

„Под игото“ – тоталният български роман. Случаят Кандов: към началата на българския декаданс/сецесион

Пламен Антов

1.

Доста отдавна, през 1993 г., публикувах в сп. „Литературна мисъл“ една статия – „*Равнища на карнавалност в „Под игото“*“¹. Съдържаща ред недостатъци, следствие от младежката незрелост на автора си, тя предложи една нова, коренно различна гледна точка към романа на Вазов. Казано ех *abrupto* – неговия прочит през Бахтин. Тезата и аргументацията на статията се свеждат накратко до следното:

Тръгвам от една обстойна критика на д-р В. Балджиев от 1896 г., която в духа на тогавашните литературни нрави се старае чрез подробен анализ да мотивира тезата за художествената несъстоятелност на романа. Сред основните изтъкнати недостатъци са и следните: големият 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*“; решаващата за развитието на интригата роля на *случайностите*; отегчителната „слабост“ на автора към *ядене и пиене* в романа, към различни „гощавки и теферици“.²

Ясно е, че Балджиев изхожда от хегелианска презумпция за буржоазния роман. Опитва се да напъха „Под игото“ в една строго *литературна* схема. Казано в метафоричния ключ на статията – да напъха в жанровия редингот на модерния буржоазен роман едно твърде едро за него, несъразмерно тяло. Тезата ми е, че в своя най-дълбинен смисъл

¹ Антов, Пл. *Равнища на карнавалност в „Под игото“*. – Литературна мисъл, № 2, 1993, с. 137–158.

² Там, с. 137.

„Под игото“ не е такъв роман, а *една народна книга, облъхната от аурата на народно-празничната карнавалност*. Че творбата *обективно* носи ренесансовия дух на Рабле и Сервантес в много по-голяма степен, отколкото, в резултат на *субективните* авторови намерения, съдържа някои от формалните белези на романтично-сензационния роман а la Юго и Сю.³

Така, ако сменим моделния (парадигматичния) ракурс към творбата, изведнъж всички хетерогенни, *нероманови* елементи в нея, които Балджиев тълкува като недостатъци, намират своето място. Нещо повече – това място се оказва централно, същностно. Ще цитирам буквално от статията: „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, куцията Безпортев) и големият брой представители на животинския свят – заедно с всичко друго – спомагат 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.“⁴

В бахтинианската антиномия „*сериозно – карнавално, народно-смихливо*“ сериозното е „голямата“ История, бунтът, героиката. А срещу нея се разстила в ширина и още повече в дълбочина народният живот, хипертрофиралото народно тяло с цялата му прекомерност и обилност. Двата пласта в романовата структура и поетика откровено диалогизират помежду си. (Буквална илюстрация на тази антиномия е начинът, по който е описан гърмежът на черешовото топче, за който авторът казва, че сякаш е излязъл из нецензурния канал на Ивана Боримечката. В статията са приведени много такива примери и от различни сектори в творбата.)

Впрочем, ведрата виталност на колективното народно тяло (в един роман с отявлено хтоничен наслов!) е съвсем пряко изказана – при това в максимално силен план, на равнището на идеологическата стратегия – 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“.

³ Пак там, с. 138.

⁴ Пак там, с. 138–139.

Непрестанно и на всички равнища се преобръщат *високото* и *ниското*, бунтът и карнавалното ядене и пиене, пролятата кръв и разлятото вино в игривия дискурс на езиковите каламбури (г-н Фратю, поп Ставри). Самото въстание се разиграва чрез метафориката на народната телесност и празнична карнавалност.

Заключението ми: „Под игото“ не е *литературен* роман в модерния, буржоазния смисъл на жанра, а *народна книга*. Родословието му не е в Юго и Сю (поне не в смисъла, в който сам Вазов е смятал); ако трябва непременно да търсим такова *литературно* родословие, то е в творби като „Дон Кихот“ и „Гаргантюа и Пантагрюел“. Въпреки амбицията си да напише роман в съвременния нему буржоазен, сантиментално-романтичен смисъл на понятието, Вазов в крайна сметка създава една синкретична народна книга – аберация, несхваната от „учената“ критика на съвременниците, която впоследствие ще се окаже голямата историческа сполука на „Под игото“.⁵

2.

Сега, 21 години по-късно, ще се коригирам.

Ще погледна, така да се каже, от противоположната страна. Ще развия коренно противоположна теза. Не защото смятам, че написаното тогава е невярно (напротив!), а – за да аргументирам тезата за парадигматичния характер на „Под игото“ като *българския прароман*. Като *тоталния* български роман, който в синкретичен вид съдържа всички начала на романовото... Тук се спирам само на две от тези начала (иначе те са повече), които са противоположни: *карнавално-народното*, от една страна, и *модерно-литературното*, от друга. Едното „вертикално“, спонтанно и автохтонно, извиращо „отдолу“; колективно несъзнавано. Другото „горизонтално“, рационално търсено и постигнато „отгоре“ от писателя – чрез калкиране и преработка на европейския литературен опит.

За народно-карнавалното вече стана дума. Оттук нататък ще говоря за модерно-романовото. И по-конкретно – ще съсредоточа вниманието си в един сравнително малък отрязък от романа – само осем, или дори шест глави, където този модерно-романов компонент е най-силно концентриран.

Става дума за „*случая Кандов*“ и конкретно за осемте глави, които са му посветени някъде към средата на част втора. Всъщност това е

⁵ Пак там, с. 158.

особено, *ключово* място в композиционната структура на романа – буквално „превключването“ от *подготовката* на въстанието към *самото* въстание.

Накратко – „случаят Кандов“ е свършено друга планета в народно-епическата органика на романа. Той привнася именно чуждото, модерно-европейското в нея, при това на всички възможни равнища:

Първо, привнася го чисто фабулно. Кандов е *чужденец*, идва отвън, от Русия. Той е външен човек, пришълец в българския космос на Бяла черква много повече от Бойчо Огнянов. Но Русия в случая е само „мост“, посредник; всъщност Кандов иде от Европа, и главно от Немско (за това – по-нататък).

Второ, Кандов привнася чуждото в идеен, идеологически аспект. Няма нищо по-външно за национално-патриархалния „космос“ на Бяла черква от прословутия социализъм на Кандов – една радикално модерна и в пълния смисъл на думата европейска (западна) идеология (нищо че Кандов я е усвоил в Русия).

Трето: чрез Кандов „чуждото“ навлиза в творбата и на едно метаравнище. Именно то за мен ще е най-важното тук. Работи „отвътре“, във вътрешната идеология на самото *романово*. Сред компонентите, съставляващи романовото на романа „Под игото“, „сюжетът Кандов“ привнася по най-директен, силно концентриран начин една *литературност* тъкмо в хегелианския, буржоазния, сантиментално-романтически смисъл на понятието. И не само я привнася, но я и дискутира.

Кандов е тенденциозно изграден като *образцов* романтичен образ. Да, не толкова *романтичен герой*, колкото именно *образ*. Носител е на един *литературен* романтизъм, сумиращ всички клишета на романтическото – такива, каквито ги е задала европейската литературна традиция от Гьотевите „Страдания на младия Вертер“ насетне. В него е цялата романтическа традиция с вътрешната ѝ конститутивна динамика (немския жертвен романтически герой и героичния английски байронизъм). Но също и крайно плодотворните рецепции на тази двойствена романтическа парадигма във великия руски роман на XIX век: Онегин и Печорин, от една страна, Ленски, от друга, а Разколников като техен дълбинен синтез. И което е особено важно за нас – по уникален начин „сюжетът Кандов“ съдържа и антиципира късните литературноисторически и философски трансформации на явлението, т. е. *изхода* от Романтизма и преобразуването му в други посоки и в други, следващи културни формации, извиращи от него.

...Тук в личен порядък ще кажа, че провидях тази близост по едно напълно случайно стечение на обстоятелствата, чрез една подредила се по волята на случая констелация от съвпадения. Случи се така, че

последното ми препрочитане на романа преди няколко месеца (напълно безкористно, от най-банална читателска потребност) съвпадна с излъчването по БНТ на една прекрасна английска екранизация на „Онегин“ с Ралф Файнс в главната роля (и с Лив Тайлър като Татяна; но Татяна засега не ни е важна; ще се върна по-нататък към нея). Буквално няколко дни по-рано бях прочел въпросните глави за Кандов и бях поразен от разнообразните свързвания, които възникнаха в съзнанието ми. А от друга страна, не много преди това бях имал продължителен престой в двете столици на немската романтика – Йена и Ваймар; пишех, макар и в свършено друг аспект, за немския романтизъм и, така да се каже, дишах този въздух. И така главите за Кандов неочаквано си намериха „своя“ контекст. Колкото пъти преди това бях чел и препрочитал „Под игото“, винаги ги бях „пробягвал“ с досада, като някакво пропадане в стройната органика на романа; направо казано – като един от големите провали на Вазов. Като някаква кръпка, чуждо тяло и във фабулата, и още повече в духа на книгата – някакъв книжен, декламационен, умозрителен сантиментализъм, при това тенденциозно пришит с дебели бели конци. Сривът ми изглеждаше толкова по-голям и по-неуместен, защото въпросните глави за сърдечните страдания на младия Кандов следват непосредствено подир безспорната емоционална и философска кулминация на романа – главата „Пиянство на един народ“. И предхождат, от друга страна, самата героинка на бунта – събитията в Клисура... Изтъкнатото стечение на обстоятелствата ми помогна да провидя ценността на тези глави тъкмо в това, което до този момент бях смятал за фатален недостатък. (А много след това, когато споделих с колега откритието си, бях насочен към статия на Бойко Пенчев от преди много години, гравитираща също около „случая Кандов“. Разтърсих се в библиотеката си и открих въпросната статия⁶ – наистина прекрасна статия, но като цяло несъвпадаща с намеренията ми, рамкираща най-общо едно проблемно поле, което аз смятам тук да изпълня с подробности и детайли и в крайна сметка да докажа, че то е далеч по-богато, изпълнено с много повече сюжети, отколкото може да се предположи на пръв прочит. Че цялото то е една сложно сплитаща се мрежа от сюжети, реални и потенциални, които се разгръщат на различни равнища и в различни посоки – ретроспективно и проспективно, *назад* към европейската литературна традиция в различните ѝ жанрово-дискурсивни проявления, и още повече *напред*, към събития от бъдещето, най-вече това на българската литература.)

⁶ Пенчев, Б. „Под игото“ – метаезикови колебания. – Литературата, № 1, 1994, с. 124–141.

...Целият литературен бекграунд, който очертах по-горе, е не само ясно съзнаван от романа, но и тенденциозно изтъкнат. В една демонстративна литературност „сюжетът Кандов“ неколкократно говори за „Страданията на младия Вертер“ и „Престъпление и наказание“. Тези заглавия всъщност маркират две възлови „опорни точки“ в сюжета: Вазов следва предимно „немския“, не „английския“ вариант – жертвения, не героичния романтичен герой (но има следи и от „английския“, макар и в преработен вид: желанието на героя да убие Стефчов). Не Онегин, а Ленски, който чрез сложни отмествания ще се вгради като градиво в дълбинната фигура на Разколников. Но тези две фигури – Вертер и Разколников – съвсем не бележат крайните точки на сюжета; те маркират линията, без да я затварят. От едната страна корените на типа се спускат назад в средновековния куртоазен идеал за безкористно, платонично служене на „прекрасната“ дама. А в друга, противоположна перспектива сюжетът, образът и *духът* ще прелеят в модерния (неоромантичен) декаданс от втората половина и края на XIX век (който ще получи българските си имплантации едва през първите десетилетия на XX). Така през 1888 г. Вазов по много интересен начин събира в една точка тези две разнопосочни хронологии – ретроспективната, слизаща назад към западното Средновековие, и проспективната, възходяща към модерния декаданс, рамкиран в българската поезия между „късния“ Яворов и Войните (например „късния“ Дебелянов). Чрез „сюжета Кандов“ той активно ползва целия опит на европейския романтизъм, натрупан до този момент, но се оказва и съвременник (а що се отнася до българския контекст – антиципатор) на модерния сецесионен декаданс, опериращ главно с архетипа на фаталната любов и съставляващите го фигури на жертвения мъж и жената ангел-и-демон. Но тук са също халюцинацията, лудостта. Тук са и началата на експресионистичния разпад на света – една следваща степен в провиденциалното отместване. Тук на последно място е и разрешаването на кризата чрез преодоляване на „вътрешния“ солипсизъм, чрез излаз в реалността, влизане „в Историята“ и единение с колектива (народа) в актуалния хоризонт на политическото. Всичко това се съдържа в тези 6 или 8 глави.

...И тук навлизаме в „сюжета Кандов“ по същество. Чрез много близък прочит на този сюжет ще се опитам да покажа как *по един чисто литературен начин* клишетата на романтичния език се употребяват и преработват по начин, който в рамките на големия сюжет на българския литературен развой предвещава нещо, което ще стане актуално едва чрез символизма и сецесионния език на Яворов.

За краткост и повече прегледност ще структурирам изложението си в няколко точки, следвайки отделните глави от романа, които разгръщат сюжета... В статията си Бойко Пенчев упорито говори за шест глави. Всъщност главите са осем (XVII–XXIV), но първата и последната от тях, можем да кажем, не принадлежат напълно към този микросюжет, а по-скоро го отварят и затварят – едната въвежда *отвън*, откъм „българското“, историческото, бунтовното в него, а другата извежда *навън* от него, към бунтовното, историческото и „българското“.

1. Първата глава е „Плесницата“. Сама по себе си тя представлява значещ преход от единия „дискурс“ (именно „българския“, историческия, бунтовния) към другия („европейския“, литературно-романтическият, сантиментално-любовния). Тази глава, както казах, следва непосредствено след „Пиянство на един народ“ и, така да се каже, наследява „високия“ сюжет едновременно в двата му варианта – единият е именно емоционално-философският патос на „Пиянството“, а другият е фабулната нишка, прекъснатата от „Пиянството“ – нишка, която в „Плесницата“ се завързва отново (началният абзац на главата е следният: „На сутрешния ден от оня, в който ние проследихме Марка Иванова от Калчовата тополивица до техния арсенал, Ганковото кафене димеше и гърмеше от весели кикотения.“)

Както става ясно, хронотопът е все още напълно колективен, карнавален (Ганковото кафене, „весели кикотения“). Но тъкмо в абсолютния център на това колективно-народно, общностно, „българско“ пространство, едновременно битово и бунтовно, ще се случи събитието (Събитието), което ще смени „дискурса“. Това събитие е плесницата, която Кандов удря на мерзавеца Стефчов, позволил си на всеослушание да засегне честта на дамата (на Дамата), в която тайно, самотно, нещастно и безнадеждно е влюбен Кандов („смешен кавалер“ го нарича Стефчов).

Впрочем, ето го Събитието. Стефчов:

– [...] Колкото за клеветник на Рада Госпожина – ти прощавай. Питай и кучетата... и те знаят... Аз те съветвам да не вземаш труд на себе си да браниш една позорна мома... Не ставай смешен кавалер.

Кандов кипна. Той пристъпи напред кафенето и каза бледен и разтреперан:

– Ти нападаш грубо една беззащитна девица... Взemi си думите назад!

– Докажи ми, че преди една неделя твоята девица не е приемала скришом гост... Една мома, която...

Стефчов не можа да довърши.

– Тоя скришен гост беше Бойчо Огнянов, годеникът ѝ, мерзавецо! – кресна Кандов, като му залепяше една плесница.

Звънливият плясък по бузата екна из кафенето.

Това е образцовият романтически жест, който въвежда, отваря новия „дискурс“. Ситуацията с героя („бледен и разтреперан“, както се полага на един романтичен герой) е парадоксално-трагическа, но тъкмо този трагизъм удвоява жеста му: той може да защити честта на Дамата само чрез съперника си (към когото впрочем изпитва същите благородни чувства – и това е основна част от трагизма) – като легитимира приоритетната позиция на съперника си в сърцето на Дамата, в която сам е влюбен.

Но от друга страна, този жест (плесницата) е сам по себе си двойно конотиран, дублирайки междинната и свързваща функция на самата (едноименна) глава. Вписвайки се в конвенциите на рицарската ритуалност, той подмолно се свързва и с основния „български“ пласт на романа – обект на плесницата е архимерзавецът в националния сюжет на „Под игото“, предателят, изменникът. Най-малкото няма как да не ни напомни известните плесници, които Левски раздава на подлещите в други творби на Вазов.

...И отгук, от тази плесница, тръгва романтичният сюжет „Кандов“.

2. Сюжетът се интериоризира в следващата глава – „Кандов“, когато думата взема авторът (или по-точно всезнаещият разказвач). Любовните терзания на героя са само подходящият повод да се разкрие цялата екстатичност на една романтична душа, която се мята между личното, интимното и „външното“, голямото, историческото. Вътрешното пространство, както се полага на един романтически герой, е грандиозно, космическо, подвластно на абсолюта. А самата любов в него, макар и абсолютна, е само елемент от екзистенциалната драма, от търсенето на смисъла (на Смисъла).

Този смисъл, разбира се, може да има само обществени, исторически проекции: желание за грандиозен героичен жест (Абсолютният Романтически Жест), който да концентрира в един-единствен миг цялото битие на героя, да го осмисли. Този бленуван свръхжест е – убийството на Стефчов, което Кандов крои с методичния екстатизъм (именно!) на фанатик. Максимално едър, абсолютен е и литературният денотат, който текстът полага като свой пряк образец – ни повече, ни по-малко това е Разколников. Също като него, със същото внимание към детайлите, Кандов обмисля как ще прише под палтото си връв за брадвата:

В дългите си безсъници той мечтаеше, той кроеше плана за унищожението на Стефчова, а тия пламенни размишления го поглъщаха цял, обладаваха всичкия му духовен мир и не даваха достъп на друго чувство, на друг интерес. Кандов си спомни за Разколникова: и героят на Достоевски също бе замислил убиването на лихварката за благо на човечеството, и той беше тъй симпатичен и трогателен! Те се намериха и двамата в еднакво положение. Това случайно съвпадение ободри, обая, възхити Кандова... Разколников му се изпречваше като един светъл и ободрителен образец, като идеал. Той даже прегърна и начина на Разколникова, по който бе убита бабичката: щеше да прише извътре на дългото си палто, под мишницата, една връв, за краищата само, така щото да може да провеси на нея брадвата за желязото ѝ. Така нямаше никой да познае, че той носи смъртоносното оръдие.

Отликите в случая не ни интересуват; те са очевидни: от разминаването между обектите на покушение – злобната бабичка-хлебарка (в ентомологичния смисъл на думата) у Достоевски, народният предател у Вазов – до това, че докато Разколников стига докрай, у Кандов всичко си остава в сферите на героичната фантазия. Но този радикален, максимално едър и в някакъв смисъл несиметричен интертекст с „Престъпление и наказание“ извиква представата за ред междинни, опосредстващи *литературни случаи*, кара ни да си спомним за героите на Стендал или за Пиер Безухов, който по подобен начин обмисля убийството на Наполеон – но напълно рационално, не в „дългите си безсъници“, както Кандов (да отбележим мимоходом тази изпреварваща поява: Яворов ще концептуализира думата близо 20 години по-късно)...

Изобщо цялата романтическа парадигма – жертвеното и героичното – е компресирана в сюжета „Кандов“, чрез обема на *литературната памет*, която той съдържа. Тази парадигма е разиграна в сложно осцилиращ вид, при неразчленима взаимопроникнатост на едното и другото, на велико и дребно, историческо и интимно, „външно“ и „вътрешно“, обществено и лично. Активното действие в реалното е редуцирано във „вътрешните“ сфери на психологическото; сублимният героичен жест в крайна сметка е заместен от желанието, от *порива-към-себе-си* – ситуация на *Aufhebung*, която романът „Под игото“ разиграва, както ще видим, на различни равнища.

3. И точно тук стигаме до един радикален сблъсък – между „общественото“, общополезното („народното“, както го именува речникът на епохата) и личното. Или иначе казано – между Борбата, Революцията, Подвигът, Отечеството, от една страна, и малкия, частен, егоистичен свят на любовта, от друга. Ето я тази дилема:

Той беше в отчаяние... Но революцията стоеше отпреде му, настръхнала и огнена като апокалиптически звяр, и това го поутеши за нещастieto му... Ала борбата в душата му траеше, нарастваше. При всичката страстност, с която се бе отдадал на делото на революцията, споменът за Рада не го оставяше. Нейният образ предателски се мяркаше зад образа на отечеството... [...]

Прекият интертекст тук е лесно разпознаваем – не само дилемата е ботевска, но и езикът, който я изговаря, оперира с Ботевата свръхекстатична образност („настръхнала и огнена като апокалиптически звяр“). Но зад едрата фигура на Ботев се тули цялата революционно-романтическа парадигма (Петьофи е само първата асоциация, която възниква в паметта ни). Родината или любимата, борбата или любовта, идеята или чувството – доколко те се сблъскват непримиримо и доколко е възможен някакъв компромис между тях? (Противоречие, което е зададено чрез парадокса на „плесницата“ – началната за сюжета „Кандов“ фабулна ситуация: „С доблестната си буйност, като наказваше оскърблението, нанесено на Радина честа, той отмъщаваше и за Огнянова!“; „Противоречие страшно“, ще възкликне елиптично разказвачът.)

Противоречието е между ума и природата, между частния (и „вътрешен“) индивид и социалното тяло (онзи *corpus socians*, с който борави политическата Модерност). Не отговорът – самото поставяне на въпроса е подривно спрямо високото наследство на Възраждането: знаем с каква лекота и колко еднозначно Ботевият лирически Аз (а и самият Ботев в известното писмо до Венета) разрешава дилемата, по-скоро я отхвърля като такава: дилема просто няма.

С подобна лекота дилемата е щастливо решена от друг герой в романа – антагонистът на Кандов:

Той се чудеше на Огнянова как можеше да люби с еднаква пламенност и България, и Рада, да се раздели така и пак да бъде бодър и силен, да се чувствава спокоен и дори щастлив!... Каква беше тая натура, едра и богата, която дишаше тъй свободно под бремето на две велики страсти, които хармонизираха помежду си и ѝ даваха ново мъжество, и я окриляваха!

...Всъщност двойката Огнянов–Кандов тук образува една друга антитеза, която може да бъде назована с думите на самия Гьоте: „*здраво–болно*“. Антитеза, която тепърва ще разкрива значенията си – и в романовия сюжет, и още повече в едрият сюжет на културноисторическите развои.

4. Точно натам постепенно ни повежда следващата глава – „Утринно посещение“. Тя проследява във външен, екстериорно-топографски, но още повече във „вътрешен“, психически план сомнамбулните лутания на героя. Блуждаенето му из едно неясно, аморфно, полуреално-полухалюцинирано пространство в състояние на унес, при което сетивата механично регистрират някакви външни обстоятелства от реалността, но по пътя към тяхното психическо осмисляне връзката се къса.

Това пространство, първо, е напълно *градско*, съставено от улици, площади и безсмислено блуждаещи сред тях силуети на хора; но което е най-важното – това пространство, освен градско, е отявлено *интериоризирано*: то е *par excellence* „вътрешно“, психическо състояние; и като такова – силно *фрагментаризирано*. Нещо повече – по средата на един много пластичен и български, патриархално-битов, макар и градски контекст (буржоазен в най-прекия смисъл на понятието) се появява едно кубистично форматирано, силно графично, насечено на прави ъгли пространство, рязко разделено между светлина и сянка („сянката се дръпна [...] и остави другата половина на улицата цяла в светлина“). Тук без особено насилие върху текста можем да кажем, че през 1888 г. Вазов предчувства нещо, което в литературноисторически план ще започне да се случва едва в прозата на Яворов (очеркът „Спомен“ / „Към границата“, 1905/1909) и ще се състои напълно още по-късно, в експресионизма през 1920-те години.

Докато рано сутринта влюбеният Кандов стои пред дома на Рада в неистово очакване да зърне любимата си, патриархално-еснафският град се събужда за новия си ден с целия колорит на битовата пластика, където Вазовото перо е в стихията си: изгряващото слънце над Стара планина, керемидените покриви на къщата, белите комини, запалените от слънцето стъкла на прозорците, ранните кафеджии и отварящите дюкяни, бакалите, препасани с престилки, които премитат калдъръма пред дюкяните си... „Гайтанджиите забухаха на камъните при чешмите, засноваха хора по улиците, настана движение и живот, градът бръмна от обикновената си смесена шумотевица.“ – Но...

Но всичко това Кандов го не забележи... Ни слънцето, ни шумът, ни минавачите, ни животът, който закипя около му, не го интересува. Той гледаше, мислеше, чакаше само едно: сянката. Тя приближаваше до заветния предел, до барата, и тоя предел беше и краят на неговите мъчителни и страстни вълнения, на тия минути, дълги като векове. Сянката се дръпна до барата и остави другата половина на улицата цяла в светлина. Кандову се стори, че слънцето едвам сега изгря... [...] Той се взираше в тая стара, попукана,

извехтяла дъбова вратня, ниска и кована с гвоздеи [...] Тая порта беше като едно живо същество, с очи, уши, с глас... [...]

Внезапно тя се отвори. Из нея излезе един прост българин с потури и с шапка. Кандов поиска да го посрещне и попита за Рада, но го досрамя. Той изгледа тоя прост човек с голямо вълнение и с някаква завист даже. И продължаваше пак да се разхожда. Мина се няколко време. Вратнята се отвори пак и сега сърцето Кандово се разтупа.

Из нея излязоха баба Лиловица и Рада. Те бърже тръгнаха нагоре. Той едвам сега чу звънливото чукане на клепалото. „Вероятно празник някакъв – помисли си той, – отидоха на черква и двете.“

Цялата тази картина, силно пластична във „външния“ си наглед, е не просто психически рефлектирана; отчленени са двете сфери на психическото – *съзнанието* и *подсъзнанието*. Когато ни се казва, че Кандов „едвам сега“ чува звънливото биене на клепалото, това означава, че „едвам сега“ го е възприел със съзнанието си. Защото една страница по-рано той вече го е чул, но – на едно подсъзнателно равнище, отместено в друг асоциативен комплекс, по-точно в други асоциативни поряждци, изразени от разказвача с помощта на вериги от силно усложнени, троични прилагателни комплекси:

Тая порта беше като едно живо същество, с очи, уши, с глас... Как болезнено-страшно-сладостно се отзоваваше тя на сърцето му при всяко влизане в нея! Как студено-неприветливо-зловещо, като клепалото, кога бие за умряло, пронизваше душата му шумът ѝ, когато на излизане се хлопваше зад него!...

Сетивата на блуждаещия Кандов отбелязват отделни знаци от една фрагментаризирана, разпаднала се реалност, изпълнена с подробности и детайли, но без връзка помежду си и без способност на съзнанието да ги свърже в единна, логическа представа. Тази реалност за него е неясна, непроницаема, абсурдна. Нейното възприемане (понеже всичко се случва тъкмо в съзнанието на героя) става във вид на безкрайна серия от въпроси: „Та какъв дявол празник е тоя?“ – „Къде отиде тя с тая ужасна бабичка?“ – „Какво е това глупаво клепало?“ – „Какви са тия вечни празници? До празници ли е на хората...“ – „Защо ми трябва мен тоя празник...“ И пак отново: „Какъв е тоя безбожен празник?“... (с. 293⁷).

⁷ Цитатите навсякъде са по юбилейното издание на романа от 1976 г., изд. „Български писател“.

Но цялата тази експресионистична екстатика, прицелена далеч напред в метасюжета на българския литературен развой, си има своите *литературни* корени назад в традицията. Тук няма как да не си спомним сомнамбулните лутания на Фьодор Разколников из Петербург, към които впрочем директно ни отправя текстът.

Но можем да си спомним също и лутанията на Фабрицио дел Донго из бойното поле на Ватерлоо в първите глави на „Пармският манастир“, които после и Толстой ще повтори в няколко ключови военни сцени на „Война и мир“. А това са лутанията на модерния човек, на индивида в подножията на „голямата“ История – една надхвърляща го ирационална стихия. И точно тук, в този порядък, можем да открием мястото на Кандовата любовна лудост в големия сюжет на „българската“, общонародната, *историческата* лудост. Както и композиционната логика на романа – това, че „сюжетът Кандов“ не само следва непосредствено след главата „Пиянство на един народ“, издигаща тази колективна лудост до националнофилософски гещалт, но на практика, композиционно, тъкмо тези 6 или 8 глави приключват „големия“ сюжет за колективната лудост, за въстанието *като* колективна лудост и колективна халюцинация. И по този начин интерферират по един сложен, смислово разколебан – а защо не и пародиен – начин с емблематичната реплика на чорбаджи Марко Иванов, произнесена непосредствено преди това: „Лудите, лудите – те да са живи!“

С тези думи завършва гл. XV „Новата молитва на Марка“ – именно *те са* самата „нова молитва“ на героя. Въпросната гл. XV разказва не друго, а едни други „лутания“ – тези на трезвия, нормалния бай Марко сред всеобщата лудост на Бяла черква, неговата съпротива и накрая рухването на тази съпротива. На практика това, за което разказва главата „Новата молитва на Марка“, е именно *полудяването* на последния нормален, „трезв“ човек, останал в града. Тъкмо тя предхожда главата „Пиянство на един народ“, която се явява апотеозно, историко-философско обобщение на всички онези частни проявления на единична лудост, с които се е сблъскал бай Марко – те се сумират в едно всеобщо, масово, народно полудяване. И веднага след това започва поредицата глави за лудостта на Кандов, която е от съвсем друг порядък. Но именно с тази своя другост влиза в задочен диалог с поредицата глави, предхождащи и подготвящи апотеозната глава за колективното пиянство-лудост – своеобразен върхов разделител, спрямо който двете поредици глави се съотнасят противоположно-симетрично. Ако първата поредица – за колективната лудост на Бяла черква, т. е. на народа – бележи една възходяща градация, която подготвя „Пиянството...“ и емоционално, пък и историко-философски *се осъществява* в

тази пикова глава, то втората поредица глави – за единичната и сърдечна лудост на Кандов – не е ли тя обратна, диалогично-репликираща трансформация на „високия“ мотив за колективната, народната лудост, чието единично, фабулно олицетворение е бай Марко? (Тук да си припомним въвеждащия начален абзац на „сюжета Кандов“, който цитирах вече: този абзац „завързва“ сюжета като пряко, фабулно продължение тъкмо на минисюжета за „полудяването“ на бай Марко: „На сутрешния ден от оня, в който ние проследихме Марка Иванова от Калчовата тополивница до техния арсенал...“ и т. н.)

Лудостта е важен елемент от онази обратна, обърната наопаки представа за света, която народно-празничният модел на романа гради на различни равнища. Припомнената статия от 1993 г. обстойно разисква карнавалния хронотоп на колективната лудост/пиянство. В този план на карнавалното колективната лудост има, разбира се, своята максимално обобщена проекция във фигурата на Мунчо – фигура *par excellence колективна*, карнавална в абсолютния смисъл на понятието (по Бахтин). В сложно организирания *интратекст* на романа (като хоризонтално и вертикално разгъваща се мрежа от значения)⁸ образът на Кандов е несъмнена реплика към този на Мунчо: индивидуалната, „модерната“, „европейската“, „вътрешната“ и не на последно място *литературната* (това е настоячиво изтъквано от самия текст) проекция на лудостта, за разлика от автентичната, „архаична“ и *колективно представителна* лудост на Мунчо.

За мен е важно именно диалогичното отнасяне на осемте глави за Кандовата лудост, включването им в големия дебат за лудостта. Въздържа се да ги определя като огледално „слизане“ от високото към ниското, като антиклимакс или като пародия. Именно в своята „отвореност“, в своята небулозност отношението е истински богато на значения – реални и възможни.

5. Но да се върнем към „сюжета Кандов“ в последователността, в която е разгърнат от романа. Оттук нататък това разгръщане ще е именно по посока на *лудостта* – на нейните все по-пряко клинични проявления и дискусии... Но да вървим по ред.

Сомнамбулните лутания на героя продължават и ескалират в следващата глава – „Кандовото недоумение нараства“ (самият наслов по-

⁸ Въвеждам термина „*интратекст*“ тук, за да означа вътрешното пространство на творбата като сложно разгръщаща се – хоризонтално и вертикално – мрежа от диалогизиращи помежду си значения от разнообразен и разноредов порядък.

казва това). Тук ескалацията на Кандовото „недоумение“ (т. е. неразбирането на света, на реалността) достига кризисната си точка – кризисна в двойния смисъл на първоредното гръцко понятие: в един-единствен, силно концентриран момент на напрежение неразбирането достига връхната си точка и едновременно се разрежда. Загадката се разрешава, постига отговора си. Булото пада и светът, който досега е изглеждал хаотичен, непроницаем, абсурден, гротесков, внезапно се прояснява и подрежда около един смисъл. Събитието, което слепва фрагментите, е – погребение. Предчувствано през цялото време, *знаяно*, макар и на едно подсъзнателно равнище, то изведнъж дава отговора на всичките въпроси: „какъв дявол празник е тоя?“, „какъв е тоя безбожен празник?“ и т. н. . . . Не за празник е бяло клепалото, а за погребение – нещо, което свръхвъзбуденото Кандово съзнание през цялото време е чувствало във вид на смътна интуиция, на равнището на своето несъзнавано (разказът през цялото време ни е давал ключове, чийто смисъл едва сега ретроспективно се изяснява).

Погребават Лалка, „която беше издъхнала нощес“.

Сцената се появява на самата граница между реалното и сюрреалното – колкото в реалността, толкова и като че ли родена от самото (под)съзнание на героя:

Из отсрещната улица се понесе насам монотонен писклив хор от детински гласове. Тия гласове държаха бас на друг един по-висок и по-дъртешки глас, който извиваше някаква проточена черковна песен.

Събитийната, фабулната извънредност на събитието, вътрешната му истеричност, е *изразена* чрез един свръхнапрегнат, алогичен, смислово разпадащ се език, съставен от парадоксално сдвоени оксиморони: хорът е едновременно монотонен и писклив, писклив и бас; децата „държат“ бас, а старешкият глас пее високо. Това не е езикът на обективния „всезнаещ“ разказвач; това е „вътрешният“ език на Кандовото съзнание, или по-точно – подсъзнание. Закономерно акцентът в предаването на картината е върху фоничното: тъкмо максимално абстрактният език на музиката е този, който най-адекватно може да предаде външната извън-редност на събитието, неговия хаосен характер и психическата му рефлексия в съзнанието на възприемащия го герой.

Едва ли е нужно напомнянето, че погребението е елемент, който ще се окаже изключително важен за езика на късния модернизъм, и по-точно на триадата *символизъм–сецесион–експресионизъм*, ако се ограничим с направленията, имащи роля в българските отражения на

модернизма и декаданса от началото на ХХ век.⁹ Ключовата роля на погребението, при това в сходен контекст, близък дори в музикалните детайли на описващия го език, не липсва и в парадигматичния текст на сецесионно-експресионистичния тип проза – очеркът „Спомен“ / „Към границата“:

Изведнъж в съседната улица засвири музика: там изнасяха необикновено закъснял мъртвец. Потресна беше погребалната мелодия в спокойствието на вечерния час. В нея се чуеше и дивия писък на ужаса пред смъртта, и горкия стон на отчаянието подир съкрушените надежди.¹⁰

Но погребалната сцена в „сюжета Кандов“ предугажда не просто сецесионно-експресионистката екстатика в българската проза в един най-общ план; тя въвежда и един много важен конкретен детайл, който ще се окаже същностен, извънредно продуктивен за сецесионната поетика. Детайл, който изведнъж ни отправя от прозата на „Спомен“ / „Към границата“ към самата поезия на Яворов. Погребението е на млада жена – Лалка; не само нейната младост, но и ред други характеризиращи я черти приближават образа към архетипната фигура на *девицата*. Мъртвата девица е неизбежен, свръхнатоварен образ в символистично-сецесионната поетика. Умиращата младост като свръхобеман битиен символ с практически неизчерпаем резервоар от значения.

Да си припомним описанието на мъртвата, или по-точно начина, по който тя е видяна от Кандов:

Тя лежеше спокойна, тиха, дългите клепахи хубаво затворени, тя приличаше на заспала. Лицето ѝ, добило мраморна белина, едвам се различаваше от пуховата възглавница, дето бе потънала главата ѝ; малката ѝ снага се губеше под купове венци и китки пролетни, прощален принос от булки и невести... При двете ѝ рамене стояха по китка редки бели трендафили, подоб-

⁹ Именно като триада, развойно следващи едно след друго, но и вътрешно пролифериращи едно *от* друго, с размити, преливащи се граници. Проблемът е специално разгледан в книгата ми „Яворов – Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“ (София: Просвета, 2009), особено част трета, към която отправям.

¹⁰ „Към границата“ – в кн. „Хайдушки копнения“; цит. по: **Яворов, П. К.** *Събр. съч.*, т. 2, София: Български писател, 1978, с. 92; с незначителни корекции в: „Спомен“. – Мисъл, XV, 1905, № 1, с. 24. (Вж. също: **Ангов, Пл.** *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика*, с. 156–164.)

ни бяха втъкнати и в косата ѝ. [...] Ръцете ѝ, бели и изящни като на скулптирана от мрамор грация, лежаха кръстосани на венчалната ѝ копринена рокля, а на пропадналите ѝ гърди беше положена икона „Успение пресветия Богородици“.

Това описание на мъртвата девица е пребогато на значения, отпращащи в различни посоки. В образната си пластичност, така богатата на детайли, то сякаш е излязло изпод четката на прерафаелитите със своята сакрална умиротвореност и внимание върху флоралните мотиви – върху цветята, с които е обсипана мъртвата и с които сякаш сама се е сляла: тези „купове венци и китки пролетни“. Самата пролет (*ver sacrum*) е свещеният сезон на раждането на природата, канонизиран от сецесионната поезика (именно „*Ver sacrum*“ – „Свещена пролет“ – се нарича списанието на виенския сецесион; или едноименната сюита „Пролетно тайнство“ на Прокофиев). В описанието на Вазов (направено, да напомня, през очите/съзнанието на Кандов) присъства и силен елемент на класическа стилизация, така характерен за неокласицистичния – и едновременно с това езически – дух на сецесиона: *мраморната* „белина“ на лицето на мъртвата, „ръцете ѝ, бели и изящни като на скулптирана от мрамор грация“. Вторично-изобразителният елемент е очевиден; сякаш не самата реалност описва разказът, а антична скулптура. През погледа/съзнанието на Кандов реалността е културно удвоена, тя сякаш по уайлдовски възпроизвежда изкуството. При което, именно в сферите на една дълбинна, скрита сакралност, езическото безконфликтно се слива с християнското – иконата на Богородица. Впрочем християнското, исторически погледнато, е само вариант на дълбинни митически архетипи: самата Богородица, едновременно дева и майка (да си спомним как я изобразява Микеланджело в своята първа „*Pieta*“ или описанието на Данте в последните стихове на „*Чистилице*“, от които скулпторът се е повлиял), е преди всичко символ на „вечната женственост“ и в двете ѝ неразчленими проявления – духът и плътта, серафичното и хтоничното (хтоничното в примордиалния смисъл на понятието, като свързано с природното, с раждащата стихия на земята-майка). Тази двойственост е ясно доловима в стилизирания език на ритуала по начина, по който той е описан от Вазов: мъртвата девица, облечена във венчалната си рокля, всъщност осъществява ритуално тайнство. Цялата тази сюжетика, така явно изтъкната в описанието на романа, е с архаични, мито-религиозни корени; и тъкмо затова тя отпраща и в ширина, и в дълбочина към езиковия ресурс на символизма и сецесиона, който ще стане актуален за българската литература много по-късно.

Но в конкретния случай конотациите са усилены чрез парадоксалното им удвояване. В семиотиката на романа образът на Лалка някак парадоксално се сближава с един друг образ, който изглежда на пръв поглед негова пълна противоположност – този на Милка, блудницата на градчето. Милка е по-скоро набедена, произведена за такава от самия патриархален социум на Бяла черква. (Всеки затворен социум има такива „константни“, неизбежни фигури, каквито са *людият* и *блудницата*; те са фигури-институции – същностно необходими за вътрешното конституиране на социума. Социумът може да заяви своята вътрешна кохерентност и равновестност, т. е. да се самоконституира като такъв, само като изолира *в себе си* хетерогенните сили, които го дестабилизира *отвътре*.)

Това сближаване на двете явно антагонистични фигури – Лалка и Милка – протича на различни равнища (фонетичното съзвучие в имената е само най-външното и незначително). По-показателни са фабулните преплитания между тях чрез образа на Стефчов. Стефчов е годевик на едната, но ѝ изневерява с другата. На това фабулно равнище двете женски фигури изглеждат симетрично противоположни. Ала тази противоположност е силно омекотена, релативизирана, доколкото всяка една от тях е придвижена в посока към другата. Блудницата Милка е обявена, произведена за такава, изолирана и отлъчена от патриархален социум на градчето. Но в кулминационната сцена (залавянето ѝ в прелюбодеяние със Стефчов) самият този колективен съдник изведнъж показва готовност да ѝ прости – не заради друго, а заради нейната младост и хубост: етическото неочаквано се подменя с естетическото, по-скоро се претопява в него:

Тълпата се притискаше около онбашият. Всички се напинаха да видят момчето и момичето, като че ги не бяха виждали друг път. Фенерите се издигнаха над главите и осветяваха добре отворената врата. Показа се най-напред Милка. Очите ѝ гледаха надолу от срам. Тя беше зашеметена и нито отговаряше на майка си, която ѝ гълчеше нещо неразбрано. Само веднъж тя вдигна очи и погледна удивлено и уплашено. Милка беше сега още по-хубавичка и привлече на своя страна симпатиите на сърдитите съседи. Младостта и хубостта обезоръжиха веднага озлоблението на тълпата. По много лица се четеше прошка.

– Булче и половина ще бъде! – каза един.

Една неволна и случайна аберация на езика („Фенерите се издигнаха над главите и *осветяваха* добре отворената врата.“) сякаш задава преобръщането, което предстои – трансформацията на модуса от бито-

во-профанното към една надбитова, битийна сакрализация. Заедно с разтварянето на етическото в естетическото, със сближаването и съвпадането на двете (именно срамът е този, който придава хубост на девойката: „Очите ѝ гледаха надолу от срам – Милка беше сега още похубавичка...“), прокурорският ракурс се издига към едни надбитови, абсолютни равнища, където всекидневният патриархално-еснафски морал внезапно блокира, оказва се неработещ. Към *свещеното* като сфера на „вътрешното“, противоположна на „външната“ сфера на социалната регулация. Моралната норма е „табу“ – императив на социалната регулация, чрез която социалният организъм се предпазва от инфектиране с хетерогенното, което би го разрушило отвътре. Естетическото е саботаж на регулацията, пробив в защитния механизъм, излаз от самосъхраняващата се затвореност. Но границата между *опасното* и *свещеното* е твърде крехка, пропусклива, както доказва модерната антропология (от Мери Дъглас до Джорджо Агамбен). Религиозната практика нерядко сакрализира (*освещава*, както неволно казва текстът на Вазов) тъкмо онези хетерогенни, нечисти и опасни практики, които на равнището на всекидневния бит са заклеймени, „отхвърлени с погнуса“¹¹ (за африканското племе бушонг кръвосмешението е „нечисто“ и строго табуирано във всекидневното поведение, но ритуалното му извършване е част от церемонията по коронясване на всеки нов владетел¹²). Ритуалната проституция е широко разпространена религиозна практика: фигурата на жрицата-свещенослужителка се слива с тази на блудницата.

По сходен начин в сцената, описана от Вазов, фигурата на блудницата се приближава към тази на светицата. Но агент на промяната е естетическото – една отвъдпатриархална, модерна категория. С това Милка се оказва предходница на една от най-каноничните фигури в *модерния* литературен канон – тази на Йовковата Албена.¹³

Зад това внезапно преобразяване на колективния съдник (на тълпата, както казва текстът) стои, разбира се, самият Вазов, като иденти-

¹¹ Дъглас, М. *Чистота и опасност. Анализ на понятията за омърсяване и табу*. София: ЛИК, 2005, с. 241.

¹² Пак там, с. 242.

¹³ Използвам тук „*модерен*“ в прекия, терминологично стеснен смисъл на понятието, в който Светлозар Игов мисли Йовковата проза като част от опита на българския междувоенен модернизъм, в противоположност на лесното му, школско причисляване към „класическия“ реализъм: „зад привидно традиционния селско-патриархален свят на Йовков – пише Игов – се крие една модерно-индивидуалистична концепция за човека“ (вж.: **Игов, Св.** *Балканът, ханът и чифликът. Привидният реализъм на Йордан Йовков*. София: Литературен форум, 2011).

фикацията е двупосочна. От една страна, тази колективна воля на тълпата изглежда естествено вменена от Вазов по силата на неговата авторска метапозиционираност спрямо художественото пространство, спрямо фабулата и героите – вездесъщата воля на автора като структурна функция в творбата. Но всъщност първоначална е по-скоро обратната зависимост: личният манталитет на Вазов като реална биографична фигура, психо-социално детерминирана, е своеобразно отражение – *pars pro toto* и „в миниатюр“ – на колективния патриархален морал и светоглед; самият Вазов като колективна фигура.

Но патриархалната тенденция спрямо Милка (именно тенденция – отношение *идеологическо*, надхвърлящо органиката на патриархалната нормативност) се разкрива в друг аспект – не чрез фигурата на Стефчов, а чрез тази на Кандов. Именно Кандов е този, който *идеологически*, т. е. от една модерна, антипатриархална позиция, защитава личностните права на Милка. Той прави това на вечерята у поп Ставри непосредствено преди да се разрази скандалът. В публичната си пледоария Кандов дебатира с колективния глас на патриархалното в лицето на домакина „дядо поп“ и Николай Недкович, но не по-малко и с Огнянов – Вазовия идеален двойник в романа. От една страна, ясният позитивистичен „дискурс“ на студента-либерал, книжен до немай-къде („Гаче го чете на книга!“ – пришушва си попът), се сблъсква с играещото, двулично, изплъзващо се карнавално слово на поп Ставри, смесващо езици от различни редове (както ще прави Радичков много по-късно, но все в същите „вечни“, извънисторични пространства на народното битие):

– Да я оставят свободна, и тя има човешки права. [...] Щом не стеснява свободата на другите, може да живее, както обича, няма нищо – обясни Кандов.

– И ако стане най-разкошна, пак няма нищо? – попита попът.

– Как най-разкошна?

– Република де! – поясни нетърпеливо попът.

Кандов го погледна в недоумение.

Недкович му разправи ниско значението, което попът произволно даваше на тия думи.

От друга страна, срещу каузата на студента се изправя не по-малко рационалното и не по-малко книжно слово на Огнянов. И двамата, защитавайки противоположни позиции, оперират в рамките на позитивистичния европейски рационализъм, цитират „учени“ думи и философски идеи:

- Аз искам еманципацията ѝ.
- Пардон, вие искате деградацията ѝ – обърна се Огнянов.
- Господин Огнянов, чели ли сте философите, които са писували по женския въпрос? Съветвам ви да ги четете...

Няма съмнение, че в този „учен“ дебат Огнянов е авторовият резоньор. Кандовата идеология е тази, която *авторът* Вазов несъмнено не споделя (и това особено ще проличи чрез една по-късна негова творба – „Нора“, чиито корени откриваме в образа на Милка и породената по повод на него дискусия).

Но отместването на блудницата към светицата, релативизацията между тях, е не само първичен архетип, а устойчив мотив в модерно-литературното пространство, покриващ целия спектър между романтично-сентименталното (напр. Маргьорит Готие от „Дамата с камелиите“) и сакрално-религиозното (Соня Мармеладова от „Престъпление и наказание“). Романът „Под игото“ не пропуска тази релативизация, като я включва в модуса на собствената си идеология, т. е. в най-високите равнища на националноидеологическото: тъкмо блудницата Милка ще се окаже онази, която ще отвори вратата на дома си за Соколов (гл. XXIII от част трета). Единствената, която приютява преследвания в момента, когато всички високоморални, благопристойни жители на градчето затръшват портите на домовете си пред него. (Самото провидение, ще каже сам Соколов с патоса на евтината романтика, „прие образа на Милка Тодоричкина, на пропадналата, на отхвърлената, на позорната Милка Тодоричкина“, а Огнянов ще резолира от името на самия Вазов, за да не остане и капка съмнение у читателя: „...висок героизъм у тая блудница, сред толкова благоразумни безсърдечия, сред толкова честни низости! Боже, боже, дека само доблестта е могла да намери убежище!“ – с. 406) Спасяването на преследвания, приемането на всеобщо отхвърления – това, разбира се, е романтическо клише; но също и сюжет, който във високия смисъл на романа недвусмислено конотира с двойката „Соня–Разколников“, а оттам – по един много опосредствен начин – води към сакралния евангелски протосюжет.

...Но ако образът на блудницата Милка *потенциално* съдържа в себе си този на светицата (релативизация, разиграна от романовия текст дидискурсивно, както в дълбинните сфери на митологично-патриархалния субстрат, така и в хоризонта на модернополитическата дискусия), то не по-слабо е придвижването на *идеалния* образ на Лалка в обратна посока – към този на *блудницата* Милка. (Придвижване, в което субективната воля на автора категорично няма роля.) Лалка „по автор“ е несъмнено идеализиран, светъл до прозрачност образ – жертва и светица. И тъкмо тук

авторовата идеология се сближава с тази на Кандов, чийто антагонист е във всяко друго отношение: както Кандов явно, в режим на дискусия, защитава личното право на Милка да обича, да се венчава или не, така Вазов *имплицитно* отстоява същото право на Лалка. Омъжена за нелюбимия Стефчов, тя продължава и след брака си да обича д-р Соколов (впрочем, един крайно лекомислен човек, бонвиван, незаслужаващ саможертвената ѝ любов; това се разкрива не само и не толкова чрез амурните истории с беицата, но и чрез собствените му думи в разговора му с Огнянов в главата „Безпокойства“, характеризирани по този начин и от самия автор). В този смисъл Лалка е двойна жертва – колкото на Стефчов, толкова и на Соколов. Но в същото време, обективно погледнато, и още повече от позициите на патриархално-еснафския морал, който е естественият ѝ социален контекст, тя самата съвсем не е невинна. Според същия този морал, който съди Милка, едва ли е съвсем безукорно поведението на омъжена жена, която продължава да обича друг мъж, при това личен враг на съпруга ѝ; нещо повече дори – тя пряко предава съпруга си. Двусмисленото поведение на Лалка се разкрива още по-ясно, ако бъде поставено в един класически литературен контекст – нещо, на което самият роман непрестанно настоява. Лалка определено не притежава саможертвената нравственост на Пушкиновата Татяна; напротив, по-скоро се сближава с Анна Каренина, макар че това сближаване става категорично извън субективното намерение на автора и Вазов, за разлика от Толстой, категорично няма намерение да осъжда героинята си. (Причините за това са ясни: свръхкаузата, която преследва „Под игото“, за разлика от тази на „Анна Каренина“, няма нравствено-психологически характер, тя е национална; моралната проблематика в романа не е автономна, а изцяло моделирана *през* националното. В този ключ Стефчов е тоталното зло и затова всякакви „прегрешения“ спрямо него са предварително опростени; Соколов, въпреки всичките си недостатъци, е положителен герой, а като резултат от това поведението на Лалка е лишено от морална двусмисленост, изцяло оправдано във високия хоризонт на патриотичната кауза, моделираща романовия *Innenraum*. Социо-моралната проблематика ще се еманципира доста по-късно у Вазов, в творби като „Нора“ и „Казаларската царица“; и тъкмо тогава ще проличи органичният патриархален консерватизъм на писателя, много близък с този на Толстой, имащ корените си в религиозно-християнската нравственост.)

...В резултат на тези сближавания и релативизации идеалният, серафичният образ на Лалка се оказва с двойно дъно, раздвоява се вътре в себе си. В едрата логика на романа, форматирана от националоидеологическия свръххимператив, Лалка е светъл образ, моделиран чрез своята тиха, саможертвена любов, която същевременно се вписва и

във високата идеология на националното. Тази саможертвеност е максимално изтъкната чрез смъртта ѝ, а с особена яркост това е направено в сцената с погребението – сцена, която пряко издига образа ѝ в сферата на серафично-сакралното. Мъртвата Лалка е видяна *през* погледа на Кандов и в резултат на това е описана чрез мрежа от културни конотации, които изцяло я вписват във високоромантичeskото клише на сакралното, на светостта – на мъртвата девица.

С всички контразначения, които романът неволно активира – именно на равнището на своята *литературност*, на своята *романовост*, т. е. на равнището на своето *литературно несъзнавано*, извън авторовата (си) воля, – Лалка се оказва съвсем не еднозначен образ: тя съчетава в едно невинност и блудство. Но именно в хоризонта на тази вертикална културна памет двете – невинността и блудството, сакралното и нечистото, ангелическо и демонично – съвсем не са отричащи се, несъвместими модуси; напротив.

В хоризонта на едни други, „вертикални“, морално-религиозни пластове и в сферата на литературната вторичност, която самият роман, особено чрез „сюжета Кандов“, тенденциозно изтъква, образът на Лалка отпраща например към Соня Мармеладова; но лично аз не съм убеден доколко в конкретното „вътрешно пространство“ на Вазовия роман те работят, независимо от прекия интертекст с шедьовъра на Достоевски. По-скоро бих потърсил възможните значения на Лалкината фигура в друга посока – по-назад и по-надълбоко в сферите на литературното, в тези на романтичeskата митология. На дълбинни, основаващи митологични и литературни архетипи, които Романтизмът наследява (главно чрез Средновековието) и фундаментализира; и които след това на свой ред ще бъдат унаследени и доразгърнати чрез неоромантичeskата езиковост от втората половина и края на XIX век. Вписана в този литературно-митологичен ред (нещо, на което, да напомня, самият роман ясно настоява, тъкмо чрез сюжета „Кандов“), Лалка се вписва в модела *мъртвата девица-блудница*. Модел, който в един конкретен литературноисторически план отпраща към сецесионния аксесоар, към поетиката на българския символизъм в нейния най-чист вид. А именно – към парадигматичната поезия на Яворов, където комплексът ще се окаже не само централен, организиращ (*ангеличната* и *демоничната* жена; девицата-ангел и жената-демон), но ще получи и своите „външни“, чисто биографични проекции в литературния мит „Яворов“ чрез фигурите на Мина и Лора.¹⁴

¹⁴ Подробно за това вж. в моята книга „Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика“.

Серафичната девойка „призрак лек“, символ на „вечната девственост“, и жената „знойна плът“, отпращаща към демоничните изкушения на плътта; към майчинското/хтоничното, но и – оттам, през хтоничното – към порока. Двете фигури, обединени в една. Сецесионната поетика, дълбоко архаична, атавистична в същността си, възпроизвежда една първоначална неразчлененост между свещено и еротично, засвидетелствана в широко разпространената ритуална практика на свещената проституция – на жриците, служителки на хтоничните култове, т. е. на култовете, посветени на земята и на раждащото женско начало. Споменът за тази двойственост/единност се таи дълбоко в сферите на *литературното несъзнавано* на романа. (Един напълно несъзнаван спомен: несъзнаван не просто от автора Вазов, но от самия роман „Под игото“ в хоризонта на актуалните *си* идеологически стратегии.) Това несъзнавано може да бъде възстановено само чрез археологически разкопки дълбоко под пластове на модерноромановата видимост, на неговото *идеологическо съзнавано*. Но тези разкопки *назад* и *надълбоко* парадоксално, но напълно закономерно водят *напред* в литературноисторическата хронология, към онези бездни в „душата“ на модерния Аз, които радикалният модернизъм от края на XIX век (а българската литература – малко по-късно) ще открие и фундаментализира чрез декаданса, крайната форма, до която ще се развият енергиите, освободени от Романтизма в началото на XIX век. Водят към подсъзнателното и психопатичното, към шизофреничната раздвоеност между реалност и сюрреалност, между действителност и халюцинация. Включително и към феномена на *лудостта* – крайната форма, чрез която литературният език ще артикулира процеса на вътрешен разпад на Аза, на модерната „душа“-*anima*, *женска* по дълбинните си характеристики.

Целият този културен комплекс се съдържа *несъзнавано* в роман като „Под игото“, занимаващ се на пръв поглед, т. е. на равнището на своето *идеологическо съзнавано*, с проблеми, отстоящи на светлинни години от него. Именно културната вторичност на частния „сюжет Кандов“, имплантиран в романа, и въввлечените в него фигури, в т. ч. и тази на Лалка, разтварят подстъпи към археологизация на тези скрити подравнища в творбата, които може да се окажат продуктивни в една литературноисторическа перспектива, да провокират необичайни значения. Едно от тези възможни значения би възникнало при една асоциация, изглеждаща неправомерна във всякакъв смисъл – с друга парадигматична творба, каквато е „Легенда за разблудната царкиня“ (1913/1914¹⁵). Изглеждащо скандално на пръв поглед, подобно свързване всъщност

¹⁵ Поемата е написана през 1913 г., а публикувана през 1914.

има своята логика: това е една от неволните антиципации, чрез които „сюжетът Кандов“ (в собствената си *литературна вторичност*, неп-рестанно изтъквана от самия Вазов), а чрез него и романът като цяло, се вгражда в българския „голям“ литературноисторически разказ.

Та в подобна „литературноисторическа“ перспектива имаме пълното основание да попитаме: дали пък тази мъртва девица (Лалка) не е „външен“, екстериоризиран символ на собствената „душа“ на героя?

6. Но декадансът в крайния си вид тепърва ни предстои. Влизаме в следващата глава – „Философията на две врабчета“. Веднага да кажа, че тук „философия“ съвсем не е празна дума, някакъв „нулев“ риторичен щрих; наистина става дума – макар и в дискуссионен режим – за философия (включително, в един много специфичен смисъл, и за она-ва, което епохата знае като „философия на живота“, *Lebensphilosophie*). Но още повече в прекия, тривиален смисъл, който е далеч по-работещ в българския контекст на епохата: философията на живота като природа, като органична реалност, т. е. като единствената и „здрава“ реалност, противостояща на всички болести на „душата“, идещи от умозрителното книжно знание.

Но преди всичко философският „етос“ на главата е заявен в един вътрешен монолог на героя, породен от срещата с мъртвата девица. Монолог, който дискутира важните проблеми за видимото и привидното – за самия живот като изплъзваща се осцилация между видимост и привидност, за диалектичката неразчленимост на двете. Проблемът сякаш закономерно възниква от цялостната релативизация между реалност и привидност, разгръщана до този момент. Тук, след срещата с погребението на Лалка, дискусията се концентрира в една посока: за старостта, скрито съдържаща се в младостта, за смъртта, която се таи под видимостите на живота и го съставлява. За грозотата на разтлението, която се таи под маската на красотата като нейна скрита същност. Разказът разгръща една безпощадна рентгеноскопия, която разкъсва булото пред съзнанието и ни принуждава, заедно с Кандов, под съблазнителната плът на любимата девойка да видим – образно и буквално – скрития скелет.

С оглед на по-нататъшното разгръщане на сюжета в предстоящия *fin de siècle*, можем да го илюстрираме с едно алегорично платно на Antoine Wiertz, който е сред родоначалниците на богатия белгийски символизъм – „Красивата Розин“ (1847)¹⁶. Картината изобразява красива гола девойка, застанала срещу човешки скелет с поглед, настойчиво впит в оч-

¹⁶ Musée „Wiertz“, Брюксел.

ните кухини на черепа, сякаш „двамата“ се гледат; или по-скоро, ако се доверим на прозрачния наслов – красивата Розин *се оглежда* в него: това е нейният собствен скелет (върху черепа е залепено етикетче с дребен, но ясно разчетим надпис „La belle Rosine“). Темата за преходността, идеща от Средновековието (напр. жалбите на красивата Олмиер от „Голямото завещание“ на Вийон), се преплита с важния проблем за „гърба“, прояден от червеи, гниещ, разлагащ се. Този средновековен комплекс ще бъде възобновен от модерния декаданс през втората половина и края на XIX век, за да намери крайния си израз в класически творби като едноименната скулптура на Роден (1887)¹⁷ и още повече „Мърша“ на Бодлер (ок. 1850): героят на Вазов без съмнение е чел Бодлеровото стихотворение, така както е чел и „Престъпление и наказание“.

Но да се върнем към случая Кандов. Асоциациите в свръхвъзбуденото съзнание на героя се разгръщат отвън навътре – от видяното и видимото към скритото в битието; към фундаменталната преходност и илюзорност на всичко реално, на света и живота. Към *проглеждане* за битието като про-виждане на скритото *във, под, отвъд* всекидневната видимост, отвъд всекидневната *нормалност* – проглеждане, което е по-силите единствено на извън-редното съзнание, на аномалния, лудия. Проглеждане като свличане на някакво було, замъглявало до този момент съзнанието с привидности – с привидностите на нормалното, с нормалното като привидност:

„На, тая Лалка умря, сега е мощи, утре е прах. Каква беше побеляла, та страшна... Умря, умря!... И Рада я нямаше там!... Ну що, Рада!... Странно нещо, как ме е заслепила тая мома... Който ме види, би казал, че съм луд... Та отде зная, че не съм луд?...“

Вътрешният монолог на героя е свръхнатезал от културна вторичност. Няма да задълбаваме в Шопенхауер, чиято сянка съвсем ясно се откроява в този монолог (това е предмет, достоен за специално изследване); ще отбележа само, че въпросите, които Кандов си задава, съвсем се доближават до известния дзен-анекдот за учителя Соджи, който веднъж сънувал, че е пеперуда, и на сутринта не знаел дали е човек, който е сънувал, че е пеперуда, или е пеперуда, сънуваща, че е човек. Релативността „*нормалност–лудост*“ („Та отде да зная, че не

¹⁷ Известна като „La belle Heaulmière“, „Celle qui fut la belle Heaulmière“ или просто като „Старата куртизанка“: Олмиер (Heaulmière) е прочута парижка куртизанка от началото на XV век – същата, възпята от Вийон.

съм луд?“) е въпрос, който като в една парадоксално обратна кукла-матрьошка побира в себе си ред други, все по-едри и по-едри въпроси: (*съ*)знание–*отвъд*(*съ*)знание, *видимо–невидимо, привидност–същност, реалност–иреалност, безсмислие–смисъл...*

„...Да? И наистина що е тая Рада, това нещо, това нищо, нищо, което пълни цялото ми същество и цялата вселена, и рая, и ада?... Какво е тя?... Един скелет, облечен с мръсно сурово месо... Едно безконечно купище от кокали, мръвки, кръв, жили, влакна, нерви, съдове, жлези, тъкани, хрущяли, смрад, които се наричат Рада и утре ще се сплуют и преобърнат на гной и прах... Тфу! И всичко това аз обичам!“

Целият този дуализъм, фундаменталната двойственост на живота, осцилацията *привидност–същност*, е описана с безпощадното внимание към детайла, характерно за средновековния натурализъм – представата за преходната земна същност-*несъщност* на човека като „торба с нечистотии“. Но стрелите на Вазов са прицелени другаде: чрез Кандов говори модерният натурализъм – научният позитивизъм от XIX век; рационалното научно знание, което убива любовта, идеална, божествена по етоса си, възможна само в отвъдрационалното. (За Вазов, както ще стане ясно по-нататък, подобно философско раздвоение си е чиста шизофрения, клиничен случай *par excellence*.) Впрочем, това е същата онази „клад-бернарщина“, която и Достоевски громи в своите романи-памфлети.

Но за Вазов този дуализъм е функционален в съвършено друг смисъл. Той е основен, *същностен* за идеологията на романа „Под игото“ като пълноценна и дълбоко промислена националфилософия: въстанието е *истинско* не като реалност, *състояло се е* не в своята реалполитическа наличност, а в своята въобразеност. Националфилософски модел, който романът целенасочено изгражда не само в прекия си патос (гл. „Пиянство на един народ“), а и в композиционния си строеж: не самото въстание изобразява той, а неговото *въобразяване* в процеса на подготовката му; въстанието като вътрешно израстване, не като външен, събитийен екшън: самото въстание е жалко „недоносче“, за което не си струва да се говори, то, по думите на самия Вазов, „нема даже история“ (гл. „Пробуждане“).¹⁸

¹⁸ За „Под игото“ като пълноценна *философия на историята* в този смисъл вж. по-подробно в моята статия „Българско възраждане и немска диалектика: естетическият сюжет. (Към философия на българската история)“ – сп. „Философски алтернативи“, № 3, 2013, с. 37–52.

Но от една друга, трета страна, изобразителният натурализъм в монолога на Кандов директно отправя към сецесионната образност на езика-“Безсъници“. Смъртта, стаена под ярките видимости, или по-точно *привидности* на живота: грозотата, тлението, червеите, гниещата плът – това е гротесково-макабристичната образност, която ще изпълни сецесионната поетика, езика на Яворовите „Безсъници“ („целият моден реквизит от ужаси в епохата на сецесиона“, по думите на Г. Найденова-Стоилова¹⁹).

7. Целият този литературен субстрат, който като подводно течение е следвал през цялото време сюжета „Кандов“, накрая закономерно се проявява и пряко във фабулен план. Една сцена, описана в глава XXIII „Лекът“, последна и кулминационна в сюжета, събира в едно и двете теми, които до този момент са разгръщани успоредно – *психологическата* (по-скоро психопатологично – за лудостта на героя) и *литературното*.

След като е стигнал до прозрението за своята възможна лудост, Кандов решава да се консултира със своя приятел доктор Соколов. Но прави това по един силно усложнен начин, като игра между медицинско и литературно, от една страна, между литературно и реално, от друга. Самото искане на медицинска консултация е маскирано като нужда от писателски съвет („аз дойдох да се допитам до вас повече за една литературна работа“ са встъпителните думи на Кандов).

Докторът го погледна зачуден.

– Вие можете да ме осветлите върху един психологически въпрос, който ме затруднява силно. Тоя въпрос съвпада в областта на медицината.

Докторът чакаше въпросително.

– Пиша един роман – каза Кандов, като натъртяше на всяка дума.

– Как, вие сте писател?

– Не, опитвам се... Захванал съм един роман... Главният герой е твърде влюбен, лудешки, безумно, безнадеждно влюбен в една личност, която се обича с друго: а тая страст ще го доведе до самоубийство.

– Има една немска повест, която бях чел някога във Виена – каза докторът, като се почеса зад ухото, за да си научи; – там се разправя за подобна една любов...

– Гетевият Вертер? – попита живо студентът.

¹⁹ **Найденова-Стоилова, Г. П. К. Яворов. Пътят към драмата.** София: Наука и изкуство, 1962, с. 133–134.

- Да, от Гете романът – припомни си докторът; – той се самоуби, нали?
- Да, но аз искам да спася моя герой...

Така Кандов внезапно и малкоочаквано се оказва закратко своеобразен двойник на Вазов, но в един обратен смисъл – Кандов е негатив на писателя Вазов. Чрез него Вазов косвено си разчиства сметките с един тип поетика, който не споделя. Но точно тук се състои разминаване между автор и творба: това, което авторът Вазов не споделя, романът „Под игото“ като автономно *литературно* пространство употребява по един максимално ефективен начин. Това, което в авторовата (идеологическа) интенция на Вазов е бутафория (Кандовият роман е въображаем), във вътрешното пространство на романа „Под игото“, цялото то въображаемо по самата си природа, е реално.

В този контекст, на това вътрероманово, *литературно* равнище, възникват различни – разновидови и разнопосочни – значения, при това с „външен“, литературноисторически потенциал. Самото писане на въображаемия роман на Кандов, от една страна, е видяно в медицинската си проекция, едновременно като *симптом* и като *терапевтичен акт*. А от друга страна, визитата при доктора изведнъж разкрива, разобличава медицинския подсмисъл на всичко случило се до този момент, при това медицинското, взето в своя частен, *психически* аспект.

„Случаят Кандов“, който постепенно е набирал скорост след глава XVII, тук внезапно се е разкрил като *клиничен случай*. Любовният проблем на героя всъщност се е оказал проблем за *болестта*. Проблем, който ще се окаже централен за декаданса; при това той е поставен от Вазов в подчертано *литературен* контекст. Преходът се е случил в края на предходната глава „Философията на две врабчета“; случайната гледка на двете врабчета, кацнали на сливово клонче над улицата (които „се целуваха с човките си“), е отключила клинично-литературните прозрения на героя: „Болен си, болен си, Кандов – пошушна си той безнадеждно. – Болен си, братко мой, търси си лек на главата, бай Вертере.“ (с. 301). Автодиагнозата е ясна – това е болест не на тялото, а на главата, или по-точно на *душата* („Но тая рана е в душата.“ – с. 301). „Душата“ тук е поетизъм – аналог на „главата“ в метафоричната идиосинкразност на романтичeskия език. Тъкмо това откритие е поводът героят да навести д-р Соколов – да го навести именно в качеството му на *доктор*. Или, казано с един по-късен, но напълно адекватен спрямо контекста израз – буквално да отиде на психоаналитичен сеанс.

Податките за подобен „дискурс“ са неочаквано силни в текста: докторът е учил във Виена („...една немска повест, която бях чел някога във Виена“). А това поражда неизбежни и мощни асоциации с онова,

което предстои да се случи в този град съвсем малко след художествено-то време на романа (почти по времето на написването му) – асоциации, нанизващи в обща редица медицински и литературни явления като *Фройд – Вайнингер – сецесион*. Антиципацията стига до буквалност: Кандов действително влиза в кабинета на д-р Соколов като на психотерапевтичен сеанс, който той маскира като литературна консултация: уж че пише роман; но това е роман, чийто герой е сам той (а докторът веднага разпознава Вертеровската парадигма в него). И в същото време обективира, отчуждава психо(пато)логическия казус, като го сменя от себе си и го приписва на един литературен герой. Герой, който обаче е с вътрешно раздвоен статус: той, от една страна, се разтваря навън, към *литературното*, към един конкретен, вече наличен литературен герой (именно Гьотевият Вертер), а от друга се разтваря навътре, към *психологическото*, към психологическата същност на героя Кандов, а оттам и към „вътрешната“ реалност на самия роман *hic et nunc* „Под игото“.

„Случаят Кандов“, литературен на едно метаравнище, в развитието на романа между глави XVII и XXIV – е и медицински случай.

Релативизацията е пълна, протичаща на няколко равнища и двупосочна: металитературността на романа „Под игото“ като автономно художествено пространство се пресича и оглежда в литературността на традицията (най-малкото в лицето на „Страданията на младия Вертер“, но съвсем не само) – традиция, едновременно външна за художественото пространство на романа, но и инкорпорирана от него като тип езиковост, която той цитира и парафразира, с която играе и спори.

8. И накрая – една последна сцена, значеща във всякакъв смисъл. Непосредствено преди да излезе *от* себе си, т. е. да се разтвори отново в общата *национална* сюжетика на романа (в гл. XXIV „Буря пред буря“), сюжетът „Кандов“, четен тук като *металитературен*, има своя епилог в края на гл. XXIII (епилог, който е и графично отделен с ред многоточие). В няколко абзаца се разказва за това, как същия ден Недкович и Франгов, „удивлени от странната промяна, що забележиха у студента“, отиват да го потърсят в квартирата му (с. 307). Но не го намират, защото междувременно той е тръгнал към Клисура (за да се срещне с Рада, но и да „влезе“ в „голямата“ история на бунта). Неоткрили Кандов, Недкович и Франгов започват да разглеждат стаята му и попадат на важни следи – важни не в друг, а именно в *литературен* смисъл. Там, сред общата разхвърляност, свойствена за типа и за парадигмата, наред със „социалистическо-анархистически издания, печатани в Лондон и Женева“ (камъни в градината на Ботев), те попадат на още две съчинения от друг жанр – „Престъпление и наказание“

и „Страданията на младия Вертер“, чиито страници са целите нашарени с червен молив. „Тия съчинения – обобщава патетично разказът в отделен абзац – показваха коначите, що бе направил Кандовия дух в тъжната пустиня на психическото блуждение.“ Там, до Разколников и Вертер, двамата намират и фаталното писмо до Рада. (Интересно е само по себе си това съжителство на социалистическите брошури, наполеоновия комплекс на Разколников и сърдечните страдания на Вертер в общия модус на патологията.)

Литературният субстрат тук е разнопосочен, но силно значещ във всичките посоки, към които отправя, и във всичките си смисли, събиращи се, общо взето, в една точка. Първата от тези посоки е лесна за отгатване, защото сме вече подготвени от цялостния контекст на микросюжета. Това е известната – и ключова за романа – сцена с посещението на Татяна в стаята на Онегин (писмото до Рада привнася допълнителни основания в тази асоциация). Но веднъж установена, асоциацията продължава да работи на собствен ход, разроява се отвъд конкретната сцена, като се обръща в обратна посока, т. е. от фигурата на Онегин към тази на самата Татяна, един от най-ясноизявените боваристки персонажи в световната литература, демонстриращи живенето във литературата като битиен модус. На тази фаза на романа Татяна е типичният романтически персонаж, пребиваващ извън физиса на реалността, в един въобразен, подменен от романите „вътрешен“ свят. Подобно на Кандов (или по-скоро обратното), Татяна пълноценно пребивава в една quasi-реалност, която собственото ѝ въображение, стимулирано от четените романтически романи, гради. Също като Кандов (или обратното), Татяна „обикна да чете романи / и заживя като насън“, в една изцяло *литературна* реалност, сред литературни герои (между които „и Вертер, мъченикът бурен“) ²⁰. По този начин, чрез парадоксален асоциативен обрат, сцената с посещението на Недкович и Франгов *транссексуализира* образа на Кандов, свързвайки го с този на Пушкиновата героиня. Асоциация, която от своя страна би могла да ни върне към сцената с погребението на Лалка и към сецесионно-декадентския образ на душата-анима, т. е. – скритата *женска* същност на героя: комплексът *Кандов-като-Татяна* отправя към комплекса *Кандов-Лалка*, а оттам към творба като „Легенда за разблудната царкиня“ (с цялата условност и свобода на тази верига от свързвания; но условност и свобода, на които цялостният контекст около „сюжета Кандов“ придава солидна доза основание).

²⁰ Цитатите от „Евгений Онегин“ са по превода на Димитър Хр. Петричев (Народна култура, 1971).

Но като че ли по-важен е друг интертекст, който сцената с посещението на Недкович и Франгов в стаята на Кандов изплита – по посока към „Дон Кихот“. И по-точно към гл. VI от първия том, разказваща за това, как бръснарят и свещеникът отиват в дома на героя и ровят в библиотеката му след завръщането му от първия поход. И тъкмо там, сред книгите, четени от Дон Кихот, откриват бацила, причинител на лудостта му (или конаците, що неговият дух е направил в тъжната пустиня на психическото блуждение, както би се изразил Вазов). Ето го вторият, привидният, паралелният свят на литературата – паралелен на реалността, която е подменил в *субективното* съзнание на героя. Така боваристкият комплекс, който романът „Под игото“ разиграва на различни равнища между глави XVIII и XXIII, тук определено се свързва с проблема за лудостта – проблем, основен за микросюжета „Кандов“, при това в двоен, медицински и литературен аспект.

Но лудостта има множество измерения в микросюжета „Кандов“ и още повече – в цялостния контекст на романа и богатата интертекстуална мрежа, която той на различни равнища плете, явно и не толкова явно. Именно по своята *литературна основа* лудостта на Кандов е от порядъка на Дон-Кихотовата. (Явление, известно като *боваризъм*, по името на една друга четяща литературна особа.) Много значеща е тази повторно възникваща, но вследствие на напълно различен каузален ред, връзка с творбата на Сервантес. В плана на народно-карнавалния, бахтининският си субстрат „Под игото“ се свързва с „Дон Кихот“ по един начин и на едно равнище – като „народна книга“. В плана на литературната вторичност, разиграна чрез „сюжета Кандов“, връзката възниква по съвсем друг начин и на друго равнище – по линия на модерно-романовото. Но това съвсем не означава, че между двете равнища няма близости; напротив – има; и те са извънредно значими. (Самата *лудост* като специфично отместване на реалното в семиотичното, пародийно-снизяващо в първия, народно-карнавалния си смисъл, или напротив, модерно-ексцентрично във втория, литературния си смисъл, е една такава близост.)

Алиансът *четене–лудост* е много важен, като специфичен пренос на т. нар. „боваристки комплекс“ в случая „Дон Кихот“ и не по-малко в случая „Кандов“: *четенето като средство за полудяване*. Четенето като средство за подмяна на реалността с имагинерна quasi-реалност – също както лудостта е подмяна на реалността с нейно имагинерно, психическо подобие; пребиваване в един платоничен свят на сенките. Самото название на боваристкият комплекс (по името на Флоберовата героиня) ни насочва към принципно *женския* пол на четящия персонаж, за разлика от мъжката идентификация на онзи, който дейс-

тва в хоризонта на реалното – с тялото си, а в един по-конкретен историко-политически смисъл – с оръжие в ръка. (И в този смисъл комплексът сексуализира една основна дистинкция на Възраждането – просвещение срещу революция, книгата срещу сабята, Цариград срещу Букурещ, Екзархът срещу Караджата...) В своето лично развитие в романа, така, както го е задал педагогическият проект на Вазов, Кандов претърпява специфична транссексуализация в посока към мъжкото, намирайки своята героична смърт в стихията на бунта, с оръжие в ръка. Но това ще стане по-късно, в третата част на романа; тук, във втората, в самото навечерие на революцията, на Кандов превръщението тепърва му предстои. Тук той е все още в женския, боваристкия си модус – на *читател*.

В този „женски“ модус четенето е пряко приравнено с лудостта като халюциниране на свят, на quasi-реалност: четенето като „пиене“ на опиум („...и пие сладката измама, / с която я омайват те“, казва преводът на Пушкиновия роман; „я“ – това е Татяна, а „те“ са романите). (Впрочем, сред четивата на Татяна, наред с Русо, Гьоте, Ричардсън, Скот, Байрон, е и фамозният Мартин Задека. Ще видим по-нататък как комплексът „халюциниране-на-свят“ работи във високото, националноидеологическо и „мъжко“ по презумпция равнище на романа.)

В своята литературноисторическа перспектива, която „сюжетът Кандов“ вещае, тази констелация *жена–четене–лудост* (съставляваща „боваристкия комплекс“) ще се окаже извънредно важна. Изкуството на символистично-сецесионния декаданс (ако можем да обединим по този начин основните аспекти на явлението) ще борави най-активно и смислово продуктивно с нея. *Читателката на романи* ще е сред любимите персонажи в символистичната живопис. Едноименно платно на споменатия вече Antoine Wiertz („Читателка на романи“, 1853²¹), разполага четящата женска фигура гола върху леглото и унесена в пълна забрава. От едната ѝ страна е изобразена неясна хтонична фигура, стаена в мрака под леглото, чиято ръка, изглежда, подава (пише?) романите, които героинята жадно поглъща. (При по-внимателно вглеждане се оказва, че романите си имат своя автор – Александър Дюма, едно от лицата на „ниския“, „масовия“ романтизъм, наред със Сю.) От другата страна – голямо огледало, удвояващо сюжета на картината така, както самите романи удвояват, подменят, имагинеризират света. Цялата фигура на читателката, и особено лицето ѝ излъчват пълна унесеност,

²¹ Musée „Wiertz“, Брюксел.

откъснатост от реалността, която граничи с дебилност, идиотизъм (в примордиалния смисъл на гр. *ιδιος* – ‘собствен’, т. е. затворен в себе си, себедостатъчен, намиращ се извън света). Тази несложна и тромава все още алегория ще бъде многократно разигравана впоследствие, фино усложнена и смислово разроена около удвояващата и отместваща фигура на огледалото/водата – фигура, насочваща в една мека, приплъзващо-изплъзваща се небулозност ту към стаения ужас („Главата на ужаса“ от Edward Burne-Jones, 1885–1887²²), ту към идеята за лудостта. Констелацията „(мъртва) девойка – огледало/вода – лудост“ кристализира в един класически литературен сюжет – „Офелия“ (платна на Odilon Redon²³, John William Waterhouse²⁴ и др., всички те имащи първообраза си в шедьовъра на John Everett Millais от 1852 г.²⁵). Сюжетът не само свързва мотива за лудостта с образа на мъртвата девица, натрапчиво свързан, от своя страна, с пролетта (*ver sacrum*) чрез избуялата природа и разцъфналите цветя, с които, също както у Вазов, трупът на мъртвата, пък и на живата Офелия е неизменно обгърнат. (Същата избуяла пролет – да припомним един важен акцент от карнавалния модел²⁶ – кипи в Стремската долина в екстатиката на бунта, природата е „в пълен разцвет, плувнала в сенки и зеленина“ – природа, която Огнянов, отбелязва текстът, „би предпочел да я видеше в пламъци“.) Но сюжетът „Офелия“ разполага смъртта не другаде, а в удвоеното пространство на водата-огледало. Метафора, която в нашия случай насочва към литературата като огледало на „външното“, но огледало, което в акта на отразяването подменя обекта си и го замества в иреалните пространства на „вътрешното“, на психическото и психопатичното. Литературата не като отразяване, а като „вътрешно“ удвояване/подмяна на реалността. И в двата си аспекта – лудостта и подмяната на реалността, лудостта *като* подмяна на реалността – комплексът „Офелия“, образцов за символистичната поетика, е валиден, посвоему приложим към едрия националноидеологически сюжет на „Под игото“. Сюжет, който микросюжетът „Кандов“ резюмира „в миниатюр“, съдържа го, преобръща го и може би го пародира – не на последно място и чрез *женската* същност на героя, т. е. чрез различните дискретни, но все пак достатъчно ефективни свързвания (например с Лалка или с Татяна Ларина). В ед-

²² Саутхемптън, Градска художествена галерия.

²³ Колекция „Wildenstein & Co“, Ню-Йорк.

²⁴ The Pre-Raphaelite Trust, Лондон.

²⁵ Tate Gallery, Лондон.

²⁶ Вж. статията „Равнища на карнавалност в „Под игото“ – цит. изд., с. 150.

на литературноисторическа перспектива тази транссексуализация може да означава и преход, по-точно снизхождане, *секуларизация* на героичния колективен „дух“ (онзи Крали Марко, „който местеше планини“, както е хиперболизиран в гл. XVI на част втора) към женствената индивидуална (модерна) душа-*anima* от следепопейното и негероично време на поствъзрожденската модерност. Онази душа-*anima*, която е психологическият субект от поетиката на сецесионно-символистичния декаданс: душата „пленница смирена“ на Яворов („Вълшебница“), която е вътре в себе си раздвоена между ангелическото и демоничното („Две души“) и *par excellence* раз-*пол*-овена, доколкото е фигура на самата поетова душа-блудница („Легенда за разблудната царкиня“).

Но проблемът за лудостта е централен и за цялостния сюжет на романа „Под игото“, при това в неговия най-висок, националноидеологически и философско-исторически мащаб. Колективната народна лудост като колективно „вътрешно пространство“ (*ein kollektiver Innenraum*), в което онтологически пребивава колективният субект на българската история в сублимната екстатика на Април 1876. Тази колективна лудост (която най-идеологическата глава в романа метафорично отнема с още една степен – като „пиянство на един народ“) функционира в най-високия, националноидеологически пласт на романа по начин, съвършено аналогичен на боваристкия комплекс, и в частност на комплекса „Дон Кихот“ – като абсолютна *вътрешна реалност*, имагинерна, въобразена, но по-действителна от „външната“ реалност на реалполитическото. Нещо повече – тъкмо тази подмяна на реалното с въобразеното, на „външното“, реалполитическото с „вътрешното“, поетическото, на „трезвата“ реалност с *quasi*-реалността на пиянството и лудостта е фундаменталната историко-философска теза на Вазов като философ на националната история: самият Април, екстатиката на голямата история, е представен като колективно умопомрачение, като състояние на колективна сомнамбулност и дори – като своеобразен боваризъм (чрез четенето на пророчества например, като Мартин Задека; те са в дъното на процеса). Теза, последователно прокарана и отстоявана на различни равнища в романа – и пряко, идеологически (в патетично-есеистичните обобщения на глави като „Пиянството на един народ“ и „Пробуждане“, симетрично противоположни една на друга), и фабулно, чрез детайлното проследяване на процеса на масово „полудяване“ на микрокосмоса Бяла черква, символично кулминирало в „полудяването“ на последния останал „нормален“ сред неговите обитатели – чорбаджи Марко, през чиито очи именно процесът е проследен и символно завършен (преходът от констатации като: „Та то всичко полудяло: от старци до бозайници“ към собствената му „нова“

молитва: „Лудите, лудите – те да са живи!...“). Оттук нататък, след полудяването и на Марко Иванов, нормалността като „вътрешен“ онтологичен статус ще бъде квалифицирана в еднозначно негативен план и ще се свързва с фигура като Кириак-Стефчовата. В края на романа, след излиза на колективния дух от лудостта, при повторното му „връщане“ в статуквото на нормалността, тъкмо Стефчов ще е олицетворение на това статукво – „най-умният, най-преданият, най-гордият“ (гл. XIV от част трета, с. 407).

Един значещ парадокс в идеологията на Вазов – парадокс, разгръщаш се в светлината на половите импликации на дистинкцията *четене/лудост, четене-лудост, четене=лудост*, от една страна, срещу *действието в телесното и реалното, с оръжие в ръка*, от друга. В националноидеологическия и философско-исторически модел, който „Под игото“ гради (включително и в композиционната си логика), революцията като идеологическото свръхсъбитие постига смисъла си не в реалното си случване, не в реалполитическото, а именно като блян-по-себе-си, като символична отместеност в quasi-пространствата на имажинерното – като *лудост par excellence*. Истинското Събитие се случва не в Клисуре (където е заминал Кандов след „излекуването“ си), а в Бяла черква – именно като ескалиращ процес на *полудяване*. По този начин колективният субект на българската история – народът – е скрито представен чрез женската си алоформа. Онзи кралмарковски народен дух, „който местеше планини“ (и чиято алегория в художественото пространство на романа е Боримечката, този народен гигант) всъщност е феминизиран по-скоро като *народна душа* – травестия, която в логиката на мрежата от асоциации (в интратекста „Под игото“) не просто снизхожда от героично-романтичното към битово-всекидневното, а насочва към представата за една колективна душа-*anima*. Душа, чиято синекдоха се явява тъкмо Кандов преди преображението си, преди „излекуването“ си – Кандов от „сюжета Кандов“, разгърнат в шестте глави на част втора.

В този контекст романтичката лудост на Кандов, любовно-сентиментална и в някакъв смисъл клинична, се разкрива като метафора на „високата“ народна лудост, като неин символ (именно *символ*, използващ се от еднозначна дешифровка). А по този начин самият микросюжет „Кандов“, затворен между глави XVIII и XXIII, може да бъде видян като умалено копие на големия националноидеологически и философско-исторически сюжет на романа. Не пародия, а своеобразен *mise en abime*.

А оттук – самият Кандов, антипод поотделно и на Огнянов (в хоризонта на литературно-романтичното), и на Боримечката (в плана

на народно-карнавалното), се разкрива като своеобразен „модерно-литературен“ двойник на Мунчо, който по аналогичен начин, но в „низовите“ сфери на народно-карнавалното персонифицира цялата колективна лудост. В своята метафорична значимост в семиотиката на романа Мунчовата лудост е *органична* и затова „народна“ в пълния смисъл на понятието, докато тази на Кандов е *вторична, литературно стимулирана, интелектуална* и в този смисъл – парадоксално рационална: в нейно лице самият Вазов разобличава пораженията, които позитивистките идеи на Модерността могат да нанесат на органичния народ. Неслучайно в педагогическия проект на писателя, с каквато цел изобщо е включен в романовата структура „случаят Кандов“, героят ще „намери себе си“ именно в сферите на телесната органика, т. е. на реалното действие, след „излиза“ си от болестния свят на книжните идеи и „сливането“ си с колективното народно тяло в автентичната реалност на Събитието (именно като съ-битиё).

Значещ нюанс в симетрията между минисюжета „Кандов“ и едрият сюжет на романа привнася тъкмо литературната основа на това отместване на реалността, неговата *литературна* стимулация. Своеобразният *боваристки комплекс в големия сюжет на Април* се подхранва от колоритни епизоди като театралното представление, различните „кабалистични“ пророчества (Мартин Задека, „Туркия ќе падне 1876“) или вестникарските съобщения около „Въсточния въпрос“, които героите словоохотливо разискват в Ганковото кафене – отмествания в сферите на quasi-реалността, които по най-пластичен начин омокотват реалполитическото в различни дискурсивни пластове на художественото – от модерно-литературното (сантименталния романтизъм на Кристофър Шмид) до фолклорното.

3. Заключение/обобщение

1. Сега, към края на изложението си, ще мина към третата – диалектичката му фаза, за да обгледам в общ план очертаната антитеза.

След всичко разисквано дотук трябва да добавим, че Вазов разиграва целия този сюжет само за да го отрече. Тези 6 или 8 глави са интегрална част от философско-идеологическата стратегия на романа. Отрицанието намира фигуративния си израз във философията на двете врабчета от едноименната глава XXII. Вазов, сам перфектното въплъщение на *органичното* и *здравото* в българската литература (и в канона на „българското“ изобщо), няма как да не отрече цялата тази чужда на живота декадентска болезненост, която студентът Кандов като зараза е прихванал „навън“ и я е донесъл – да я отрече именно във философския ѝ смисъл и потенциал.

Заслужава да обърнем внимание на един детайл, който съвсем не е случаен. Разказът непрестанно говори за Кандов като за „*студента*“, което, от една страна, усилва важните препратки към Разколников, но от друга се включва в големия дебат за „учените“ и „простите“ в литературата на 80-те. Студентът, особено в конкретния социо-исторически контекст на Възраждането, е много двойствена фигура. Той, от една страна, в позитивистки план, е бъдещето на нацията – онзи, който ще я извади от нейната робска и патриархална затвореност, ще я приобщи към модерния свят. Студентът е, така да се каже, патетичната фигура на Просвещението – олицетворение на целия свод от свръхпозитивни конотации, с които борави позитивистката идеология на Възраждането: просвещение, разум, наука. Но от друга страна, той съдържа и обратната страна на Просвещението, която в годините на Зрялото възрождане (1860–70-те) е предмет на интензивен дебат: просвещението като отродяване, като „заразяване“ с чужди на националната кауза и вредни идеи. Като проводник на опасни зарази, които проникват в патриархалната затвореност на „българското“ и го разлагат на всички равнища – от прословутия дебат за женските, пък и мъжки моди до този за нужните и ненужни, полезните и вредни преводи на творби от европейската класика, за ползата от железниците и пр. И тъкмо студентът е най-прекият агент на това разтваряне, раз-патриархализиране, „поевропейчване“ – за добро или за лошо – на българското общество. Дебатът ще се наложи трайно в българската култура и още повече в нейния основен „метаразказ“ – литературния канон, като негова своеобразна конститутивна ос. В цялата си диалектическа двойственост той бележи по радикален начин идеологията и делото на самия Вазов, чийто най-мощен, ядрен израз е романът „Под игото“ – и като „вътрешно“ идеологическо пространство, и във външната си структурна оформеност. „Под игото“ като основното и най-мощно градиво на националната идеология, на „българското“ в неговия най-висок, монументален, националноидеологически смисъл. И в същото време „Под игото“ като литературна творба, като роман, тенденциозно съдържащ и дебатиращ собствената си жанрово-дискурсивна природа – *романовото* като такова.

В центъра на този дебат попада *фигурата на студента Кандов* като носител на определена педагогическа тенденция в идеологическата тъкан на романа, от една страна, и „*сюжетът Кандов*“ като структурна част от литературното самосъзнание на романа, от друга. Достатъчно разграничени един от друг, двата модуса на тези 6 или 8 глави силно интерфузират помежду си.

Литературното метасъзнание, което романът така отявлено демонстрира чрез „сюжета Кандов“, всъщност сменя – в *негативен* план, в

режим на дебат – един основен конфликт в колективния метаразказ на литературата: „българско“, патриархално, „здраво“, националнореволуционно, от една страна, срещу „чуждо“, европейско, модерно, „болно“, от друга. Идеологическият сблъсък на Късното възрождение, който през 1880-те се изостря, приемайки чисто литературни значения. От една страна – ретроутопична и носталгична обърнатост на литературата „назад“, към „вечното“ *българско* време на самото Възрождение в неговата абсолютна аксиологическа пълнота – като „висока“ идеология, като борба и саможертва, като Април, но и като niskия патриархален космос на „българското“ в неговата битова сниженост, като „чичовския“ колорит на хаджи-Ахиловата бръснарница и Ганковото кафене, като Силистра-йолу и тлака в Алтъново. От друга страна – пресантимантна обърнатост на литературата напред, към задаващия се откъм Европа модернизъм като еманация на „чуждото“, като „болест“, която ще разруши националнореволуционната монолитност на литературата от първия, ретроутопичния („опълченски“, както ще го нарече П. П. Славейков) тип.

В модуса на *идеологическото* „случаят Кандов“, образно казано, гледа назад, към монументалната идеология на Възрожданието. Но посредством *металитературната си сюжетика* той се оказва вестител на събитията от бъдещето.

С оглед на всичко казано досега, в литературноисторическите антиципации на Вазов няма нищо свръхестествено, доколкото те по презумпция се разгръщат в плоскостта не на „живота“, а на *литературното*. Тоест, „сюжетът Кандов“, включен в големия епически корпус на „Под игото“, е отражение от втори ред – отражение на отражението, както би го характеризирал Платон. Той проследява специфичната отместеност на реалността в едно екстатично съзнание; но не само това – а тази отместеност е именно *литературна*. (Литературната вторичност на „сюжета Кандов“ е непрестанно, настойчиво изтъквана от самия Вазов.)

Тази литературна (или металитературна) вторичност работи в сюжета едновременно на различни равнища. На първо място *идеологически* – на първо място, защото тъкмо идеологическото изчерпва пряката тенденция на самия автор: желанието да се разобличи, да се компрометира „чуждата“, небългарска индивидуалистична философия на героя. Това става в един *педагогически режим* – „литературното“ в случая е изходният негативен елемент в педагогическия проект на Вазов – елементът, който трябва да бъде дискредитиран и преодолян в процеса на (пре)възпитаване.

Точно така се отнася Вазов и към идеологията на Ботев – чужда, небългарска, книжна, механично внесена от Европа (през Русия – съ-

що както при Кандов); идеология, напълно несъвместима с конкретните български реалности, социо-политически и социо-психологически. Дискредитацията на Ботевата идеология е планомерно осъществена в едноименната „критическа студия“ от 1891 г.²⁷ – само три години след „Под игото“. Обратно, значението на Ботев е видяно именно в актуалността на реалполитическото. И в този смисъл разполовяването на Ботевата фигура, което Вазов осъществява в очерка, е идентично с двуmodalността на Кандов: подигран и отречен в идеологическите си пристрастия, надлежно „превъзпитан“ на българска почва, в конкретните условия на реалполитическото, Кандов, също като Ботев, намира „правия път“ в саможертва пред олтара на отечеството, в служба на колективно-народното, което за Вазов неизменно си остава най-здравият ориентир за отделната личност, ценностен абсолют.

Но това раздвояване – на друго равнище – е посвоему равнозначно с двата пласта в „Под игото“, които тук дискутираме: колективно-народното, което е *долитературно* и *домодерно* в същността си, водещо към карнавалния пласт в романа, и *модерно-литературното*, разобличено чрез вградения контрасюжет „Кандов“, но което, от друга страна, романът сам носи в себе си, като осъзната и целенасочена стратегия.

Цялата тази явна идеологическа стратегия на Вазов има и своите скрити *езикови*, а оттам и литературноисторически проекции, които привнасят най-неочаквани значения в „сюжета Кандов“ – неочаквани, но дълбоко закономерни (както, надявам се, става ясно от изложението дотук).

2. Но тази литературноисторическа представителност на „сюжета Кандов“ се включва в още по-едра *културноисторическа парадигма* – нещо, което ще се опитам да аргументирам накратко.

Казах в началото, че използвам очертаната антитеза (*колективно-народно* срещу *модерно-литературно*), за да аргументирам тезата за „Под игото“ като българския парадигматичен, родоначален, образцов роман. „Под игото“ като *тоталния* български роман. Романът, който съдържа и задава всички *равнища* и *аспекти* на романовото. Съвместява ги по един органичен начин дори в тяхната взаимна противоположност (*органичен* по отношение на самата литература като „жив“, развиващ се организъм).

²⁷ Вазов, И. Христо Ботев. Критическа студия. — Денница, II, № 6, юний 1891, с. 274–282; № 7–8, юлий–авг. 1891, с. 314–325; № 10, окт. 1891, с. 442–454.

Тази единност съдържа в себе си едно диалектическо различие – един скрит разрыв между *собствено „българското“* и *собствено „романовото“*. *Българското* като автохтонна социална органика, като „реалност“; *романовото* като литературна конвенция, като *изкуство*, като *изкуственост*, привнасяна като инфекция отвън, от Европа – зараза, чиито агенти са разни учени студенти, нагълтали се с книжни идеи.

На едно *езиково* метаравнище романът сменя тази идеологическа антиномия: в неговата структура по перфектен начин съществуват и двете равнища – *народно-карнавалното* и *литературно-романовото*. „Под игото“ едновременно като *народна книга* и като *буржоазен роман*.

С тази двойствена своя природа, с дискусията, която разиграва, „Под игото“ се явява перфектната алегория на една фундаментална двойственост, която характеризира „етоса“ на самото Българско възраждане.

Бидейки *автохтонна* опозиция спрямо чуждата, „европейска“ модерност, Българското възраждане е вътрешно белязано от една основна двумодалност – раздвоеност между логосното, хоризонталното, Аполоновското, от една страна, и Дионисовото, бездненото, ирационалното, от друга. Между „хоризонтален“ модерен позитивизъм и дълбинни колективни митокомплекси.

Логосният устрем към универсалното намира израз в *литературното* – в стремеж към усвояване/калкиране на модерно-литературната жанрово-дискурсивна парадигма-език. (В частния случай – „Под игото“ като калка на модерния буржоазен роман.)

Дионисовската стихия на особеното намира израз в една контра-тенденция на саботиране на модерно-литературното *изотвътре* и *изотдолу*, т. е. откъм митофолклорния хтон, смътен, тъмен и нечленоразделен израз на колективното, на под-историчната колективна душа-стихия. („Под игото“ като *народна книга*.)

В тази двойственост, като частен, но основен елемент, се вписва и характерът на самото *романтическо* – двата различни и до голяма степен противоположни начина, по които се реализира романтическият етос на Българското възраждане (защото етосът на Българското възраждане е именно романтически, в смисъла на немската романтика и немската метафизична философия от Хердер насетне).

Българското възраждане е романтическо едновременно по два начина. Единият – по хоризонтала: доколкото *по литературен начин* усвоява универсалната западна парадигма на Романтизма (включително и като развитие на фолклористиката, като интерес към българския фолклор и митология в качеството им на митогенни разкази за произхода – но интерес, канализиран в позитивистката парадигма на модерна-

та наука). От друга страна то е *спонтанно* романтическо по вертикала, в самата си органика, в сферата на своята народностност и патриархалност, доколкото разгръща атактичните стихии на митическото, написани *отвътре* и *отдолу*, нехаещи за мрежата от дискурсивни парадигми на повърхността (включително и митологичните употреби на фолклора, взривяващи отвътре модерно-научната парадигма, например у Раковски, или казусът „Веда словена“, все още неизяснен впрочем).

Един „вносен“, европейски, езиково структуриран романтизъм, модерен и универсален, имащ своите жанрово-дискурсивни проявления в литературата на Възраждането от Паисий до самия Вазов. И един автохтонен, органичен романтизъм с корени в митофолклорния субстрат.

Тъкмо тази двойственост на романтическото в етоса на Българското възраждане *романът* „Под игото“ разиграва и дискутира *в себе си* – чрез двете сфери на *романовото*, които го съставляват:

От едната страна е самата романтическа парадигма – романтическото в неговия „книжен“, умозрителен, модерно-литературен вид. Именно тази парадигма романът „Под игото“ дискутира в „сюжета Кандов“, отрича я, но както я отрича на идеологическото си равнище, така сам я реализира на едно метаниво в собствената си структура, по-точно – в модерно-романовата част от нея (т. е. онази, която дължи на писатели като Юго, Сю или Пол дьо Кок, като *съзнателно, целенасочено* калкира писателския им опит).

От другата страна е автохтонната, спонтанно избликваща „отдолу“ романтичност на органичния народ. Народната органична „душа“, поставена като абсолютна ценност в идеологията на Немския романтизъм. И митофолклорният подлитературен субстрат като хранител (резервоар) на тази дълбинна народна душа. Именно този дълбинен, подлитературен субстрат – като своеобразно *литературно несъзнавано* – романът по максимален начин изразява в народно-карнавалния си пласт, онзи, който е генетически съреден с литературния опит на фигури като Рабле и „Дон Кихот“, но без да е сам литературен. Не като „хоризонтална“, целенасочена, т. е. *литературна* повлияност (както е в първия случай), а чрез близост спонтанна и вертикална, несъзнавана от самия роман, а още по-малко от автора му.

Използвана литература

АНТОВ, ПЛ. Равнища на карнавалност в „Под игото“. – *Литературна мисъл*, № 2, 1993, с. 137–158. [Antov, Pl. Ravnishta na karnavalnost v „Pod igoto“ – *Literaturna misal*, № 2, 1993, s. 137–158].

АНТОВ, ПЛ. *Яворов–Ботев: модернизъм и мит. Атавистичната памет на езика.* София: Просвета, 2009. [Antov, Pl. *Yavorov–Botev: modernizam i mit. Atavistichnata pamet na ezika.* Sofia: Prosveta, 2009].

АНТОВ, ПЛ. Българско възраждане и немска диалектика: естетическият сюжет. (Към философия на българската история) – *Философски алтернативи*, № 3, 2013, с. 37–52. [Antov, Pl. *Balgarsko vazrazhdane i nemska dialektika: esteticheskiyat syuzhet.* (Kam filosofiyata na balgarskata istoriya). – *Filisofski alternativi*, № 3, 2013, s. 37–52].

ВАЗОВ, И. Христо Ботев. Критическа студия. – *Денница*, II, № 6, юний 1891, с. 274–282; № 7–8, юлий–авг. 1891, с. 314–325; № 10, окт. 1891, с. 442–454. [Vazov, I. *Hristo Botev. Kriticheska studiya.* – *Dennitsa*, II, № 6, 06. 1891, s. 274–282; № 7–8, 07–08. 1891, s. 314–325; № 10, 10. 1891, s. 442–454].

ВАЗОВ, И. *Под игото.* София: Български писател, 1976. [Vazov, I. *Pod igoto.* Sofia: Balgarski pisatel, 1976].

ДЪГЛАС, М. *Чистота и опасност. Анализ на понятията за омърсяване и табу.* София: ЛИК, 2005. [Daglas, M. *Chistota i opasnost. Analiz na ponyatiyata za omarsyavane i tabu.* Sofia: LIK, 2005].

ИГОВ, СВ. *Балканът, ханът и чифликът. Привидният реализъм на Йордан Йовков.* София: Литературен форум, 2011. [Igov, Sv. *Balkanat, hanat i chiflikat. Prividniyat realizam na Yordan Yovkov.* Sofia: Literaturnen forum, 2011].

НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА, Г. П. К. *Яворов. Пътят към драмата.* София: Наука и изкуство, 1962. [Naydenova-Stoilova, G. P. K. *Yavorov. Patyat kam dramata.* Sofia: Nauka i izkustvo, 1962].

ПЕНЧЕВ, Б. „Под игото“ – метаезикови колебания. – *Литературата*, № 1, 1994, с. 124–141. [Penchev, B. „Pod igoto“ – metaezikovi kolebaniya. – *Literaturata*, № 1, 1994, s. 124–141].

ПУШКИН, АЛ. Евгений Онегин. София: Народна култура, 1971. [Pushkin, Al. *Evgeniy Onegin.* Sofia: Narodna kultura, 1971].

ЯВОРОВ, П. К. Събрани съчинения. Т. 2, София: Български писател, 1978. [Yavorov, P. K. *Sabrani sachineniya.* Т. 2, Sofia: Balgarski pisatel, 1978].