

Андрей Червенияк

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА ТРОИЧНОСТТА В ТВОРЧЕСТВОТО НА ДОСТОЕВСКИ

Твърде голямо място в литературата за Достоевски заема проблемът за символиката на числата. Учените са отделили голямо внимание на неговите единици, двойки, петорки, четворки и седмици, но най-много — на тройката и нейните деривати (три, трети, трикратен и т. н.). В нашата статия искаме да разгледаме числото три, категорията триадичност и тройственост като най-разпространени в творчеството на Достоевски и най-проучени от изследвачите на неговото наследство¹.

Троицността в творчеството на Достоевски има универсален характер, тя засяга всички елементи и равнища на художествената структура. „Разглежданата от нас художествена структура (романите на Достоевски — А. Ч.) — пише Н. Фортунатов — е ярко изразено повторение от три части“². Това се отнася обаче не само за цялото, но и за неговите части: „Всякакви утроявания — пише В. Владимирцев — и конкретно негово величество числото 3 са на първо място в художествено-номерологичния списък на Достоевски“³. Към вече казаното ще добавим, че числото три и неговите деривати се повтарят в романа „Братя Карамазови“ повече от петстотин пъти (198 пъти заедно със съдбовните „три хиляди рубли“)“⁴.

Как да си обясним това усилващо се влияние на тройката, троичността, тройствеността, триадичността, дори триадоманията в творчеството на Достоевски? Концепциите, опитващи се да обяснят това уникално явление, могат да се разделят на две групи:

1. Сакрални концепции

а) *сакрално-онтологични*, които се опират на тждеството виждане на Достоевски и виждането за тройствеността на Бога (неговото триединство), човека (тяло, душа и дух) и света (небе, земя, ад)⁵.

б) *сакрално-ритуални*, които обясняват троичността на Достоевски с впечатляващите ритуали на религиозния и делничен живот (в иконографията, изобразителното изкуство, литургията, молитвата), които се опи-

рат на троичните символи на вярата (светата троица, трите кръста на Голгота, трите въпроса на сатаната-изкусител — до трите пръста при прекръстването) и т. н.⁶

2. Фолклорни концепции, които се опират на фетишизацията на мужика у Достоевски (почвеничеството му, селянинът Марей) и неговия духовен свят, където фолклорът и народното творчество играят решаваща роля. Едното направление, а) *фолклорно-приказното* — намира паралели между творчеството на Достоевски и троичността в приказките (за трима братя, три сестри, три пътя, три въпроса и т. н.⁷, а другото, б) *фолклорно-фундаменталното*, свързва творчеството на Достоевски с общофолклорни, панфолклорни извори на творчеството му (троичност не само в приказките, но и в суеверията, в обредите, в песните, магьосничеството и т. н.)⁸.

Двете концепции (сакралната и фолклорната) намират потвърждение в творчеството на Достоевски. Недостатъкът им е в това, че веднъж открили паралелите между троичността на Достоевски и троичността в сакралните и фолклорни текстове и контекст, те не отиват по-далеч, не се опитват да отговорят на техния онтологичен, ноетичен и художествен генезис и смисъл. Защо са възникнали те и какъв е техният първичен, а може би и вторичен и по-нататъшен смисъл?

И Гогол, и Аксаков, и Лесков, и Толстой, и други са религиозни писатели, но в тяхното творчество я няма силата на троичността, която е у Достоевски. Руският мужик и неговият духовен продукт — приказките и фолклорът въобще — са били в центъра на вниманието на такива писатели като Колцов, Никитин, Некрасов, Тургенев („Записки на ловеца“), на писателите-народници — Толстой, Ключев и други, но троичността също не е повлияла принципно на творчеството им. Затова обясняването на Достоевски с троичността, триадичността и т. н. и връзката му с религиозните и фолклорни извори е само ориентир, научно недоизказан и неразкрит.

За да разберем и обясним характера и функцията на троичността в творчеството на Достоевски, според нас е необходимо да следваме самия Достоевски и заедно с него да се опитаме да отговорим на двата кардинални въпроса на творчеството му: 1. Какво е човекът? 2. Защо (съществува) е човекът?

А. На първия въпрос Достоевски се е осмелил да отговори още осемнадесетгодишен: „Човекът е тайна. Тя трябва да се разгадае“ и т. н.⁹ Цялото творчество на Достоевски преследва тази цел — стреми се да проникне в най-дълбоките, съкровени извори на човешкото битие в света и на света в човека, т. е. — да проникне в човека като тайна. Трите посещения на Иван Карамазов при болния Смердяков не са нито сакрален, нито фолклорен похват (ако такива аналогии не могат да се изключат), но са три

спирки, три етапа по пътя за постигане на разгадката, на проникването в човека като тайна. Трите посещения са художествено-ноетичните оръдия на творческото мислене на Достоевски. Когато характеризира трикратността (утроеността) на „Изповедта на горещото сърце“ на Дмитрий Карамазов, В. Владимирцев стига до заключението, че този похват е помогнал на Достоевски да създаде произведение — „триединно поетично поведоване, в което всяка следваща от трите глави е **усилваща** (подч. авт. А. Ч.) по отношение на предходната. Троичността е „**похват**“ (подч. авт. А. Ч.), основан на баналния повтарящ троичен модел“, който помага на Достоевски да постигне „висок образец на художествена **изразителност**“ (подч. А. Ч.)¹⁰. И така, троичността — това е банален фолклорен похват, който се е превърнал в средство за усилващо стила влияние по пътя за постигане на художествена изразителност. Ако не ставаше дума за Достоевски, би могло да се помисли, че се говори за ловък стилист и имитатор.

Трите посещения на Иван Карамазов при Смердяков нямат нищо общо с тази трактовка на троичността. **Първото посещение** (в болницата, в присъствието на отдалечено лежащия болен) е диалог на нивото на повърхностната социална комуникация, в която преобладават баналната логика и казуистика, плоският рационализъм, играта на истина, довела събеседниците до заключението, че Митя е убил бащата. Тази „истина“ в края на краищата ще победи и в съда, който ще осъди Митя на каторга. **Второто посещение** (в квартирата на Смердяков) като че ли иска да бъде реприза на първото, но в разговора на четири очи нахлува някаква непонятна (подсъзнателна, стихийна, инстинктна) сила, която разяжда отвътре социално-емпиричната видимост на истината от първото посещение. Смердяков повтаря казаното по време на първата среща, но добавя към него и безсловесен коментар („в гласа му се дочу нещо твърдо и настоячиво... той с нагъл поглед продължаваше да оглежда Ив. Фьодорович... даже отмъстително подхвана Смердяков“ и т. н.¹¹ Става сблъсък на две истини (социално-прагматичната и природно-битийната, подсъзнателната), който и този път завършва с победа на първата истина, но тя вече е поставена под съмнение. **Третото посещение** става по време на виелицата (навън и в човешките сърца). Смердяков повтаря сценария на първата среща (на видимата истина), като приобщава към него и емоционалния коректив на втората среща (съмнителността на тази истина), довеждайки го до крайно напрежение, когато в мозъка на Иван нещо се скъсва (настъпва треската, диалогът с дявола) и зейват бездните на ада („Смердяков прошепна с ярост истината от последна инстанция: „Тогаз пък вие сте убили, щом е тъй“)¹².

Трите посещения на Иван у Смердяков не са сакрална символика и фолклорен стереотип, а странствуването на грешника по трите земи, мо-

рета и небеса, за да се открие истината от последна инстанция. Само победили видимата истина (социално-емпиричната) със същностната (природно-битийната) и двете тези истини — с метафизическата (духовно трансцендентната), ние разбираме истинската, пълната истина. Пред нас се разкрива „тайната на човека“ като сложно единство на битието в плътта, душата и духа. На фона на руската литература от 60-те и 80-те години, в която звучат разногласи химни на прагматичния разум (Чернишевски), на блуждаещата душа (Лесков) и „течания дух“ (Толстой), цялостната правда за човека в света, която разкрива Достоевски, е онова откровение, пред което човечеството досега се прекланя. То не е открило и постигнало по-дълбока истина за човека.

Б. Вторият въпрос (защо съществува такъв човек) измъчва Достоевски повече от първия. По този път той разкрива трагедията на различните правди — на социалната (Макар Девушкин), на генетическата (Стопанката), духовната (Вася Шумков), но не намира истината. Не я намира нито в трагичните идеи на века (в идеята за бонапартизма, в ротшилдовската идея, в идеята за земния рай), които претендират за абсолютност и универсалност. Борбата на двете правди (на доброто и злото, на любовта и ненавистта, на вярата и безверието и т. н.) завършва или със самоунищожение (Рогожин и Мишкин), или с взаимопроникване (амбивалентността на Юношата по отношение на ротшилдовската идея). Движейки се в света на монологичните и диалогичните правди, Достоевски стига до заключението, че „правда в света няма, но няма и по-високо (на небето — б. пр.)“. Не само човекът (единството на природния индивид, на социалната личност и духовната индивидуалност) е полифоничен, полифонична е и неговата правда (ние виждаме само нейния сегашен миг — краищата и началата са скрити от нас). Затова младата душа на Альоша Карамазов така се мята в тинята на вярата и безверието. Той учи на обич към ближния като към самия себе си, учи да подложиш на плесницата и втората си буза, да хвърлиш хляб по оня, който е хвърлил по тебе камък.

Но когато Иван му разказва за помешчика, оставил да разкъсат детето, хвърлило камък по любимото му кученце, пред очите на майка му и го пита какво трябва да се направи с помешчика, Альоша извиква: „Да се разстреля!“ — и цялото му учение се оказва несъстоятелно, мнимо. Не трябва нито да се разстрелва помешчикът, нито да не се разстрелва — с него трябва да се направи... нещо друго, трето. Бинарните опозиции, антитезите и двуоценъчната логика не са в състояние да разкрият онтологичната истина — неистина. Тя е по-дълбока от „да“ и „не“, тя също е полифонична. Достоевски се отдалечава от Аристотелово-Кантовата двуоценъчна логика (две взаимно изключващи се явления не могат да бъдат едновременно правилни или неправилни) и моделира триоценъчна логика (Лукасевич), която ще издигне логиката на XX век (две взаимноизключващи се

явления не могат да бъдат нито правилни, нито неправилни — те могат да бъдат други, различни)¹³. Това е правдата на Достоевски по отношение на помешчика. Такава е логиката на художественото му мислене.

Достоевски е полифоничен във всичко — в художествената онтология, художествената ноетика и аксиология. Той мисли с триоценъчна логика, която води със себе си троичността, триадичността, трикратността на всички нива на художествената структура (на словото, стила, композицията, сюжета, темата, концепцията за света и човека). Ето защо в неговите произведения намираме толкова много сакрална и светска, фолклорна и философска триадичност и троичност.

Не е изключено фолклорната и сакралната триадичност да отразяват триадичното митологично мислене (синкретизма на мисленето), което по-късно се е превърнало в двуоценъчно, оставило зад себе си фолклорните и сакрални архетипове, схеми и шампи. Но не можем дори да предположим, че Достоевски мисли с шампи. Неговата оценъчна система е триоценъчна и в нейната рамка той творчески използва материала на словото и битието за нейното функциониране. Достоевски живее, мисли, оценява и пише с триади.

„Похватът на троичността не става естествен за творчеството на Достоевски отведнъж, имало е постепенност, еволюция“ — пише В. Владимирцев и ние не можем да не се съгласим с това¹⁴. В „Бедни хора“ Достоевски още мисли бинарно, двуоценъчно, затова триадичността не може отчетливо да се проследи. Но колкото повече писателят преминава към другата — триоценъчната логика на художествено мислене, в творчеството му започва да се формира методът на художествената полифония и на троичността, тройствеността, триадичността (сакрална и фолклорна, светска и философска, архаична и съвременна), завладява всички нива на художествената му структура.

Сакралната и фолклорната тройственост са съставна част на универсалния език на прадедите, но и на потомците ни, към които се обръща писателят, като моделира нова онтология, нова ноетика и нова аксиология, които са призвани да възобновят разпадналата се връзка на времента и да насочат човека и човечеството в лоното на първоначално изгубеното и окончателно намереното битие в духа и плътта.

Но това вече е тема, дълбоко принципна, която може да бъде предмет на друг разговор.

Превод от руски Радка Кърпачева

БЕЛЕЖКИ

¹ В. Е. Ветловская. Символика чисел в „Братьях Карамазовых“. — ТОДРЛ, т. XXV, Ленинград, с. 139 — 150; С. В. Белов. Почему братьев Карамазовых было трое? — Русская речь, 1979, № 4, с. 28 — 33; В. Н. Топоров. О структуре романа Достоевского в связи с архаическими формами мышления („Преступление и наказание“). — В: Проблемы поэтики и истории литературы. Саранск, 1973, с. 91. Вж. още и статиите: В. А. Старостин. Памятники народного песенного творчества — основа будущей русской поэзии; Г. Гачев. Космос Достоевского и др.

² Н. М. Фортунатов. Черты архитектоники Тольстого и Достоевского. — В: Л. Н. Толстой (статьи и материалы VII). Горький, 1970, с. 82.

³ В. Владимирцев. Наблюдения над троичной поэтикой Достоевского. — В: Новые аспекты в изучении Достоевского. Петрозаводский университет, 1994, с. 59.

⁴ А. Червенияк. Человек в литературе (Достоевский...). Братислава, 1986.

⁵ Н. О. Лосский. Достоевский и его крестьянский светоназор. Микулаш, изд. Траносциус, 1946.

⁶ В. Н. Владимирцев. Цит. съч.; В. Н. Захаров. Символика христианского календаря в произведениях Достоевского. — В: Новые аспекты..., с. 37.

⁷ В. Е. Ветловская, С. В. Белов. — Цит. съч.

⁸ В. Владимирцев. Цит. съч.

⁹ Ф. М. Достоевски в писмо до брат си Михаил от 16.V.1839 г.

¹⁰ В. Владимирцев. Цит. съч., с. 53 — 54.

¹¹ Ф. М. Достоевский. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Ленинград, 1976, т. 15, с. 51, 52.

¹² Пак там, с. 59.

¹³ И. Лукасевич. 3 загаднень логики и философии. Варшава, 1961.

¹⁴ В. Н. Владимирцев. Цит. съч.