и,

<sup>8</sup> Янев, С. Пародийното в литературата. С., 1989, с. 102.

<sup>9</sup> Игов, Св. От Ботев до Йовков. Литературни теми. С., 1991, с. 35.

в по-обобщаващ аспект, в размислите на бай Марко, видял как пияният Безпортев язди турчина (II;XV).

Карнавалният жест — въстанието — е едно рязко и събливно по същество преобръщане на стойностите — нравствени, социални и политически. После цикълът се затваря, завръща се *нормалното*, установява се предишното нарушено за миг равновесие. Тъжната констатация в края на романа е: „всеки сега дава право на Стефчова“, „Стефчов сега е най-умният, най-преданият, най-гордият“... (III;XIII,XIV). Без-умството на въстаниците е травестирано в умността на Стефчов, не-карнавалният *разум* владее на мястото на изчезналото карнавално *безумие*.

Трагично-събливно буквализация на *мъртвата лудост* е финалната сцена на романа — обесването на единствения останал луд. Празникът е свършил, всички са вече изтрезнели — само Мунчо не е. Той е един карнавален рудимент в трагично некарнавалния народен организъм. Карнавалните внушения на този акт се откриват и в редица детайли: Мунчо всъщност е обесен заради една своя карнавална волност — *ругатията* по адрес на върховния представител на сериозно-некарнавалното. Той е обесен не къде да е, а на *касапницата*. Самият акт на *обесването* (а не просто на убиването) е свързан с доминиращата карнавална посока — *надолу*: обесеното тяло виси, тежи надолу, стреми се към земята...

Кръговата затвореност на темпоралния карнавален модел е сякаш иманентно зададена. Карнавалът като такъв е априорно ограничен във времето — това е и неговият същински смисъл. Една такава експлозия на свръхенергия не би могла да продължи вечно; нейната сила е обратно пропорционална на темпоралната ѝ ограниченост.

В този смисъл значещ, макар и не значим, образ в романа е Тосун бей, на който обръща внимание и д-р Балджиев. Той, според него, „въплощава *мрачния* елемент,... контраста на *светлата* борба...“ В духа на казаното по-горе Тосун бей персонафицира **обективната ограниченост** на карнавалния хронотоп, предопределеното завръщане в не-карнавалните измерения на нормалното, крайната победа на вековния порядък над временната аномалия.

Карнавалната същност на Вазовия образ на бунта е закодирана и в пронизващата го — не толкова на битово, колкото на едно „високо“, метафорично ниво — тема за лудостта.

На различни равнища високият образ на въстанието се свързва с лудостта, ценностно противопоставена на *нормалното*, на „*благоразумството*“, което в етическата система на романа е тотално негативна категория, пряко свързана с не-карнавалната сериозност, с робското послушание, страха, предателството. Благоразумен е Стефчов, благоразумен е чорбаджи Юрдан, благоразумни са невъстаналите белочерковчани.

Обратно, *луди* са всички онези, които *правят* карнавала, вътрешна характеристика на който е лудостта. Това неколкочратно е буквално заявено в творбата. Сам Вазов в главата „Пиянството на един народ“ нарича „събливно *безумство*“ куража на народа „да се готви на борба с една страшна империя“ със своите „нищожни до смешност“ средства. Тук асоциацията с героя на „един от най-карнавалните романи на световната литература“ (Б—Д—146) е натрапливо налагаща се: в самото въоръжение на въстаниците има нещо налудничало, фарсово, подобно на въоръжението на Дон Кихот.

Реалното военно значение на черешовото топче например е такова, каквото е това на смехотворното въоръжение на Ламанчкия рицар. И в двата случая най-силното — и дори единствено — оръжие е като че ли самата лудост.

Изобщо, въстанието в създадения от Вазов модел е „едно поетическо безумие“; то е нещо, което „здравият разум“ ще нарече „безумство“ (III;I). Така би нарекъл здравият разум (бръснарят и свещеникът, племенницата и икономката) и всичките прекрасни в своята въздишена лудост авантюри на Сервантесовия идалго.

Всъщност, според Бахтин карнавалното в „Дон Кихот“ е комай единствено в подчертано отелесения образ на Санчо Панса, когото той разглежда като травестит на възвишената духовност на Дон Кихот, като „веселият телесен гроб...“, изкопан за обособения, отвлечен и безжизнен идеализъм на Дон Кихот“ (Б—Р—36). Бахтин не обръща внимание на карнавалния характер на онзи *вътрешен, субективен* хронотоп, който носи в съзнанието си Дон Кихот и чиято реалност за самия него елиминира реалитета на *нормалния*, физическия свят, населяван от ханджии, търговци, козари, ханове, вятърни мелници. *Обективно* преценена, *субективната* представа на Дон Кихот за света носи белезите на карнавалното, доколкото тя се крепи на едни *не-нормални, обратни* закони, нямащи нищо общо с нормалните закони на нормалния свят. Т. е. *лудостта* сама по себе си презумптира карнавалност.

На това по-универсално, светогледно равнище продължават асоциациите: и двамата герои (Дон Кихот у Сервантес, целокупният български народ у Вазов) обитават един *духовен карнавален хронотоп*, един имагинерен свят, в който владеят изцяло карнавални закони, макар самите те да не ги осъзнават като такива. Този свят е тотално несъвместим с нормалния, не-карнавалния свят на Самсон Караско, бръснаря, свещеника, ханджиите и търговците, на Стефчов, чорбаджи Юрдан, Тосун бей. Физическото съприкосновение между двата свята и в свата случая води до „*пробуждане*“, *изтрезняване, излекуване*. Това идване на *разума* на място на лудостта във финала и на двете книги е един максимално трагичен акт.

Една от карнавалните характеристики на създадения от Вазов модел на бунта е неговата празничност. Образът на революцията е недвусмислено конотиран с мажорния образ на „всеобщата *веселба*“, *празника, сватбата*. Това парадоксално свързване на бунта (респ. кръвта и смъртта) със сватбата, веселбата има своите корени във фолклорно-Ботевата традиция и е доведено докрай по-късно от септемврийската поезия („Сватба“ на Фурнаджиев).

Карнавалната веселост в един роман с название „Под игото“ е малко странно обяснена във фолкспсихологически аспект от самия Вазов в главата „Силистра—йолу“: „Един народ поробен, макар и безнадеждно, никога не се самоубива: той *яде, пие и прави деца*. Той *се весели*.“ Очевидно е, че тук става дума за онази вътрешно присъща на народното *тяло* веселост, състояща се от най-първични (затова и най-карнавални в прекия, Бахтиновия смисъл на понятието) действия.

Но същата глава е наситена с епизоди, в които битово-епикурейското равнище на веселостта се разтваря към исторически и идеологически извисеното. С богати асоциативни нюанси е натоварен тук образът на *виното* — метонимичен корелат на веселостта — напр. в епизода с въодушевляването на г-н Фратю. Размахвайки ножа си разпалено, той счупва стъклото с вино,

което се разлива по дрехите му, а поп Димчо го успокоява: „щом има сеч и клане, и кръвнина ще падне, то се знае.“ Пирът тук е травестийният корелат на сражението, а виното — на героично пролятата кръв.

Малко преди тази сцена има друг интересен диалог, където по типично карнавален начин отново се смесват *виното* (битовото веселие) и *кръвта* (битката за народна свобода): Соколов поставя свърх-високия въпрос, как ще се сдобием с несъществуващата българска свобода. „Като пием“, отзовава се някой иронически. „Не, като се бием“, *поправя го разпалено г-н Фратю*.

Подобно смесване на двете равнища на веселбата се среща и в главата „Тлака в Алтъново“, където предстоящата „битова“ сватба на Иван Боримечката с Чонината Стайка съвсем пряко се свързва с метафоричната сватба на бунта. Докато на тлаката се веселят, в къщата се води разговор за бъдещото въстание. „Аз съм вече съвсем готов за *сватбата* — казва председателят на местния комитет, — очаквам само и револвера си от Филибе.“

Мотивът за устойчивото метафорично свързване на бунта със сватбата — изобщо твърде силен в романа — се появява и в играта на думи между Заманов и поп Ставри (II;V).

Интересна в своята амбивалентност е и сцената, когато чорбаджи Марко, току-що напуснал Калчовата тополивица, попада на сватба с „безконечно дълго“ хоро. „Ето какво е светът — мисли си той, — там *готвят топове*, а тук се *женят* и нито ми мислят за утре...“ Но алюзията продължават. Хорото се предвожда от *пияния* Безпортев, който „се така силно хвърляше и рипаше, и с него цялата гъвкава колона, като че той я води *на пристъп въз някоя крепост*.“ (II;XV). Неговият ентусиазъм се е предал „и на последната брънка на опашката на колоната“. Опиянението на бай Марко от „високата“ идея за бунта се преплита с битовото пианство на Безпортев: веселбата, сватбата, хорото недвусмислено се съотнасят с предстоящите сражения. Освен чрез пряката аналогия с правещия се топ в мислите на бай Марко, това е загатнато и от самия референт, в чието описание на играта на Безпортев се долавят определено марциални внушения.

Един от най-същностните белези на карнавалния живот е, че всеобщото народно битие тотално доминира над частното битие на отделния индивид: индивидуално-субективното светоусещане е погълнато от общонародното. Индивидът не възприема себе си като една обособена цялост, като личност, той се усеща като неделима част от колектива — част както от масовото народно тяло, така и от масовия народен дух.

Това всеобщо единение на народа в едно тяло и един дух е сред основните идеологически внушения на „Под игото“. Идеята за елиминирането на индивидуално-личното, неговото „претопяване“ в недиференцирано-народното на едно формално-художествено ниво се експлицира дори във факта, че художествено по-силни са второстепенните образи в творбата, т. е. онези, които в най-пълна степен се идентифицират с макрообраза на народната маса. Персонажите, които писателят се е стремил да обособи като изпъкващи сред тълпата героични личности, са твърде бледи и схематични. Той е най-убедителен там, където изоставя своите главни (т. е. романови) герои и на преден план излиза масовият живот на недиференцираното народно цяло, съ-изградено от редица „второстепенни“ персонажи.

В структурата на творбата истински карнавалното започва оттам, където свършва сантиментално-приключенското; то се разгръща максимално

в мига, когато сюжетът става дифузен, свързан не със съдбата на главния герой Б. Огнянов, а със самото събитие (съ-битие), чийто единствен герой е народът като тяло и дух. Самата неустойчивост на романовата сюжетна нишка, изчерпваща се в общи линии още в края на първата част, е един работещ за карнавалното факт. *Безсюжетността* — в най-широкия смисъл на понятието — е вътрешно присъща атрибуция на карнавала, който в своя вътрешен смисъл е безсюжетен; той е стихийност, алогичност, импровизация, свободност.

И така, подчинявайки се на законите на карнавалния тип изображение, Вазов **обективно** поставя в центъра на своята творба недиференцирания макрообраз на народа, комуто придава не само духовни, но и телесни измерения. Разбуждащото се народно тяло е метафоризирано в карнавално-хиперболизиран вид като един „невидим Крали Марко, който местеше планини“ (II;XVI).

Това безсмъртно народно тяло е проста сума от всички минали, сегашни и бъдещи смъртни човешки тела. Връзката между *биологически конкретното смъртно* тяло на индивида и *социално абстрактното, исторически безсмъртно* тяло на народа е най-същностен атрибут на народно-празничния *оптимизъм*. Именно в гротесковата концепция за тялото, според Бахтин, се е родило „живото усещане за съпричастността на всеки човек към безсмъртния народ, който прави историята“ (Б—Р—397).

Тясната обвързаност на народно-карнавалното с конкретно-политическото, от една страна, и недвусмислената доминация на високото равнище на карнавалност, от друга, определят редица вторични особености на карнавалния модел в „Под игото“. Интересно е например мястото на пародийно-трагестийното в този модел.

В структурата на самия роман съществува очевидно напрежение между *субективната* авторова референция (в глави като „Пиянството на един народ“ и „Пробуждане“) и *обективния* фикционален пласт на творбата. Афористичната патетика на авторовите обобщения нерядко се разминава със стила на останалата част от книгата, който на места е откровено пародиращ, травестиращ авторовата патетика. Тази стилово-емоционална амбивалентност е израз на напрежението между субективния и обективния дискурс, между поетичност и белетристичност. По този начин пародийно-трагестийното в „Под игото“ е затворено изцяло в сферите на карнавалното. То характеризира не корелацията „карнавалност — не-карнавалност“, както би трябвало да бъде според теоретичния модел на Бахтин, а отношението на ниското ниво на карнавалност към високото ниво на карнавалност в романа. (Елемент на пародийно-трагестийното, смехът също е нерядко атрибут на самото отношение на двете равнища на карнавалност.)

Въпреки целия си пиетет пред „високия“ смисъл на въстанието, Вазов понякога изневерява на характеризирания самата авторова референция патетичен тон. Често в разказа се среща нескрита ирония, пародия, травестия, чийто предмет са най-„високи“ и трагично-възвишени в своя вътрешен смисъл детайли. Едно такова обединяване на привидно необединими крайности — високо с ниско, велико с нищожно, мъдро с глупаво, трагично с гротескно — е всъщност иманентен белег на карнавалното светоусещане (виж Б—Д—141).

Такова едно смесване на противоположни категории характеризира ця-

лостния дух на „Под игото“. Особено интересна е травестията (при това с недвусмислено карнавален характер дори в незначителните си детайли) в епизода с първото пукване на черешовото топче, защото е свързана с най-сублимното ниво в творбата.

На първо място травестийно е самото наименование на въпросната глава — „Батарейта на Зли дол“, — защото има явно комично несъответствие между самата дума „батарея“ и факта, че тя се състои от един-единствен, при това саморъчно издялан топ. Значеща конотация тук е и скритата алюзия с главата „Двете батареи“ от повестта „Чичовци“, представляваща типична „ниска“ карнавална сцена на словесно *сражение*.

Но кулминация на пародийно-травестийното в епизода е самото „пукване“ на топчето, чийто гърмеж един въстаник взел за „шум, излязъл из цензурния канал на Ивана Боримечката“ (II;XXVI). Самият стил на автора при описанието на първия български топ е травестиращ, въпреки свръх-възвишения заряд, с който в един национално-емоционален план той обективно е зареден. Авторът подробно описва как топчето „*изкашляло*“, „*изхрачило*“ (типично карнавален, „нисък“ акт) джепането, а бабичките в града до вечерта чакали гърмежа с памук в ушите.

Всъщност травестийно-карнавалните асоциации могат да бъдат продължени. Самото топче с уверено *изправената*, смело насочена срещу хипотетичния враг цев е един откровен фалически символ, и то в състояние на многообещаваща потенция. Дори по самия си външен вид черешовият топ с двете си големи колела и стърчащото между тях дуло удивително наподобява еректиращ фалос. Този фалос се оказва обаче импотентен; в решителния миг, когато от него се очаква величественият акт на самата еякулация, той не успява да направи нищо.

Подобно карнавално-травестийни детайли се срещат и в „Записките“ на З. Стоянов. С откровено снизвящ тон е предадена например смъртта на Ботевия знаменосец Войновски: „Башибозуците имаха право, като говореха, че откак излезли комитите по Балкана, не останало шума за козите им. Един от тях лично ми говореше в Ловеч, че като ударили един комита с куршум в гърдите, из гърба му изскочила един кривач шума заедно с куршума.“ Трагично-възвишеното (героичната смърт на един български бунтовник) тук е съчетано с откровено травестийни детайли (шумата в неговия *корем*), свързани — както и епизодът с пукването на топчето у Вазов — с материално-телесната долница.

Говорейки за карнавалното в „Под игото“, не можем да не засегнем една изключително важна особеност, свързана с него — иманентната връзка на карнавалното светоусещане с процеса на промяна и обновление. Карнавалното време е неравновесният миг на осъществяващата се промяна, на метаморфозата. Самият карнавал е процес на развитие и незавършеност, противопоставяща се на завършеността преди и след. В карнавалния свят няма завършени, застинали, абсолютни стойности, всичко е в едно динамично, неравновесно състояние; уловен е „мига на смяна на мрака със светлината, на нощта с утрото, на зимата с пролетта“ (Б—Р—56; виж още Б—Р—39, Б—Д—143 и др.).

Идеята за промяна е една от малкото абстрактно-философски идеи, родени от епохата, чийто духовна квинтесенция е „Под игото“. Тя е недвусмислено загатване още от Паисий, но особено силно е присъствието ѝ в

поетическото творчество на Неофит Бозвели, където добива завършения вид на исторически промислена философска концепция. В най-чист вид тя е разгърната в едно стихотворение от края на 1844 г., посветено на ученика му Хрисант Новаков:

Ты добръ знаешъ чи тоя свѣтъ е кат' цвѣте  
Вартися и играе, като малко дѣте...—  
Кат' *колело!* скоро ся варти обраща!  
Внезапно! *горнье долъ, и долнье горь* завраща!...<sup>10</sup>

Ясно доловима в тези стихове е характерната карнавална логика на „непрекъснатите премествания на *горницата* и *долницата* („колело“), за която говори Бахтин (Б—Р—24), само че при Бозвели — както преди това у Паисий и след това в „Под игото“ — понятия като „горница“ и „долница“ имат конкретна най-висока национално-политическа семантика (с каквато са натоварени и споменатите по-горе корелации: мрак — светлина, зима — пролет, нощ — утро...).

Във функционалната приложимост на идеята за промяна през Възраждането няма нищо странно, тя адекватно обслужва най-съкровените национални възжеления на роба. Лишен от друга опора за надеждата си, той разполага единствено с вярата в *обективната* променимост на обществено-политическия реалитет, с надеждата, че това, което днес е *горе*, утре ще е *долу*, и обратното. Натъкваме се тук на един типично карнавален пространствен модел, ориентиран по вертикала (виж Б—Р—392—393), чиято ценностна система е разположена изцяло между абсолютното „долу“ и абсолютното „горе“.

Всъщност, на идеята за *радикална промяна* на съществуващия порядък се уповава и самият бунт изобщо. Осмисляйки самата идеологическа и политическа тенденция на революцията, в „Под игото“ тази идея по необходимост е една от доминиращите.

В този смисъл значещ детайл е *сезонният фон* в романа, пряко свързан с природния кръговрат, при което исторически реалното съвпадение в този случай е удачно използвано от Вазов. Същинският карнавален акт — въстанието — е ситуиран в едно знаково-карнавално (преходно, неравновесно) време: зимата е умряла, ражда се пролетта с цялата заложна в този акт символика. Обновлението на природата естествено се свързва със стремежа за обновление на българското общество. *Раждането* на новия свят (пролетта; свободна България) е неделимо свързано със *смъртта* на стария (зимата; робството). Раждането — в един максимално широк политико-исторически план — е основна знакова доминанта на самата епоха, наречена *Въз-раждане*. Стремехът към политическа свобода означава стремеж към повторно (въз-) *раждане* след дългата *смърт* на робството.

Самото раждане е един дълбоко амбивалентен акт — той е пряко свързан със *смъртта*. Живот и смърт, раждане и умирање са здраво вплетени помежду си. „Карнавалът празнува *унищожаването* на стария и *раждането* на новия свят — пише Бахтин, — на новата година, новата пролет, новото *царство*“ (Б—Р—443). Тази амбивалентност на смъртта е заложена в самата логика на революционната борба. Смъртта означава всъщност

<sup>10</sup> Арнаудов, М. Непознатият Бозвели. С., 1942, с. 298.

истинско раждане, живот, безсмъртие. Смъртта, ако си послужим с терминологията на Бахтин, е „раждаща“: „Той, който *падне* в бой за свобода, той *не умира*“. Карнавалният момент тук е добавъчно засилен от споменатия вече принцип на пълно елиминиране на отделната личност за сметка на народната маса. Отделната жертва в борбата е без значение; нещо повече, всяка капка кръв *ражда* „нови хиляди борци“ (Смирненски). Тази амбивалентност на отношението „умиране — раждане“ в своя практически еквивалент — смъртта за свободата на отечеството — е ориентирана по характерния за карнавалното светоусещане вертикален пространствен модел: смъртта в битката е насочена *надолу* (падане на земята, заравяне в нея), ала чрез отделна смърт се достига всъщност до раждането на бъдеща свободна България, т. е. до извисяване *нагоре*.

В един друг аспект сам Вазов нарича въстанието „*задушено* от майка си в ужаса на *раждането*“ (III; I). Раждане и смърт са парадоксално преплетени в тази формулировка; в един високо-метафоричен план се появява тук карнавалният амбивалентен образ на *лоното-гроб*.

Карнавалната амбивалентност се изразява и в друг един също характерен аспект. Нека припомним онзи момент от романа, когато Б. Огнянов пътува предрешен към невъстаналата Бяла черква. Стремската долина е фантастично красива в пролетната си премяна; природата е сякаш карнавално *обилна*, *прекомерна*: „Тя беше сега в пълен разцвет, плувнала в сенки и зеленини. Кристални поточета бягаха из моравите и измежду кичестите дълбови горици. Въздухът наситен с розови благоухания...“ и т. н. Но цялата тази красота съвсем не трогва Огнянов; той, пише авторът, „би предпочел да я видеше в пламъци“ (II; XXX).

Тук се натъкваме на присъщия на карнавалната естетика афинитет към *грозното*, *уродливото* за сметка на красивото. Но в случая ни интересува повече голямото място на *огъня* в цялостния карнавален модел на бунта. Неведнъж в романа по различни поводи се заявява устойчивата асоциативна връзка на бунта с огъня: често той направо е наричан „игра с огъня“ (напр. I; XVIII); чорбаджи Юрдан си мисли, че „огънят беше далеч от неговата черга“, а миг след това, когато открива, че синовете му леят куршуми, ги нарича „изгори-къщи“ (II; III).

Значешо в този смисъл е самото име на Бойчо *Огнянов*. В концептуалния замисъл на романа той е образът, който в максимална степен инкарнира *огъня на обновлението*, призван да унищожи стария некарнавален свят на робството.

Амбивалентният характер на огъня — унищожавач и обновявач едновременно — най-добре проличава в масовите *пожари* по време на въстанието. Подпалването на селата (мечтата на Б. Огнянов да види Стремската долина „*пламнала*“) е буквален знак на унищожаването на стария свят. Запалването на *къщите* от самите въстаници е един дълбоко карнавален акт, означаващ както рязко скъсване на роба със стария, подлежащ на унищожение свят, така и недвусмислено заявен стремеж за приобщаване към новия свят, който ще се изгради върху руините на стария, подлежащ на унищожение свят, така и недвусмислено заявен стремеж за приобщаване към новия свят, който ще се изгради върху руините на стария. От друга страна запалването на къщите е *conditio sine qua non* за осъществяване на самия бунт, за напускането на малкия свят на битовото, робското и влизането във високите измерения на историята. И Бенковски в „Записките“ на З. Стоянов, и

Б. Огнянов в „Под игото“ знаят, че за да се направи от мирния българин, от еснафа (по определението на Ив. Хаджийски) бунтовник, е нужно да се запали къщата му.

В карнавалния празник съществено място заемат всевъзможните *игри, предсказания, гадания и пожелания* (Б—Р—252). В „Под игото“ типични карнавални детайли от този вид са предсказанията на Мартин Задека (I; XVIII) и фамозната „кабалистична фраза“ „Турция ке падне 1876“ (II; XIV), основаващи се както на карнавалното усещане за всеобщата относителност, така и на желанието за промяна на съществуващото статукво.

*Мистификациите* изобщо играят важна роля при самото въстание; те не само възникват спонтанно, интуитивно „отдолу“, но са и съществен елемент от стратегията на самите водачи, явно добре запознати с тяхната манипулативна сила върху духа на масите. Неведнъж в „Под игото“ (също и у З. Стоянов) се споменава за някакви тайнствени армии, скрити в Балкана, които само чакали българите да въстанат, за да им се притекат на помощ. Характерни за карнавалния живот изобщо, този тип *лъжи и измами* са осмислени тук в най-високите сфери на обществено-политическото, историческото.

Един от определящите, според Бахтин, белези на карнавалния живот е пълната липса на рампа, на разделение между изпълнители и зрители. „Карнавалът не го гледат — пише той, — в него живеят, и живеят всички, защото по идея той е *общонароден* (Б—Р—19).

Точно такъв е и идеологическият модел на бунта у Вазов, старателно изграждан не само в „Под игото“, но и в „Епопея на забравените“ (особено одата „Левски“). На идеята за *общонародността* на делото са подчинени основните внушения на този модел, според който въстанието в своя идеален смисъл е дело на целокупната народна маса. В него „актьори“ са всички социални групи и прослойки, зрители няма.

Разбира се, в този модел (обслужващ конкретни най-„високи“ национални идеологеми) на преден план излиза *духовното* единение на масата. И все пак интересно е разчленението на народното *тяло*, което на едно метафорично ниво прави авторът. „Кажеха ли му (на народа, П. А.): бъди готов, трябва да мреш! — черковата даваше *попа* си, школото *даскала* си, полето *орача* си, *майката* — *сина* си“ (II; XVI). Този антологичен пасаж от „Под игото“ има своя поетичен аналог и в одата „Левски“:

Всякоя *възраст, класа, пол, занятие*  
вземаше участие в това *предприятие*:  
*богатий* с парите, *сюрмахът* с трудът,  
*момите* с иглата, *учений* с умът...

В напълно карнавален маниер единното народно *тяло* е разчленено на основните си съставни органи (главата = „учений“, „даскала“; ръцете = „орача“, „сюрмахът“). Това разчленение има обаче напълно амбивалентен характер: по парадоксален начин чрез него се постига внушение за *единство* на народната маса, неразчленима в своята завършена цялостност.

Това заличаване на всякаква хоризонтална (пол, класа, занятие) и вертикална (богатство, възраст) разчлененост на съвкупния народен организъм

е същностен белег на карнавалния живот, в който, според Бахтин, се отменя всичко, „което се определя от *социално-йерархично* и всякакво друго (в това число и *възрастово*) неравенство между хората“ (Б—Д—140).

Силно изразения стремеж за подобно заличаване на всякаква социална диференциация Вазов поставя в услуга на идеята за всенародността на революционното пиянство, при което чорбаджийският син Пенчо Диамандиев се оказва рамо до рамо с голтака Безпортев. Разколебават се не само традиционните (Каравелово—Ботевски) образи на чорбаджията и свещеника като „спъвало на народното напредване“ (чорбаджи Марко и отец Йеротей), но се развенчава дори стереотипният образ на шпионина, доносника (Заманов). Цялото общество се е превърнало в една хомогенна карнавална маса, при което не липсва и характерният за карнавалния живот *социално-утопичен елемент*.

Свободата е както външна (социална), така и *вътрешна* (психологическа) характеристика на карнавалния човек. Според Бахтин, по време на карнавалната еуфория се отменят „*преди всичко йерархичният строй* и всички свързани с него форми на *страх, благоговение, пиетет, етикет* и т. н.“ (Б—Д—140).

Разрушаването на вековната некарнавална етика на битово равнище е най-добре илюстрирано чрез семейството на чорбаджи Юрдан. От *битовото, социалното* обаче постепенно се достига до *политическото, националното*. Романът е буквално наситен с примери на главоломно рушене на норми, характерни за етическата система на робството, на изчезване на страха и пиетета пред поробителя, на демонстративно несъобразяване с установената от него система на обществена етикеция. Символна еманация на този процес е яхването на турчина от Безпортев, чието *пиянство* е, разбира се, метафорично осмислено. В мислите на бай Марко — неволно свидетел на тази сцена — е отразена старата некарнавална реалност, характеризираща се със строга система от политически, социални и нравствени норми, установени от робството. А сега внезапно цялата тази система рухва, преобръща се *наопъки* — „Един турчин слезна от коня си по заповед на един хром и *пиян българин!*“ (II; XV). Самият този акт на *размяна на социалните роли* (довчерашният яздан язди довчерашия си ездач) е дълбоко карнавален. Той не е лишен и от един прозрачен карнавален намек, свързан не просто с подчиняването, но и с *обладаването* на яздения от ездача.

Ще се спрем още на един интересен ритуал, който Бахтин нарича „*водещ карнавален спектакъл*“ (Б—Д—142) — избиране и увенчаване на *карнавален крал* в началото на празника и неговото *развенчаване* в края му.

Всъщност романът на Вазов избягва този важен карнавален детайл. Макар неведнъж да се говори патетично за „*българско царство*“, в него последователно се отстоява една демократическа, републиканска идея. Бойчо Огнянов, чийто прототип е убедителният демократ-републиканец Левски, никога не се възприема от останалите герои като настоящ или бъдещ български цар. Народната маса като цяло си остава в романа върховен субект на собствените си намерения и действия. Дори епизодът с наказанието на четиримата страхливци (II; XXIX) се вписва по-скоро в рамките на типично карнавалната *смехова бутафорика*, отколкото да внушава представа за Б. Огнянов като някакъв „*цар*“ на останалите.

Такъв детайл, впрочем, обективно е налице в самия исторически факт на Априлското въстание и на него подчертано внимание отделя З. Стоянов. Верен на историческата правда, З. Стоянов дори акцентува върху рексуалните амбиции на своя герой Бенковски, върху желанието му да бъде възприеман от другите като цар (крал). Неговото увенчаване, макар и лишено от комично-пародийни измерения, съвпада с началото на карнавалния акт така, както развенчаването му съвпада с неговия край.

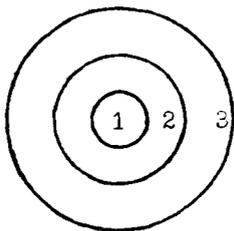
Характерно за карнавалния крал е, че „царуването“ му се опира на различни бутафорни по своя характер *инсигнууми* (символи на властта, регалии). Такива инсигнууми при Бенковски са прословутите му увлечения по редица атрибути на външния блясък (нерядко иронизирани от летописеца), напр. слабостта му към лъскавите униформи, отрязването на опашките на конете от Хвърковатата чета и др. Белег на царски статут е и бутафорно сложният *церемониал*, който установява войводата в отношенията между себе си и останалите.

Част от карнавалното е театралността изобщо, която е налице в самия исторически факт на въстанието. Ние можем само да гадаем какво точно е имал предвид З. Стоянов, казвайки, че нашите въстания са „повечето театрални“, но тук той с привичната си прозорливост е доловил и назовал един от най-карнавалните елементи на Априлското въстание, на масовия народен бунт изобщо. Сам Бахтин говори за принципната генетична близост на карнавалното и театралното; карнавалното, пише той, е „самият живот, но оформен по особен *игров начин*“ (Б—Р—19).

Театрални елементи в Априлското въстание са не само лъскавите униформи и церемониалът, но и самото име на неговия главен герой. Името *Бенковски* не принадлежи на реалната историческа личност, то обозначава една героична роля от пиесата, наречена Априлско въстание. Когато пиесата свършва и театралното пространство е изместено от реалното, актьорът излиза от красивата героична роля, превръщайки се в един смазан и унижен Гаврил Груев Хлътев (гл. „Убийството на войводата Бенковски“).

Говорейки за театралното, имаме подходящ повод да се върнем на „Под игото“. Ако все пак някъде се долавят у Бойчо Огнянов известни черти на карнавален крал, това е епизодът с *представлението* на „Многострадална Геновева“ (I; XVII). Неслучайно нему е поверена централната героична роля — не на крал наистина, но все пак на *граф*. Нещо повече, с тази роля той продължава да бъде идентифициран и след това. Границата между фикция и действителност се оказва твърде рехава, условна; елементи от театралното свободно битуват в измеренията на реалността, т. е. на големия карнавален акт.

Самото представление е един карнавал в карнавала, един мини-карнавал, по твърде сложен начин съотнасящ се към същинския карнавален акт — въстанието — от една страна, и към бита изобщо от друга. Отношението между театрално, карнавално и реално може да бъде графично изобразено като три вписани един в друг концентрични кръга по следния начин:



1. театрално (представлението)
2. карнавално (въстанието)
3. реално (бита изобщо)

като границите между отделните заградени от кръговете пространства са съвсем условни; театрално, карнавално и реално неусетно преливат едно в друго и в двете посоки.

Карнавалният характер на представлението проличава и в такива детайли като костюмите, при чиито подбор принципът не е, както пояснява авторът, историческата достоверност, а „пъстрината“, външният ефект. От друга страна в самото представление сериозното, официално-достолепното съжителстват на едно ниво с карикатурното, травестийното (австрийският химн се изпълнява от местните цигани-гъдулари; трагическото недоразумение в пиесата, при което графът заповядва да убият невинната му жена, предизвиква у нея асоциация с уличния пияница и Миал Пандуринът и пр.). В едно карнавално смешение съжителстват трагичното и комичното — *плачът* на графинята в най-възвишената сцена има комично въздействие върху публиката, *разсмива* я.

Впрочем, делението между публика и изпълнители тук е съвсем условно. Публиката не просто съпреживява, тя сама участва в представлението, подсказва, коригира, дава съвети. Отказвайки да приеме наличието на рампа, тя реципира представлението в един типично карнавален дух. Кулминацията на *сливането между актьори и зрители* — основен карнавален белег — настава при песента, когато рампата, дори в рудиментната си форма, изчезва, заличава се напълно границата между фикционалното пространство на сцената и реалното пространство на действителността. Песента, както пише авторът, „сбра всичките души в едно, сля сцената със залата“. Изчезвайки сред множеството, личността се превръща в частица от единното всесилно и безсмъртно народно тяло. Масата създава усещане за сила и ненаказуемост на всяка една от изграждащите я отделни единици. Иначе по своему слаб и уязвим, във всеобщото опиянение всеки преодолява страха си, надмогва нормалната си трезвеноост.

Същият процес, както вече отбелязахме, се осъществява и в рамките на големия, същинския карнавален акт — въстанието.

\* \* \*

Накрая, завършвайки тази и без друго проточила се статия, ще си позволим един *pendant*, в който ще се спрем на някои от образите, осъществяващи непосредствената връзка между двете нива. Типични карнавални образи — в „ниския“ смисъл на понятието, — те от друга страна са знаково свързани и с най-високите сфери на историческото, национално-психологическото. Например *Мунчо*, който на най-ниско равнище е сакралният народен образ на *юродивия*, в идеологическата концепция на романа далеч надраства тази роля, метафорично осмисляйки в един максимално висок план мотива за масовата народна лудост.

Интересен в същия смисъл е и образът на *кака Гинка* — еманация на карнавалната *веселост* и *стихийност*, на *лудостта*, но не в нейния дълбоко трагичен смисъл, както е при *Мунчо*. Лудостта на *кака Гинка* е палавата лудост на абсолютно свободния човек, на детето, не признаващо никакви авторитети и норми. Още при самото ѝ въвеждане в разказа е наблегнато на две характерни черти в нейния образ: от една страна — карнавалната *пищност* на словото у нея („*приказлива, хлевоуста...*“, която... забавляваше гостите с *шеги* и *подигравки*, които неуморният ѝ език ръсеше

наляво и надясно“); от друга — демонстративно незачитане на нормалното, общоприетото („лудичка, ...която беше, когато трябва, смирения си мъж“ — I;VIII). Тук в един битово-семеен план се наблюдава обичайната за карнавалния живот размяна на социалните роли според принципа на *обратността*. Елемент на карнавалното е и нейният „постоянен и безпричинен смях“, който баща ѝ „не може да търпи“ (II;III). Чорбаджи Юрдан, както и Стефчо, е идеологически контрапункт на всичко карнавално в романа. Неслучайно те двамата, олицетворяващи официално установения порядък, са тотално лишени от чувство за хумор; веселостта, смехът, неординерността у другите ги дразнят.

Типична карнавална фигура е и Колчо Слепецът. Далечен роднина на гръцките аеди (включително и на митичния Омир), той е добре познатият народен образ на слепия певец-скитник, на зевсека (шута), който, въпреки собствения си телесен недъг, развеселява хората с остроумните си шеги и свирнята си — „той беше твърде вещ на флаутата, с която кръстосваше цяла България, *весел разказвач и смехотворец*, и затова неизбежен във всички *весели събрания*“ (I; XIV).

Но най-важната характеристика на Колчо, слепотата, се осмисля (както и лудостта на Мунчо) на едно далеч по-високо ниво. Колчо, според резонантата забележка на иначе неразбиращия д-р Балджиев, сам олицетворява *случайността*, която, както гласи древната максима, е *сляпа*. Той е „вездесъщ и всевидещ, той *вижда* всичко и изскоква тъкмо навреме“, за да извести, посети, утеши, спаси (д-р Балджиев, с. 272). Неуместна за нормалната житейска логика, тази прекалена роля на случайността е дълбоко мотивирана от самия карнавален модел на творбата. Тя е елемент на всеобемашата карнавална стихия, изключваща каквато и да е регламентираност, предвидимост, логическа мотивираност.

Говорейки за карнавалните образи в „Под игото“, не можем да отменим **Иван Боримечката**. Неговият грамаден ръст, извънмерният му апетит, обилното му потене, трафаретната му ругатня „Майка му стара“ — това са определено карнавални детайли. Всичко в неговия физически облик е карнавално преувеличено, хиперболизирано; сам Вазов (през погледа на Б. Огнянов) го нарича „макрокефал“ и „великан“. Всички членове на тялото му — снагата, главата, носът, устата, ръцете — излъчват една първична животинска сила, която е изцяло за сметка на интелектуалното. Дори при описанието на главата (вместилище на ума) е изрично подчертана нейната материалност и недуховност („гясно чело и малки диви очи“).

Цялата тази великанска сила обаче е съчетана с „една незлобливост, някакво тъпо овче добродушие, което го правеше смешен“ (I; XXXV). Въпреки славата си на убиец на мечки, подвизите на героя са главно на *трапезата*, като гастрономическите му способности са гротескно хиперболизирани: устата му могат „да лапнат свободно един заек“ (I; XXXV), яде сурово месо (III; III)... Всъщност, образът е изтъкан от взаимно отблъскващи се черти: той е силен и страшен на вид, но незлоблив и смешен; главата му е голяма, но лишена от интелект...

Боримечката е типичен *карнавален гигант*, който, подобно на лудия и зевсека, присъства във всяка по-голяма народна общност и чиято генеалогия недвусмислено отвежда към юнашкия фолклор. Подобно на неговите герои (Крали Марко), Боримечката е еманация на първичната народна сила, жизненост, добродушие — тази е знаково „високата“ функция на присъствието на

гози образ в „Под игото“. Той е метафорична персонификация на многоликата народна маса и в същото време е просто една колоритна частица от нея.

За високата знакова натовареност на този образ работят редица детайли. Самото име *Иван* е значещо именно със своята незначещост, типичност, не-личност. Апетитът на героя и неговият стремеж към изобилие, проличал дори във факта, че си избира дебела, подобна нему самия невеста, е функция на народния стремеж към материално изобилие. Характерният му оптимизъм, проявяващ се в най-безнадеждните дни на разгрома („Та ако Клисурата загине, няма да загине България я!“ — III; III) и почти животинската му приспособимост към най-тежки условия олицетворяват общонародната виталност и общонародното безсмъртие.

Не по-малко богат на различни конотации е образът на *Безпортев*, когото Балджиев пропуска да отбележи дори в групата на най-излишните в романа — дотолкова незначителен му се струва той. Неговата маргиналност по отношение на главната романова канава, свързана с Б. Огнянов, го превръща в един от най-натоварените знаково в творбата.

Безпортев принадлежи към ниското ниво на карнавалност в няколко аспекта. Първо, не е без значение, че е куц. Този детайл е част от силния гротесков пласт в творбата. Но онова, което прави Безпортев завършена карнавална фигура, е свързано с *виното* и *веселието*. В две от общо четирите си появи в романа (последната от които задочно), той е пиан и води хоро с масови народни веселби. „Макар и малко хром — казва за него разказвачът, — беше знаменит играч.“ Пиянството му е метафорично, то буквализира „пиянството“ на целокупния народ — както лудостта на Мунчо буквализира народната лудост. Второстепенните герои изобщо буквализират редица абстрактни понятия, свързани с най-високите сфери на национално-психологическото, историческото.

Но Безпортев още е и *най-свободният* герой в творбата. Самата му номинация загатва това — той е човекът *без порта*, при което портата е само метонимичен корелат на дома изобщо, на *къщата* — тази, както вече казахме, най-„робска“, не-карнавална субстанция. Безпортев е човекът, лишен от свой дом, той принадлежи на улицата и мегдана, на шумния масов гуляй и веселбата. И двете му значещи за нас появи в творбата са ситуирани сред този максимално карнавален топос.

Освен в номинацията, максималната свободност на Безпортев е закодирана и в неговата своеобразна социална роля — типичната карнавална роля на *шута*, т. е. на аутсайдера, който публично експлицира скритите инвенции на масата. Защитен от обществения си статус на пияница и гуляйджия, той си е присвоил правото да говори и върши безнаказано онова, което всички си мислят и съкровено желаят, но, лишени от подобен закрилящ статус, се боят да кажат или сторят. В това се състоя същинският идеологически смисъл на присъствието на този образ в романа, респ. на двете му важни речеви прояви — при срещата с бай Марко (II; XV) и на Лалкиното погребение (II; XX). Особено интересна е първата от тях, чиито реторически похвати са изградени на принципа на карнавалната травестийност. По сложен начин тук ниското битово пиянство се кръстосва с идеологемите на историята, с такива високи сакрални понятия като „свобода“, „робство“, „България“, „народ“ („Народната любов ме прави пиан“, „Защото народът страда и аз викам: доста робство и пиянство! По-добре да измрем, нежели

такъв позорен живот...“). Тази пиянска реч е пародийно съотнесена с най-високата традиция на възрожденската революционна поезия; тя перифразира емблематични стихове от песните на Чинтулов („Доста робство и пиянство!“) и Стамболов („Искаме правдини, човешки правдини!... Не щем ний богатство, не щем ний жени...“).

Но най-големият подвиг на Безпортев е яхването на турчина — една съвсем не битова, а високо карнавална по своя смисъл сцена, знаково фиксираща твърде важния за карнавала *момент на преодоления страх*. Чувството на страх е органически чуждо на карнавалното светоусещане. Нелучайно то отсъства сред иначе богатата палитра от емоционални внушения на „Под игото“ — нещо, което не убягва от вниманието на д-р Балджиев. Липсата на картини от турските зверства и жестокости той обаче причислява към основните недостатъци на романа, не разбирайки, че карнавалният модел, който писателят използва, изисква да бъде изобразен не страхът изобщо, а именно *победеният, преодолян и надмогнат* страх. Карнавалът, според Бахтин, „познава страшното само във формата на *смешни страшилища*, т. е. само вече победеното от смеха страшно“ (Б—Р—54). В карнавалния модел увенчаването на новото, идващото, светлото е неделимо свързано с реципрочното развенчаване на старото, отиващото си, тъмното. Буквална илюстрация на този основен карнавален закон в „Под игото“ е язденият от Безпортев турчин; той е унизеното страшилище, бъдещо вече не страх, а *смях* („И пред очите на целия сбор, и при викове и смехове турчинът, чушнат с Безпортева, тръгна нататък“). Такова „весело страшилище“ — възплъщение на обезстрашения страх — е и беят в сцената с представлението, който слуша Чинтуловата песен, убеден, че тя „изражава сърдечната любов на графа към графинята“ (I; XVII).

\* \* \*

И така — макар че изводите ни понякога биваха може би размити в сферите на известна есеистична фриволност, наличието на карнавалност — на различни равнища — в „Под игото“ бе доказано, струва ми се, по неоспорим начин. Всъщност — то е обективно и исторически обусловено.

Вече стана дума, че в определена степен самото Априлско въстание като *исторически факт* (а оттук — и като вторична фикционална действителност) може да се мисли и като един голям, всеобемаш карнавален акт. Немалко основания в подкрепа на една такава теза се откриват в мемоарите на Захари Стоянов, където функционалният компонент клони към нулевата стойност. И ако тук избрахме за основен предмет на нашия анализ не „Записките“, а романа на Вазов, то е защото в противен случай бихме излезли напълно извън пределите на литературата и бихме се озовали върху далеч по-всеобемната територия на историята и социалната психология.

От друга страна, анализът на „Под игото“ позволява изследване на едно твърде динамично взаимодействие между принципно противоположните категории *романовост* и *карнавалност*. Докато романовостта в творбата е плод на нарочни стремежи към подражателство от страна на автора, то противоположната народно-празнично-карнавална тенденция е обективно следствие от особеностите и изискванията на самата епоха. Трите века, отделящи времето на Рабле например от това на Вазов, са една само привидна дистанция. Именно през XIX в. българската нация изживява апогея на

своето възраждане и епохата, визирана в „Под игото“, се характеризира с редица белези, присъщи на западно-европейските XVI—XVII в. в. Донякъде въпреки предварителните си амбиции, Вазов успява да улови духа на тази епоха — общ за България и Европа, въпреки разликата от два-три века и редицата конкретни национални особености. Общите моменти с Рабле (които са наистина съвсем общи и, разбира се, в никакъв случай не бива да се абсолютизират) са породени от близостта на двамата писатели както до народния бит, така и до народния дух, който добре познават.

Впрочем, връзката на Вазов с особености от мирогледния пейзаж на европейското средновековие е доста по-значима, отколкото изглежда на пръв поглед, макар и опосредствена чрез влиянието на романтичeskата поетика. Главно чрез влиянието на „Парижката света Богородица“ на В. Юго напр. в романа на Вазов са попаднали редица „средновековни“ детайли, като забелязаните от д-р Балджиев „монструозности“, голямата роля на различните „същества от зоологическото царство“ и др.

Така, въпреки амбицията си да напише *роман* (в съвременния нему буржоазен смисъл на понятието), Вазов в крайна сметка създава една синкретична *народна книга*. Тази аберация се оказва впоследствие големият исторически шанс на „Под игото“. Именно обективната доминация на народно-празничния, не-романов компонент отличава творбата на Вазов от творби като „Десетдневно царуване“ на Ат. Шопов например, придавайки ѝ един сакрален ореол в българското национално съзнание.