

ДОСТОЕВСКИ: МИСЪЛ И ОБРАЗ

Алманах на Българско общество „Достоевски“

■ **Том 2** ■

София, 2016



Редакционна колегия

Стефано Алое (Верона, Италия)

Емил Димитров (*главен редактор*)

Владимир Котелников (Санкт Петербург, Русия)

Каталин Кроо (Будапеща, Унгария)

Дебора Мартинсен (Ню Йорк, САЩ)

Карен Степанян (Москва, Русия)

Чжоу Ци Чао (Пекин, Китай)

Достоевски: мисъл и образ

Алманах
на Българско общество „Достоевски“

Том 2
октомври 2013 – май 2015



На корицата: Из серията „Залезът на мирозданието“
(Омск, октомври 2011 г.), сн. Е. Димитров

Всички права запазени. Нито една част от тази книга не може да бъде размножавана или предавана по какъвто и да било начин без изричното съгласие на Българско общество „Достоевски“.

© Българско общество „Достоевски“, 2016

© Издателство „Изток-Запад“, 2016

ISBN 978-619-152-865-3

ISSN 2367-5667

СЪДЪРЖАНИЕ

ЧАСТ I Статии / 9

ПРОБЛЕМИ НА ПОЕТИКАТА

- Достоевски и романът-икона..... 11
Емил Димитров
- „Упорството на чистото жизнено, незавърσιμο съзнание...“
Бахтин, Достоевски и музикалното..... 31
Нева Кръстева

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

- Концепция „смрти великих людей“
в писъме-исповеди Николая Ставрогина 49
Алесандра Елиза Визинони (Бергамо)
- Софийност и инферналност: героините на Достоевски..... 62
Нина Димитрова
- Името у Достоевски..... 75
Емил Димитров
- Лизавета и идеята за доброто
в романа „Престъпление и наказание“ 91
Христо Манолакев

СЪЗВУЧИЯ И ПАРАЛЕЛИ

- Достоевский и Тютчев: художественные
и историософские параллели..... 101
Анастасия Гачева (Москва)
- Мигел де Унамуно и Фьодор Достоевски:
филология, политика и религия 120
Жорди Мориляс (Барселона)
- Дневникът в търсене на трансцендентната красота:
Шмеман, Достоевски, Бернанос..... 145
Калин Михайлов
- Свидригайлов – непопулярният герой (II част)..... 159
Христо Манолакев

ПОДХОДИ КЪМ ДОСТОЕВСКИ

Достоевски за свободата на волята: някои физически
конотации в повестта „Записки от подземиеето“ 177

Михаил Бушев

Достоевски и проблемът за бащата..... 194

Мимоза Димитрова

ЧАСТ II

Организационен живот /209

Устав на Българско общество „Достоевски“
(промяна на устава, декември 2014)..... 211

Поздравителен адрес от *Стефано Алое*, вицепрезидент
на *International Dostoevsky Society*, по повод на
тригодишнината на Българско общество „Достоевски“ ... 214

Поздравителен адрес от *Жорди Мориляс*, секретар на
International Dostoevsky Society, по повод тригодишнината
на Българско общество „Достоевски“ 215

Конструиране на общност (слово на премиерата
на Алманах „Достоевски: мисъл и образ“, т. 1)..... 216

Емил Димитров

Протоколи от заседанията
на Българско общество „Достоевски“
(октомври 2013 – май 2015)..... 220

Хроника 246

ЧАСТ III

**Творческото наследство
на Георги Гачев (1929–2008) /251**

Георги Димитров Гачев 253

Защо Гачев? 255

Емил Димитров

Георги Гачев. Живот, творчество, идеи 259

Анастасия Гачева

Логософът: нормативността на езиковата описателност по Г. Гачев	285
<i>Камен Михайлов</i>	
Срещата като събитие и преображение: Г. Гачев – от Бахтин към Достоевски	292
<i>Емил Димитров</i>	
Космосът на Достоевски	306
<i>Георги Гачев</i>	

ЧАСТ IV

Архив и библиография/327

Достоевский и Европа (публикуется впервые)	329
<i>Георгий Флоровский</i>	
Достоевски в България (1920–1944). Библиография	346
<i>Е. Иванов и Н. Димитрова</i>	

ЧАСТ V

Извори и интерпретации/357

Религиозно-философски фрагменти	359
<i>Фьодор Достоевски</i>	
Толстой в оценката на Достоевски	375
<i>Алфред Бем</i>	
Приложение: Письмо А. Бема М. Арnaudову	404
(публикуется впервые)	

На фокус: Пио Бароха/406

Въведение	406
<i>Жорди Морияс</i>	
Психологическото раздвоение у Достоевски	409
<i>Пио Бароха</i>	

Книги и юбилеи/420

Обаяние от непонятността на смъртта

(Рец. за кн.: *Стоян Асенов*. Битие и отсъствие.

Достоевски и опитът за смъртта. С., 2014) 420

Здравко Попов

Нашите автори..... 427

От редакцията..... 432

ЧАСТ І
Статии

ПРОБЛЕМИ НА ПОЕТИКАТА

Емил Димитров

ДОСТОЕВСКИ И РОМАНЪТ-ИКОНА

Нашата тема не е иконата у Достоевски¹, а романът на Достоевски *като* икона². Настоящата работа е непосредствено продължение на статията „Онтопоетиката на Достоевски“³; ето защо подолу ще се основавам на своите вече изказани мисли, без да ги обосновавам и дори без да се позовавам на тях.

За нашите цели е полезно да припомним два тезиса от работата си, посветена на онтопоетиката на Достоевски, а именно:

1) Граничната област на онтопоетиката (обединяваща, синтезираща две толкова различни и неприличащи си дисциплини като онтологията и поетиката) изисква гранични синтетични категории и термини – такива като например *умо-зрение*, *мисле-*

¹ Относно проблема за иконата у Достоевски вж.: Каневска 1999; Касаткина 1995; Касаткина 1999; Лепахин 2000.

² Основната идея на настоящата работа – тезата за романа на Достоевски като роман-икона – беше за пръв път обоснована от мен в лекциите ми върху Достоевски, прочетени в Софийския университет на границата между 80-те и 90-те г. (по-точно, тази идея за пръв път беше изказана в лекцията, изнесена на 1 ноември 1990 г.!) За разбирането на същността и спецификата на иконата авторът, разбира се, се основава на широко известните трудове на о. Павел Флоренски („Обратната перспектива“, „Иконостасът“ и др.), Леонид Успенски („Богословие на иконата на православната църква“), Борис Раушенбах („За пространствените изображения в древната църква“), Борис Успенски („За семиотиката на иконата“) и др.

³ Вж.: Димитров 2012б; Димитров 2011.

образ, *хомотоп* (по аналогия с понятието на М. Бахтин „хроно-топ“) и др.

2) Онтопоетиката на Достоевски може да бъде описана и изложена чрез три ключови понятия – *среща, име, икона*.

На проблема за срещата у Достоевски беше посветена друга наша работа¹; по-долу ще съсредоточим вниманието си върху темата за иконата, а, ясно е, един от следващите ни принципни текстове ще бъде посветен на проблематиката на името у Достоевски; името е нещо като връзка, копула, среден термин между принципите на срещата и иконата.

Иконата и онтопоетиката на Достоевски

Романът на Достоевски не е роман-трагедия (Вяч. Иванов)² и не е „полифоничен роман“ (М. Бахтин)³, защото, *първо*, и в двата случая високоуважаемите автори конструират „основната метафора“ за разбирането на творчеството на Достоевски, като неговият роман се съотнася с феномени на културата, извънположни на автентичния контекст на това творчество – в първия случай с античната трагедия, във втория – с европейската музика от епохата на барока (Хендел, Бах и др.). *Второ*, тези „формули“ отразяват важни страни на поетиката на Достоевски⁴, но не и на неговата онтопоетика; при това, *трето*, те са сводими до по-дълбоки принципи (принципа на срещата⁵), върху които в действителност се основават.

¹ Вж.: Димитров 2012а; Димитров 2012в; Dimitrov 2012.

² Иванов 1987. Очевидно е, че нашата формула „роман-икона“ е „изкована“ по същия словообразователен модел, както и „роман-трагедия“ на Вяч. Иванов.

³ Бахтин 1976, 303. Вж. най-вече гл. I: Полифоничният роман на Достоевски и неговото осветление в литературната критика (пак там: 13–58).

⁴ Разбира се, не можем да не вземем предвид формулираната цел на книгата на М. Бахтин; авторът, според известното правило, трябва да бъде съден според законите, създадени от самия него. Да си спомним „запева“ на знаменитата книга: „Настоящата работа е посветена на проблемите, свързани с *поетиката* на Достоевски, и разглежда творчеството му *само* под този ъгъл на зрение“ (пак там, 11).

⁵ Вж.: Димитров 2012а, 40–41.

По повод на знаменитата книга и концепция на М. Бахтин ще си позволя да направя две „музикологични“ забележки:

Първо, както изглежда, от никого не е отбелязван фактът, че Бахтин не прави разграничение между „многогласие“ и „полифония“; историците и теоретиците на музиката под „полифония“ разбират строй на многогласието, достигнал своя най-голям разцвет в европейската музика на XVII–XVIII в. (в славянските езици, както и в немския съществуват две различни думи, точно съответстващи на немските *Mehrstimmig* и *Polyphon*; в английския думата е една – *polyphony*). Многогласието е характерно за славянската (в частност – руската) народна музика, Русия е познавала многогласието на многохоровите композиции на Бортнянски, т.е. то е присъщо на духовната музика и т.н. (да напомним, че преди Глинка историята на музиката в Русия наброява не по-малко от четири столетия!).

Може би много по-коректно би било художественото мислене на Достоевски да се сравнява не с бароковата музика, дори не със симфонизма на любимия му Бетховен, а с европейската музика от границата на XIX–XX в., когато, собствено казано, творчеството на Достоевски влиза в европейския културен контекст. Така например, ако приложим метода на просветването¹ и се опитаме да погледнем на романите на Достоевски някак като че отстрани, например откъм десетата симфония на Густав Малер, останала незавършена и която има два различни финала, можем да формулираме тезиса, че (почти) всеки роман на Достоевски е като че *два* романа: така например „Бесове“ с главата „При Тихон“ и без нея – това са два различни романа (както е известно, тук липсва недвусмислено изявена последна авторска воля); „Престъпление и наказание“ с епилога и без него също са два различни романа (да си спомним, че М. Бахтин е имал съзнание за това, че епилогът на романа не се вмести в собствената му концепция, понеже представлява „монологичен идеологически завършек“ на полифоничния роман); „Братя Карамазови“ според идеята си е трябвало да се състои от два романа (т.е. романът с авторското предисловие и без него също са два различни рома-

¹ За метода на просветването вж.: Димитров 2007, 75–87 (особено с. 75–77).

на!), а „Идиот“ и в действителност е роман, в който са инкорпорирани *два романа*: както е известно от творческата история на творбата, Достоевски започва да пише един роман, а завършва съвсем друг¹...

Второ, по повод на основната идея на книгата на М. Бахтин можем да отбележим и това, че знаменитият руски мислител свързва идеята, принципа на *диалога* с идеята, принципа на *полифонията*; те изглеждат интуитивно вътрешно свързани, но в *действителност* полифонията е *монологична*: в нея „става дума“ за „превода“, транспозицията на една и съща тема (музикална идея) „чрез“ различни гласове (впрочем в гениалната книга на Бахтин се среща и такова тълкуване на „полифонията“). Вярно, различните гласове могат да бъдат независими един от друг, но те не притежават свое „слово“ (диа-логът е възможен само тогава, когато има две слова, два логоса). От друга страна, според музикалните историци и теоретици фугата, в която полифонията достига своя най-голям разцвет и постига съвършенството, музикалната тема (идея, музикалният „тезис“) е онова „зърно“, от което израства цялата фуга. Култур-семиотичното съответствие на музикалната фуга не е романът на Достоевски, а е по-скоро *трактатът* на Кант, в който също така, както във фугата, основната тема (идея) се повтаря в различни „ладове“ множество пъти (Кант често е упрекван в това, че в „Критика на чистия разум“ многократно се варират едни и същи мисли: това според мен не е недостатък, а по-скоро е вътрешно изискване на „поетиката“ на типа трактат, характерен за епохата на барока). И обратното – последното произведение на Бах, в което той е искал да синтези-

¹ В това „раздвояване“ на романа у Достоевски можем да съзрем не само рефлекс на характерния за писателя принцип на двойничеството, но като че и една по-обща закономерност за поне част от шедьоврите на изкуството. Така например последната творба на Микеланджело – *Pieta Rondanini* (съхранявана в музеите на *Castello Sfozesco* в Милано) всъщност представлява *две* скулптури в една – особеност, тълкувана (неправилно според мен) от изкуствоведите като „незавършеност“. Всъщност скулптурата е завършена (над нея великият майстор е работил и 6 дни преди смъртта си): в нея равномерно и хармонично присъстват *две* различни фази на творбата, два нейни плана, т.е. вкаменена е *динамиката на замисъла*.

ра цялото изкуство на полифонията, а именно – „Изкуството на фугата“ – е своеобразен *трактат* за фугата. Интересно е при това да се отбележи, че темата на една от композициите в *Die Kunst der Fuge* е построена, забележете, върху името В-А-С-Н (си бемол-ла-до-си бекар); извънредно любопитно е това, че името на Бах, написано с ноти, образува вътре в себе си *кръст*¹.

За получаването на синтетична, истинна и като че „окончателна“ формула-метафора на романа на Достоевски (в действителност подобна формула би била съзвучна на днешното развитие на науката и на нуждата от нея) е необходимо да се открие такава сфера на културната дейност, която би отговаряла едновременно на няколко изисквания: тази сфера, *първо*, трябва да принадлежи към *същия* култур-пораждащ модел, в лоното на който са възникнали и романите на Достоевски; *второ*, би представлявала значително творческо достижение и израз на фундаменталните творчески потенци на културата (аналогично на античната трагедия и на полифоничната музика от XVII–XVIII в.); *трето*, би била семиотичен корелат и по принцип би изразявала същият „дух“, строй на културата и на светогледа.

Сферата, отговаряща на всички тези условия, – това е светът на *православната икона*.

И така, вземайки предвид всички изисквания към изработването на синтетична „формула“-метафора, може да се твърди, че **романът на Достоевски е роман-икона** – не в смисъл, разбира се, че нему трябва да се покланяме и да го почитаме като сакрален предмет, а в това, че този роман е построен върху същите принципи: 1) принципът за *обратната перспектива*, 2) принципът за *обективността на изображението* и 3) принципът за *включеността на читателя*.

Да се спрем накратко на тези принципи по отношение към творчеството на Достоевски.

¹ Авторът изказва благодарността си за продуктивното общуване на професора по полифония в Софийската консерватория Нева Кръстева – музикант-органист, член на Международното Бахово общество.

Принципът за обратната перспектива

Да напомним едно от определенията, по-точно – едно от тълкуванията на принципа за обратната перспектива в иконописта: „Системата на обратната перспектива изхожда от множествеността на зрителните позиции, т.е. свързана е с динамиката на зрителния поглед и последвалото сумиране на зрителното впечатление (при многостранния зрителен обхват). При сумирането тази динамика на зрителната позиция се пренася върху изображението, в резултат на което възникват специфичните за формите на обратната перспектива деформации“ (Успенски 1971, 192–193).

Казано по-просто, в системата на обратната перспектива предметите и хората се изобразяват като че в противоречие с привичното, „естественото“ изображение на същите предмети в права перспектива: при обратната перспектива онова, което се намира по-близо до зрителя, е по-малко, а онова, което е по-далеч от него, т.е. което се намира в дълбочината на изображението, е по-голямо, по-едро.

Как може да съотнесем пространството на изображението с „пространството“ на словото? В иконописта е важно не положението на героя в пространството (т.е. къде той се намира – на преден или заден план), а *мястото*, което той заема в йерархията на битието; аналогично, в подобна координатна система, преведена в „плоскостта“ на текста, главен герой може да бъде тъкмо онзи от героите, който стои като че на „заден план“. Да повторим: това, което е на преден план в произведението, построено върху принципа за обратната перспектива, може да бъде по-дребно и нищожно, а онова, което е на заден план – да е по-значително и значимо, по-пълноценно в плана на идейния смисъл и послание.

Разбираемо е, че в системата на обратната перспектива няма привилегирована гледна точка; читателят се намира като че вътре в самия роман, а в него пък са възможни многообразни позиции. От друга страна, прилагането на този принцип дава възможност на автора да поставя като че на „заден план“ не само най-съкровеният си убеждения, но и като че да „скрива“ героите, на които е поверена главната роля при възвестяването на известни „откровения“ (ключови фрази, станали с течение на времето

крилати), на идейните послания на романа. Да се спрем по-подробно на това.

Можем да формулираме следната закономерност: в големите романи на Достоевски най-важното слово, т.е. „ключовите“ фрази (например „Красотата ще спаси света“, „Богородица е Майка влажна земя“, „Всеки пред всички за всичко е виновен“ и др.), които са „носители“ на свръхличния смисъл, идват като че „отвътре“, от дълбината на романа, те достигат до нас като че *оттам*. При това от роман към роман все повече се усложнява „подаването“ на ключовата реплика, то все повече се усложнява, а важното послание все повече отива „навътре“. Ще докажем „умозрителното“ си твърдение по типично филологически начин, т.е. чрез текста.

В „Идиот“ и двете ключови фрази, които в съзнанието на читателя здраво са свързани с княз Мишкин, понеже те изразяват две основни негови убеждения, интуиции за живота и мирозданието – „Красотата ще спаси света“ и „Смирението е страшна сила“ – в действителност главният герой на романа никъде не произнася; това са фрази, които другите герои му приписват и които, както изглежда, са изказани като че „отвъд“ романа, извън пределите на неговия текст. Трябва да се подчертае особенният статус на подобни фрази; те са *знак* за синтеза, за *срещата* в романите на Достоевски на собствено „романното“, сюжетно-фабулното повествование с извънроманната действителност: парадоксално казано, в романите на Достоевски като че се случват и събития, които в действителност не стават в текста на самия роман.

Както е известно, знаменитата фраза за спасението на света от красотата за пръв път се появява в реплика на Иполит Терентиев:

„Наистина ли, княже, сте казали веднъж, че „красотата“ ще спаси света? Господа – извика той силно към всички, – князът твърди, че красотата ще спаси света! Апък аз твърдя, че му идват такива игриви мисли, защото сега е влюбен. Господа, князът е влюбен; оде, при влизането му още, се убедих. Не се изчервявайте, княже, ще ми дожалее за вас. Коя красота ще спаси света? Коля ми разказа това... Вие ревностен християнин ли сте? Коля казва, че вие сам се наричате християнин.

Князът го загледа внимателно и не му отговори“ (6, 373).

И така, Коля Красоткин е преразказал на Иполит някакъв свой разговор с княз Мишкин, в който, изглежда, подобна фраза е била изказана; при това и разговорът, и неговият преразказ от Коля на Иполит са се случили отвъд текста на романа. Тази изключително интересна ситуация заслужава да бъде интерпретирана по-внимателно и подробно, но тук е достатъчно да отбележим това, че княз Мишкин *не* отговаря на Иполит, а неговото мълчание е „заредено“ със смисъл.

Това, че в действителност знаменитата фраза *не* се изказва от княз Мишкин, се подчертава от факта на нейната поява още веднъж по-нататък в текста на романа; този път тя е озвучена от Аглая:

„Чуйте веднъж за винаги – не се стърпя най-после Аглая, – ако заприказвате за нещо подобно на смъртното наказание или за икономическото положение на Русия, или за това, че „красотата ще спаси света“, аз... разбира се, ще се порадвам и ще се посмея много, но... предупреждавам ви отсега: да не ми се мяркате после пред очите! Чувате ли: сериозно ви говоря! Този път вече ви говоря сериозно!“ (6, 513).

Да отбележим, че при второто ѝ появяване в романа знаменитата фраза е поставена в кавички (Иполит два пъти произнася фразата, а в първия случай в кавички е поставена думата „красота“ и тази „красота“, без съмнение, е намек за Настася Филиповна). Ясно е, че кавичките са маркер за цитат, което в дадения случай може да се схваща двояко. От една страна, Аглая като че се позовава на фраза, която ѝ е добре известна, макар че не е ясно кой и кога ѝ я е казал; това всъщност и не е чак толкова важно, понеже тя като че ли се позовава на общо място. От друга страна, цитатът може да се схваща като вътрешнолитературен, т.е. като цитат в рамките на самия текст на романа – та нали фразата тъй или иначе вече е изказана.

В „Бесове“ също наблюдаваме приложение на принципа на обратната перспектива, при това в аналогичен случай – при „възвестяването“ на известно откровение, на много важна мисъл. Тук става дума за знаменитата мариологическа (софиологическа) „формула“ – „Майка Богородица влажна земя ест“ („Богородица – матъ сыра земля естъ“). Да се вгледаме по-внимателно

как фразата се появява в текста на „Бесове“. В разговор с Шатов за своето минало Маря Лебядкина разказва за знаменателната, провиденциална среща в манастира, в който е живяла с една безименна старица:

„А по това време една наша бабичка – дошла беше на покаяние заради пророчества – взе, че ми пошушна на излизане от църквата: Що ест Богородица, как мниш?“ – „Велика майка, отговарям, упование на рода человечески“. – „Тъй, тъй, вика, велика майка Богородица влажна земя ест и превелика радост човеку в тъй се заключава. И всякоя горест земна и всякоя сълза земна радост нам ест; а напоиш ли със своите сълзи земята под себе си на половин аршин надолу, в тоз час ще възликуваш. И никаква, вика, никаква горест не те лови вече, тъй е, вика, казано“. Изпълниха ме тия думи тогава. И от тъй насетне, почна ли да се моля, на всеки поклон целувам земята, и хем целувам, хем плача“ (7, 132).

В „Братя Карамазови“ същият принцип е още повече усложнен и опосредстван. Тук авторът „дава думата“ на Альоша, по-точно – на неговия ръкопис, в който звучи гласът на стареца Зосима, който си спомня за своя брат Маркел (братът на Зосима, както и старицата в „Бесове“, се появява в спомените на героя, но тук те са дадени дори в ръкопис!), за чудесното му обръщане във вярата и за словото му, покълнало в душата на младия Зиновий-Зосима. Интересно обаче е това, че откровението на брата Маркел за всеобщата и „кръговата“ вина, изказано на два пъти, е обърнато не към Зосима, а към майка им, която също се намира „зад кадър“, отвъд текста на романа:

„Мамо, радост моя, казва, не може да няма господари и слуги, но нека и аз да бъда слуга на моите слуги, същият, каквито са те и на мене. И ще ти кажа още, мамо, че всеки от нас пред всички е виновен за всичко, а аз най-много от всички“.

„Мамо, сърце мое, казва (почна такива нежни думи да говори тогава, неочаквани), сърчице мое мило, радостно, да знаеш, че наистина всеки пред всички и за всичко е виновен. Не знам как да ти го обясня, но чувствавам до болка, че е така. И как сме живели, сърдили сме се и нищо не сме знаели тогава!“ (9, 304–305).

И така, най-важното слово – носител на *message*-а на романа – достига някак като че от вътрешността на произведението,

от най-задния му „план“; колкото „по-далеч“ отстои то от външния зрител/читател, толкова по-значително е то. Очевидно е, че в даденото отношение авторът свършено съзнателно е прилагал принципа на обратната перспектива, макар че той не е ставал (това всъщност не е и нужно) предмет на каквато и да е рационализация и съзнателна рефлексия.

От казаното по-горе има две следствия. Първо, точно тъй, както в иконата неподвижните персонажи се намират в онтологически „горна“ позиция по отношение на подвижните, т.е. неподвижността е семантично и семиотично значима, а подвижността не е, така и в романите на Достоевски може да установим следната закономерност: колкото по-подвижен е героят, колкото повече той бърза и се суети, толкова *по-ниско* той стои, а неговото слово толкова повече е лишено от истинност, т.е. парадоксално на пръв поглед се съотнасят подвижността на персонажа и лакейството на душата и мисълта (да си спомним как в „Бесове“ Пьотр Верховенски се суети, вървейки бързо със Ставрогин, аналогична е ситуацията на Липутин по отношение на Пьотр Верховенски, т.е. подвижността е маркер на низхождането, на двойничеството).

Второ, в системата на обратната перспектива у Достоевски другояче е поставен проблемът за словото; тук то най-често е не словото в привичния смисъл на думата, не е словото, което звучи, а онова, което може да бъде дори *безмълвно*. Така например в „Братя Карамазови“ е важно не словото на Иван Карамазов за църковния съд, а *мълчанието* на монасите; важно е не словото на Великия инквизитор, а *образът* и *безмълвния* жест на Христа и т.н. (вж.: Димитров 1991, 48–52). Истинското слово у Достоевски е не словото в обичайния смисъл на думата, а по-скоро самият *образ*, *благообразието* (да си спомним за многобройните изказвания на Достоевски за образа и името Христово!). Словото у Достоевски е дълбинно свързано с образа, с иконата; словото на без-образните герои е лишено от истинност, от битие. Уместно е тук да си спомним за принципната светогледно-естетическа опозиция „благообразие-безобразие“, характерна не само за романите на писателя, но и за „Дневник на писателя“ (вж. Лепяхин 2000, 245).

Терминът „обратна перспектива“ вече се използва от изследователите, но по-скоро в метафоричен смисъл¹.

Принципът за обективността на изображението

Да припомним, че в класическата западноевропейска живопис, с която всички сме свикнали, т.е. с живописта, построена върху принципа на правата перспектива, предметът се явява такъв, какъвто *изглежда*, т.е. какъвто се е представил на зора на художника от неговата гледна точка; обаче в древното изкуство, построено върху принципа на обратната перспектива, „...съществено е това, какъв *е* изобразяваният обект“ (Успенски 1971, 194). Другояче казано, в иконата предметът се изобразява не такъв, какъвто изглежда, а такъв, какъвто той *е в действителност*. Това е възможно, понеже предметът се изобразява така, като че ли той едновременно се вижда от всички страни; така например в някои икони едновременно могат да се видят всичките шест страни на куба (както е „в действителност!“), а не три, както се изобразява в правата, илюзионистическа перспектива.

В единия случай предметът е такъв, какъвто го вижда човекът, във втория – какъвто го вижда Бог (понеже само Той е в състояние да вижда дадена вещ едновременно от всички страни, единствено за Него не съществува разлика между същност и явление).

У Достоевски човекът се изобразява обемно, като че едновременно от всички страни. Тук човекът е не такъв, какъвто *изглежда* във всекидневния живот, а, според известния израз, такъв, какъвто той *е* в Деня на Страшния съд; тъкмо тогава човекът е виден и е видим от Бог отведнъж и едновременно от всички страни.

¹ Срв.: „Кроткото самоубийство на героинята като че в обратна перспектива показва, просветва главната черта на нейния характер. Свидетелство за кротостта става иконата на Богородица, здраво стисната и прегърната в ръце“ (Лепяхин 2000, 245).

Виждането, съзерцанието на човека тъкмо в такава, есхатологична перспектива, довежда до многобройни „перспективни скъсявания“ в романите на Достоевски. Опитът и стремежът на писателя да изобрази човека някак като че едновременно във всички негови измерения (а значи и „дълбини“) обяснява многобройните и добре известни особености на неговата поетика. Стремителността при разгръщането на сюжета, неочакваността на фабулните обрати, „компресирането“ на времето, едва ли не неговото отсъствие, внезапността на постъпката или жеста – всичко намира своето основание в специфичното виждане от писателя на човека и неговия свят. Знаменитата „изведнъж-кост“, ако е разрешено да се изразим така, на Достоевски е знак за това бързо, внезапно „обръщане“ на героя – ние го виждаме ту от една, ту от друга страна, ту в светлина, ту в сянка, ту „отгоре“, ту „отдолу“.

„Реализмът“ на Достоевски, както е забелязано от всички, е особен, това не е реализъм, който е резултат от нещо като събиране между реалистичните изображения на отделните герои, на техните постъпки, на битовите детайли и пр., а такъв реализъм, възникващ в резултат на подобие на изображения свят към изобразявания реален свят на човека; аналогично: героите на Достоевски се съотнасят със своите „прототипи“ по принципа на подобие не непосредствено (да речем – Кармазинов–Тургенев, Верховенски–Нечаев и т.н.) – в този случай деформациите на първообраза са очевидни, а чрез отношението им към цялото – цялото на произведението или на живота; повтаряме: съотнасят се целите светове, а не участващите в тях персонажи.

Да припомним знаменитата формула: „Наричат ме психолог: това не е вярно, аз само съм реалист във висш смисъл, тоест изобразявам всички дълбини на душата човешка“ [27, 65]. Както е добре известно, на разбирането и тълкуването на „реализма във висш смисъл“ в науката е посветена огромна литература (вж.: Степанян 2005); тук не е мястото да се обсъжда този проблем, но само попътно ще отбележим нещо очевидно. Изразът „висш смисъл“, разбира се, е метафора – синоним на израза „най-дълбок смисъл“; всяка метафора обаче пази „паметта“ за буквалното си значение. Реализъм във висш смисъл – това също е и реализъм на „висшето“, „горното“, това е реалистическо изображение на оно-

ва, което стои „по-високо“. Реализъм във висш смисъл – това е метафизическият реализъм на иконописта, изобразяването на „човека в човека“ е изобразяване на *иконата* на човека в човека.

Ще отидем и по-натам в разбирането на иконологическата структура на света на Достоевски.

Важно за нашата тема е това, че иконописното изображение „е не толкова копие на някакъв отделен реален обект (то често сякаш дори и не претендира за каквото и да е подобие), колкото е символична посочка за неговото *място* в изобразявания свят (т.е. в света, който го заобикаля)“ (Успенски 1971, 195).

Иконата дава не портрета, а топоса на човека, неговия *хомотоп*.

Може да издигнем хипотезата за това, че начинът на изобразяване на героя у Достоевски е непосредствено свързан с неговия *хомотоп*, т.е. с онова място, което заема той в незримата йерархия на битието: „ангелическите“ герои, ясно е, се изобразяват съвсем другояче, отколкото „демоническите“. С други думи, Достоевски не толкова дава портрета на героя, колкото неговата като че икона. Същото по принцип може да бъде отнесено и към изображението като цяло, което по-скоро е *знак* на изобразяваната действителност, а не негово непосредствено, „огледално“ отражение. При това отделните части, фрагменти на изображението се съотнасят с изобразяваните предмети (фрагменти на действителността) не непосредствено, но чрез отношението на едните и другите към цялото. Писателят, разбира се, не е иконописец, но той поставя задачата си по принципно същия начин – да изобрази един подобен свят като цяло, а не в неговите „частности“. Важно е подобие на цялото, а частта, фрагментът, героят се определят чрез своето отношение към цялото. В романа на Достоевски същото може да се каже и спрямо вътрешното съотношение между героите: съотнасят се между себе си не непосредствено героите, а техните светове; отношението между героите винаги е опосредено от тяхното отношение към цялото.

Че самият автор по принцип именно така е схващал задачата си и че той е мислил тъкмо по този начин (макар че, естествено, писателят не би могъл да бъде интерпретатор на самия себе си), се потвърждава от широко известните му полемични думи по повод на „Братя Карамазови“ от Тетрадката за записки (Записная

тетрадь) от 1880–1881 г. за това, че на отрицанието на Бог, „което е налице в Инквизитора и в предходната глава... отговор служи *целият роман*“ [27, 48].

Когато М. Бахтин твърди, че в романа на Достоевски един глас не опровергава, не отменя другия, то той е прав, но... оттук съвсем не следва, че те са равноправни, еднакво истинни и че отделните гласове не се опровергават от цялото, от целия роман.

Принципът за включеността на читателя

Следствие от всичко по-горе казано е вътрешната позиция на художника по отношение на (художественото или словесното) изображение: „той изобразява на първо място не самия обект, а пространството, окръжаващо този обект (светът, в който той се намира) и, следователно, помества себе си и нас сякаш вътре в рамките на това изобразявано пространство. Ние (т.е. нашият поглед, погледът на зрителя) като че влизаме в изображението и динамиката на нашия взор следва законите за конструиране на този микросвят“ (Успенски 1971, 197).

Казано по-просто, зрителят на иконата се намира не пред нея, а сякаш зад нея, вътре в нея.

Аналогично наблюдение за вътрешната позиция на читателя в романа на Достоевски многократно и в различна тоналност се е изказвало от изследователите и читателите, което всъщност е косвено потвърждение на нашите тези: та нали щом читателят заема вътрешна позиция в някакъв роман, то за него може да се каже, че той е роман-икона! Ето и последното по време и твърде категорично по тон заявление по този повод: „читателят на Достоевски е съставна част от неговия художествен свят, от неговата поетика: ако читателят не споделя същата система от ценности, която споделя авторът, или пък не е готов да възприеме тази система от ценности в процеса на четене, то целият свят, изобразяван от Достоевски, се изкривява в неговото възприятие и така той наистина може да изглежда абсурден“ (Степанян 2012: 215).

У Достоевски по-скоро става дума не за *един* привилегирован читател, а за множество читатели, за поли-читателска позиция. Второ, романът на Достоевски, възникнал в епохата на кри-

за на християнското съзнание, съвсем не е предназначен (като към таргет-група) към читателя-вярващ или читателя-неофит, по-точно – предназначен е не само за него. Романът на Достоевски притежава такива особености, които правят възможно „въвлечането“ на разнородни читатели и те стават реални негови читатели тъкмо след „влизането“ в неговия свят; читателят има избор – или да влезе в света на Достоевски, или просто да не бъде негов читател. Авантюрно-детективният сюжет е необходим на Достоевски тъкмо за „въвлечането“ на читателя в света на романа, за превръщането му в свидетел и участник.

Тук би било уместно да си спомним размишленията на Вяч. Иванов за изобразяването на трите плана на човешкия живот в романите на Достоевски:

„... Човешкият живот се представя от него (т.е. от Достоевски – б. м., Е. Д.) в три плана. Огромната сложност на фабулния прагматизъм, сложността на завръзката и на развитието на действието служи като материална основа за още по-голямата сложност на психологическия план. В тези два низши плана се разкрива цялата лабиринтност на живота и цялата неустойчивост на емпиричния характер. Във висшия, метафизичен план няма вече никаква сложност, там е налице окончателната завършваща простота на последното или, ако щете, първото решение, понеже времето там като че стои: това е царството на върховната трагедия – истинското поле, където се срещат за двубой или за съд Бог и дявол и човекът произнася присъда на целия свят, който и е той самият, дали да бъде, т.е. да бъде в Бог или да не бъде, т.е. да бъде в небитието“ (Иванов 1987: 424).

Съответно на трите плана на човешкия живот – „фабулен“, „психологически“ и „метафизически“ – читателите (в това число и експертите) на Достоевски като че се разпределят на тези три равнища – един чете и разбира на първото равнище, друг някак като че се издига на второто, третият – на трето. Оттук е разбираемо онова, което така и така е съвсем очевидно – наличието на принципно различно зрение и разбиране от страна на различните читатели (експерти). „Изкачването“ на третото равнище на четене и разбиране е възможно само по „стълбата“ на разбирането.

Абсурдът при четенето на Достоевски се поражда тогава, когато романът-икона се чете като роман-картина, като поставено

„в рамка“ непосредствено изобразяване на емпиричната действителност.

Авторската позиция в романа-икона е „вътрешна“ в произведението, авторът дори като че се намира „отвъд“ произведението – така, както иконописецът се намира сякаш в дълбочината на иконата. Тази вътрешна позиция на Достоевски по отношение на своето произведение може да бъде илюстрирана с един твърде характерен пример. Както е известно от творческата история на романа, при работата си над „Идиот“ авторът дълго размишлява над един странен на пръв поглед въпрос: какво време е изминало между първата и втората част на романа? Та нали това е време, изминало отвъд самия роман и не присъстващо в неговия сюжет. След дълги размишления авторът е решил (по-точно: видял, съзрял), че са минали шест месеца – защо? Защото такъв отрязък от време е необходим, за да се осъществи *срещата* на княз Мишкин с Русия. Следователно, в романа на Достоевски парадоксално „присъства“ и това, което реално отсъства в него, важни срещи стават на най-задан план, където пребивава и самият автор, който като че ли оттам ни възвестява онова, което „вижда“.

Ще отидем още по-нататък. Гледната точка на автора не съвпада с тази на читателя, макар и двете да са вътрешни по отношение на произведението: авторът пише своя роман като че в обратна посока на онази, в която се движи читателят. Оттук следва това, че е невъзможно да се посочи или да се реконструира *една единна* авторска гледна точка, понеже такава единна позиция просто не съществува – авторът активно се премества в рамките на света, създаден от него, и динамиката на неговата зрителна позиция „обуславя формата на обратната перспектива“ (Успенски 1971, 199).

Защо ни е нужна нова „формула“?

Защо ни е необходима нова синтетична формула, кратка и стегната метафора за романа и творчеството на Достоевски?

Подобни формули са своеобразен „прозорец“ в света на писателя; чрез такива „прозорци“ ние виждаме дадено нещо в определено творчество, по-точно – *в тази светлина* ние виждаме. Необходимостта от нови формули е предизвикана от развитието

на познанието и от неизбежните кризи на разбирането. Другояче казано, синтетичната формула-метафора е евристична, тя е своеобразен *метод* на познанието.

Настоящата нова „формула“ е опит да се удържи неразделимото и неразчленимо единство на художеството и мисълта, да се схване изплъзващото се „тъждество“ на художника и мислителя Достоевски, да се обедини „принципът на формата“ с „принципа на светосъзерцанието“, казано на езика на Вяч. Иванов (вж.: Иванов 1987, 403, 417).

Романът-икона е такъв роман, който не просто стои в координатната система на християнството (т.е. споделя с него общите му светогледни нагласи), а който освен това е „конструиран“ върху принципи, сходни на иконописните, и в който се спазва поне един от тях – принципът на обратната перспектива (впрочем, той води след себе си и другите два). Главният герой в такъв роман е не този, който стои на преден, а онзи, който по-скоро е на *горен* план; не е този, който говори повече от всички (или говори по-умно от всички), а онзи, който притежава, тъй да се каже, „по-висок“ хомотоп, поради което неговото слово е „потешко“ и значимо; отношенията между героите се определят не само външно-сюжетно, но и чрез отношенията между техните *хомотопи*, т.е. между техните ейдоси, с които са свързани.

Да вметнем, че едно такова схващане на героя, което го вижда като че намиращ се едновременно на две равнища – емпирично-сюжетно и метафизично-смислово, дава възможност за нещо като „двойно“ зрение и четене и, тъй да се каже, удвоено разбиране; това, което става на сюжетно равнище, се отразява и на ейдетическото, иконичното, и обратно (пример за подобно двойно зрение в текстовете на Достоевски е разпознаването в „Бесове“ от страна на Куличката на Ставрогин като лъже-княз).

В светлината на метафората за романа-икона другояче може да се постави въпросът за художественото мислене на писателя. Да, Достоевски мисли чрез образи, но това са образи с друга природа; става дума за мислене с „ейдоси“, „икони“, ликове, т.е. с такива образи, които съдържат в себе си като че в стегнат, сбит вид, смисловата структура, „схемата на разгръщане“ на дадената вещ, личност или светоглед. По повод на сравнително наскоро формулирания тезис (от Борис Тихомиров) за това, че Достоев-

ски „мисли чрез образи на мислители“ (перифраза на мисълта на Григорий Померанц за това, че една от най-важните особености на Достоевски-художникът е „мисленето чрез характерите на мислителите“)¹, може да се каже така: Достоевски мисли чрез *ейдоси (икони) на светогледи*, той е притежавал способността, първо, да съзре, да схване, да *умо-зре* този ейдос (Достоевски е бил истински *платоник*, неговото творчество стои в широката традиция на християнския неоплатонизъм, ето защо по-продуктивно е той да бъде гледан, да речем, с очите на неоплатоника Лосев, отколкото с очите на неокантианеца Бахтин), а, второ, някак като че да го разгърне из самия себе си, при това като писател-персоналист той винаги е виждал този „ейдос“ въплътен в конкретния герой.

Достоевски е притежавал истинска способност за *умо-зрение*; той, разбира се, не се е родил с нея, а постепенно я е придобил, като сякаш е „всмуквал“ и преработвал своя трагически опит. За придобиването на този опит най-важни според мен са били две негови срещи: първо, *срещата със смъртта* – тя дава усещането за смачкано, компресирано време, съзнанието за това, че именно от този момент нататък „не ще вече да има време“ (Откр. 10: 6); в своя персонален апокалипсис човекът е *онова, което той е*: непосредствено явление на своята същност, икона, тъждествена с емпиричното си същество, безкрайност, дадена като неделим факт. Второ, *срещата със Сибир* (подчертавам – със Сибир, а не просто с каторгата или с „руския народ“, понеже, както ми се струва, русинът в Сибир е малко по-друг русин, по-точно той е „икона“ на русина): за Достоевски, както смятам, тази среща е била истинско откровение. Русинът в Сибир е човек, загубен в безкрайността на пространството; човек, който знае не само истинската цена на нещата, но знае и техните *истински имена*.

Достоевски е бил писател, а не художник, затова той е *умозрял* не чрез краски, а чрез имена. Ако, по сполучливия израз на княз Евгений Трубецкой, иконописата е *умозрение в краски*, то романът-икона е *умозрение в имена*.

¹ Тихомиров 2012, 197.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин 1976:** *Бахтин М.* Проблемы на поетиката на Достоевски. Прев. К. Попов. София: Наука и изкуство, 1976.
- Димитров 1991:** *Димитров Э.* Безмолвие у Достоевского // *Достоевский и современность: тезисы выступлений на „старорусских чтений“*. Ч. 1. Новгород, 1991, с. 48–52.
- Димитров 2007:** *Димитров Е.* Достоевски и Лосев: към въпроса за общуването в „голямото време“ // *Философски алтернативи*, 2007, № 4, с. 75–87.
- Димитров 2011:** *Димитров Э.* Онтопоэтика Достоевского // *Достоевский в смене эпох и поколений: сборник материалов Международной научной конференции (Омск, 13–15 октября 2011)* / Отв. ред. О.С. Иссерс, Е.А. Акелькина. Омск: „Образование Информ“, 2011, с. 28–34.
- Димитров 2012а:** *Димитров Е.* Срещата у Достоевски // *Философски алтернативи*, 2012, № 1, 35–41.
- Димитров 2012б:** *Димитров Е.* Онтопоетиката на Достоевски // *Философски алтернативи*, 2012, № 3, с. 31–37.
- Димитров 2012в:** *Димитров Э.* „Встреча“ у Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. СПб.: Серебрянный век, 2012, № 29, с. 122–130.
- Иванов 1987:** *Иванов В.* Достоевский и роман-трагедия // *Вяч. Иванов. Собрание сочинений*. Т. 4. Брюссель: Жизнь с Богом, 1987, с. 401–444.
- Каневска 1999:** *Каневская М.* Икона в структуре романа Достоевского „Записки из Мертвого дома“ // *Достоевский и мировая культура*. М., 1999, № 12, с. 81–88.
- Касаткина 1995:** *Касаткина Т.А.* Об одном свойстве эпилогов пяти великих романов Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. М., 1995, № 5, с. 18–36.
- Касаткина 1999:** *Касаткина Т.А.* Прототип словесных икон в романах Достоевского // *Достоевский и мировая культура*. М., 1999, № 12, с. 18–28.
- Лепяхин 2000:** *Лепяхин В.* Икона в творчестве Достоевского („Братья Карамазовы“, „Кроткая“, „Бесы“, „Подросток“, „Идиот“) // *Достоевский. Материалы и исследования*. Вып. 15. СПб.: Наука, 2000, с. 237–263.
- Степанян 2005:** *Степанян К.* „Сознать и сказать“: „Реализм в высшем смысле“ как творческий метод Ф. М. Достоевского. Москва: Раритет, 2005.

Степанян 2012: *Степанян К.* Достоевский: разрешение противоречий // Достоевский и мировая культура, № 29. СПб.: Серебряный век, 2012, с. 205–216.

Тихомиров 2012: *Тихомиров Б.* Еще раз о „мышлении образами мыслителей“ // Достоевский и мировая культура, № 29. СПб.: Серебряный век, 2012, с. 195–204.

Успенски 1971: *Успенский Б.* О семиотике иконы // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971, с. 178–222. (= Учен. Записки Тартуского ун-та, вып. 284).

Dimitrov 2012: *Dimitrov E.* L'incontro in Dostoevskij // Su Fëdor Dostoevskij: Visione filosofica e sguardo di scrittore / A cura di Stefano Aloe. Napoli: Pitagora Editore, 2012, p. 401–411.

Други публикации: Философски алтернативи, 2014, № 3, с. 115–130.

„УПОРСТВОТО НА ЧИСТОТО ЖИЗНЕНО, НЕЗАВЪРШИМО СЪЗНАНИЕ...“

БАХТИН, ДОСТОЕВСКИ И МУЗИКАЛНОТО

„Ние чуваме в музиката...“ е мисъл на Бахтин. Музиката бива свързвана със „сила, ценностна тежест, победа и преодоляване, смъртна познавателно-естетическа напрегнатост...“. Този абзац за музикалното като жизнено съдържание извежда дотам, че: „творим музикалната форма не в ценностна пустота и не сред други музикални форми (музика сред музиката)“, но в „събитие-то на живота...“ (Бахтин 2000, 216). Така видян, „творческият акт, създаващ музикалното“, по Бахтин, е в паралел с негови думи за Достоевски: „Негов герой е бил човекът и той е изобразявал... не идеята в човека, а „човека в човека, по думите на писателя, това именно е „реализъм във висш смисъл“ (Бахтин 1976, 43).

Концепцията на Бахтин с ясна категоричност назовава писателя „творец на *полифоничния роман*“ (Бахтин 1976, 15), а терминологията, която изгражда тази концепция е пронизана от музикалност. Както в определението за жанра на романа, така и в обвързването на човешкото и музикалното – *musica humana* – в изобразяването на героите на Достоевски, бахтиновата ерудиция, но и интуиция, има дълбоко историческо и философско основание:

Боеций: „Човешката музика бива разбрана от всеки, който се задълбочи в самия себе си“¹ (Герцман 2010, 321).

¹ Прочутите термини на Боеций в *De institutione musica* са: *musica mundana*, *musica humana*, *musica instrumentalis*. Продължението на цитираното определение за *musica humana* е: „Какво би съчетало този безтелесен живот на разума с тялото, ако не е някакво съгласуване и необходимо устройство, аналогично на това, което прави *консонанс* от ниските и високи звуци. Какво друго би съединявало помежду им частите на душата, която – както показва Аристотел, е съединена от разумното и неразумното.“

Прочутото музикално определение за *полифоничния роман* изисква два вида аргументи: че Достоевски има особена чувствителност към музикалните явления, музикално-времето мислене и че зад метафората се крие дълбоко познаване и точен, верен и обширен музикологичен апарат, който позволява паралели между изкуствата. Когато Бахтин определя *полифонията* в литературата като: „събития на взаимодействия от пълноправни и вътрешно незавършени съзнания..., „неевклидова концепция““ (думи на Достоевски) (Бахтин 1976, 200–201), той се доближава твърде близко до това, което „чуваме в музиката“.

Понятието „полифония“

Под този термин и като теоретична дисциплина разбираме *хоризонталния* аспект на протичащите едновременно гласове като предпоставяме, обаче, че музиката сама създава, съгъства и разрежда своето време. Музикалният *миг* (както в есхатологичния цитат от I Коринтяни 15:52: изведнъж, в един миг, при последната тръба) променя всичко и съдържа събитийност, в която се оглежда цялото произведение.

Бахтин дава определение за полифонията, което отговаря на музикалното още в началото на книгата за Достоевски: „...множественост от самостоятелно и неслети гласове и съзнания, истинска полифония на пълноценни гласове...“ (Бахтин 1976, 14). Понятието „*хоризонтално*“ откриваме в книгата му за Рабле – епохата на Рабле е еталон за високата имитационна полифония на Ренесанса, както и за *parodia sacra*, обсъждана от Бахтин – „преустройството на космоса от вертикален в хоризонтален, около човека и човешкото тяло“ (Бахтин 1989, 393). Пико дела Мирандола (*Oratio de hominis dignitate*) е предаден от Бахтин в духа на „човешката музика“: „Тялото на човека обединява в себе си всички елементи и всички царства на природата : и растения, и животни и самият човек. Човекът не е нещо затворено и готово – той е незавършен и открит...“ (Бахтин 1989, 393 и сл.).

Наследството на руския „Сребърен век“ (в музиката това е Скрябиновия „екстаз“) прозира в интерпретацията на Бахтин за „мировия Ерос“ на Пико: „Човекът може да обединява в себе си