

ДРУГАТА РУСКА ТРОЙКА. СЛУЧАЯТ ДОСТОЕВСКИ

Людмил Димитров

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Този текст прави опит за проследяване на един скрит архетип в руската литература от XIX век и как функционира той у Достоевски. Доколкото в металитературата много повече е отделено място на руската тройка, разбрана като впряг коне и нейната символна метаморфоза птица-тройка у Гогол, тук се акцентира върху топика, която мога да нарека „другата руска тройка“. Става дума за присъствието на почти сакрален триизмерен персонаж, който в един момент бива атакуван и преобърнат срещу своята презумпция за святост от четвърти демонологичен герой и предстои сериозна битка за неговото повторно сакрализиране. Зададен от трите барокови вещици в „Макбет“ на Шекспир, предвождани от Хеката, този модел за първи път в руската литература от XIX век е изпробван от Пушкин в „Приказка за цар Салтан“, след което на два етапа – феминизиран и маскулинизиран – е разработен от Достоевски съответно в „Идиот“ и „Братя Карамазови“, а накрая намира своя триумфален завършек в Чеховите „Три сестри“, чиято персонажна система пародира тази на „Идиот“. Защо в изброената парадигма Достоевски се оказва толкова важно звено?

Ключови думи: троичен персонаж; архетип; митопоетика; Шекспир; Пушкин; Достоевски; Чехов

Эх, тройка! Птица тройка, кто тебя выдумал?

Н. В. Гоголь

Сред стереотипите (някои от тях прераснали в пълноценни архетипни сюжети), приписвани на руското поведение и менталност, като суката, играта на карти, пиенето на чай, дуелната практика, ме интересува един, все още неизследван в пълния му семантичен (и семиотичен) обем казус, изключително важен за художествената функционалност на няколко знакови литературни произведения от XIX век. Става дума за „скрития“, номинативно припокриващ се с нещо познато, но далеч несъвпадащ с него мотив – руската тройка. Доколкото в литературознанието, историята, фолклористиката, изкуствозна-

нието, културологията и т.н. под „руска тройка“ най-често се разбира впряг коне, препращащо към символната метаморфоза птица-тройка у Гогол, тук ще насоча вниманието си към модус, който бих нарекъл *другата руска тройка*. Той не само се интегрира в ключови инициационни сюжети, усилвайки метафоричните им послания, но се поддържа и развива в продължение на целия XIX век, за да се стигне до пародирането, тоест до изчерпването му. Особен акцент в намерението ми е да проследя как назованият стереотип функционира у Достоевски и защо в парадигмата от знакови интерпретации тъкмо неговите се оказват толкова важно звено.

Накратко и почти дефинитивно, спецификата на *другата руска тройка* се състои в атакуването и преобръщането на сакрален троичен персонаж срещу презумпцията му за чистота и святост от четвърти, демоничен „пришълец“. Това по неизбежност предполага сериозна битка за повторното събиране/„сглобяване“ и сакрализиране на частично разединената/разпадната тройка в неделима „Троица“, връщането ѝ в руслото на инварианта.

Възможно е и по-обстоятелствено обяснение. Стереотипът има своите корени в остатъчното, но упорито поддържано матриархално (не)съзнавано от руския човек, експлицирано (и дори ситуирано) в различни, травестиранни вече фигури и форми (с неизбежните клишета), някои от които превърнати в успешен „маркетингов продукт“: сред тях най-известни са матрьошката, брезичката, балалайката, водката – vyplъщаващи руските дух, душа и тяло, към които можем да прибавим тройката, както и различните персонификации (включително сувенирни) на невярващата на сълзи Москва. Русия, възприемана и възприемаща се в женска ипостаса (анима), най-добре може да бъде „огледана“ и разбрана в тази своя интенция през литературата, която до голяма степен импониращо я отразява и озвучава. В монографията на Ю. Александрович „След Чехов. Очерк за младата литература от последното десетилетие 1898 – 1908“ (том I, М. 1908), срещаме следната мисъл: „Казват, что руская литература е жена. Дори да е така, все пак леко ще коригираме това определение: жена с трагически черти на лицето, със смъртен печат на челото, с грамадни, расширени очи, ужасено и загадочно устремени в мрака“ (244). Зад готически злоещата, но и съзливо-сентиментална метафора могат да се видят и нелишени от основания доводи. От една страна – презумпцията за невинност, слабост, неразбраност, незаслужено страдание, безпътица; от друга – сила, ясновидство, мисия, надежда, бъдеще, изначалност, вездешност, възхождащи към архетипа на Вечната Женственост.

Все пак е важно да уточня. Литературата на руския XIX век не разпространява и не отстоява стереотипите в установените им банализирани ресори; тя ги ползва избирателно, асоциативно, прониквайки в същността на актуални проблеми, които, прочетени през конвенцията на мита, зазвучават универсално, но същевременно подлагат на сериозно изпитание устойчи-

ността на самата конвенция (на самия мит). В случая, струва ми се, е уместно да припомним генезиса на троичния/триизмерен персонаж. Интересно е, че най-древните достигнали до нас негови варианти са тъкмо женски и в постепенното им изместване и заменяне от мъжки можем да наблюдаваме, а и с относителна точност да осмислим кога и как патриархатът се налага над матриархата (по-конкретно кога трите сестри „стават“ трима братя). В старогръцката митология се срещат две групи тройни персонажи, функционално близки едни до други, поне що се отнася до намеренията им в живота и до предопределянето на съдбата на простосмъртните. Това са *ериниите* (тъждествени на римските *фурии*) и *мойрите* (у римляните – *парки*). Ериниите (гр. „проклетия“) са богини на възмездията, обитателки на подземния свят: Алектò („Неукротимата“), Тисифона („Отмъстителката за убийствата“) и Мегера („Завистницата“). Пазителки на нравствения ред, безмилостно преследващи за всяко убийство, особено на родственици, и наказващи с безумие престъпниците клетвата и гостоприемството; изобразявани са като старици със змии в косите и с бичове в ръцете (Batakliiev 1989, 68). За разлика от тях, мойрите (гр. „съдби“) категорично са уточнени като сестри и дейностите им са строго разпределени: Клотò („предачката“) заприда нишката на човешкия живот, Лахезис („наречницата“) определя дължината ѝ, прокарвайки я през превратностите на съдбата, и Атропа („неотменната“) я прерязва (пак там: 104). Християнството, от своя страна, предлага не толкова дълбоки философски разновидности на троичния модел и руската литература охотно се възползва тях не само в контекста на догматичното тълкуване на Светата троица, а и в антиципиращи, оспорващи и нарушаващи канона посоки, за което ще стане дума по-нататък.

За доказването на тезата ми в този текст обаче е много важно откъде и как триединството на така фиксирания образ бива пробито и разсечено от намеренията на четвърти персонаж и как подобен акт не само пресемантизира, но и предопределя сюжета; какво най-сетне означава това в полето на семиотичния анализ. Творбата, която взривява инвариантната матрица на трите сестри, несъмнено е „Макбет“, макар че непосредствено преди нея, в „Крал Лир“, Шекспир все още залага на „чистия“ архетип¹⁾. В трагедията за шотландския крал и неговата обезумяла за мъст съпруга той вече пробва тройния персонаж не като източник на злото, а като прокоба-изкушение, пренебрегната от победителя-жертва в името на химерни ценности; тоест тук драматургът обвързва властовия импулс с дълбока психическа деформация – фиксидея. Става дума, разбира се, за трите вещици; те не предприемат нищо сами, а са покорни изпълнителки на волята на своята предводителка Хеката, която в персоналния си мит също е представяна като разтроена фигура. В този смисъл, вещиците могат да се разгледат и в перспективата на изтласканите същности на Хеката, онтологично материализирани в автономни проекции. Но така или иначе,

четвъртият, всемогъщ персонаж обезсилва, обезличава и манипулира другите три. Хеката е инициаторът и идеологът на случващото се.

Зададен от бароковите вещици в „Макбет“, предвождани от повелителката си, този модел за първи път в руската авторска литература от XIX век е приложен от Пушкин в „Приказка за цар Салтан“ (1834), след което в два варианта – феминизиран и маскулинизиран – е разработен от Достоевски (съответно в „Идиот“ и „Братя Карамазови“), а накрая намира своя триумфален завършек в Чеховите „Три сестри“, чиято персонажна система до голяма степен пародира тази на „Идиот“. Но преди да стигнем до тях, нека се вгледаме в подхода на Пушкин.

Изкушаващо би било да обвържем утроения персонажен модел в „Цар Салтан“ с християнското му тълкуване, където диалектиката на всеки от компонентите е в това, че се обяснява от останалите два: вярата е надежда и любов, любовта – вяра и надежда, надеждата – любов и вяра; съответно пътят е истина и живот, истината – път и живот, животът – път и истина. Тези и други троичности винаги имат строга последователност и функционират като херметично единство/цяло, тоест сакралното им (въз)действие е възможно само при спазване на регламентираната им взаимозаменяемост. „Разместени“ или разредени, те губят енергийното си поле. Погледнато от тази перспектива, трите девици-сестри, чийто разговор в началната сцена на приказката проспектира завръзката на действието, трудно се вписват в така обоснования модус, по-точно гравитират към него външно, но в действителност се проявяват като отклонение от архетипната норма с множество езически импликации. Героините по презумпция би трябвало да са православни, но в по-голямата част от сюжета протагонистът княз Гвидон полага неистови усилия тъкмо в отстояването на християнството като основна етико-естетическа платформа на възгледите си – свои, на своята майка (най-малката от сестрите), както и на царството си. До самия финал на текста агресивните езически суеверия, пороци и практики не просто връхлитат, но задълго успяват да се наложат над пасивните християнски добродетели. Любопитно е, че подслушани от царя в интимните си възжеления и помисли, момите така или иначе сбъдват желанията си – първата *става* готвачка, втората – тъкачка, а третата го дарява със син-богатир. Но това не донася хармония и удовлетворение, а обратното – поражда озлобление, завист и намерение да се отмъсти на малката. В съзаклатието взима участие присламчилата се „изневиделица“ сватя Бабариха – четвъртият женски субект, интервениращ се в затворената троична общност, не само измествайки предпочетената от царя сестра, но инфернално запълвайки нейното „овакантено“ място и преорганизирайки актантните позиции на останалите две.

В близо двувековната рецепция на сюжета „Цар Салтан“ той много често е подозиран в конспиративност, отколкото това е доказано. Но покрай

допусканията и свръхинтерпретациите са се родили и немалко работещи тези. Според Валерий Ронкин, Бабариха – „святата“ на Салтан“, е „майка на трите девици и баба на Гвидон“. Тя е оригинално хрумване, доколкото „тъкачката и готвачката“ присъстват в много идентични приказки у различни народи, докато Бабариха в подобна ситуация се появява само у Пушкин. Но не от нищото, а пак от фолклора. Бабариха е езически персонаж от руските заговори“ (Ронкин 1996, 130). Готвачката поне донякъде би могла да се съотнесе с вещиците от „Макбет“, които забъркват с отвратителни съставки и злокобни наричания пъкленото си вариво, докато тъкачката се контаминира с Клото – първата мойра, запридаща нишката на живота (нека не забравяме, че в самото начало на текста и трите *предат*). По-различен смисъл подозира във всяка от тях Сергей Горюнков, според когото сестрите са скрити алегии: „Тъкачката“ – това извън всяко съмнение е Англия, „шивашкото ателие на целия свят“. [...] „Готвачката“ отново извън всяко съмнение е Франция, славеща се през XVII – XIX век като законодателка в кулинарната мода на Европа. [...] А „святата Бабариха“ е, разбира се, третата главна държава в Европа от XVII – XIX век – Свещената Римска империя на германската нация. [...] „Остави другите да воюват; ты, блажена Австрию, сключвай бракове“. И изборът на името – „Бабариха“ – продължава Горюнков – несъмнено е подсказан от очевидното му звуково сходство с това на Бавария [...]. Макар само по себе си името „Бабариха“ да възхожда към руската фолклорна традиция, А. С. Пушкин го заимства от публикувания през 1818 година сборник на Кирша Данилов (Goryunkov 2003, 21). Цитирам гореказаното по-скоро като екзотика, но е важно, че то също забелязва четвъртата героиня и я изтъква като най-опасна и недоброжелателно настроена към „малката сестра“ – Русия – в съюз с останалите две.

На друго интерпретативно равнище можем да обвържем тройката и четворката като мистични символи на свещеното време и свещеното пространство; четвъртият елемент пробива хроноса, приземявайки го до топос (свежда духа до материя), доколкото пространството е четириизмерно. В конкретиката на сюжета намесата на четвърто действащо лице променя изначалната тридименсионална конфигурация, поддържаща възвишеното, и рязко го травмира (срива), огрубява и отменя предназначението му.

Едва ли е случайно, че авторът, който поема щафетата (продължава нишката) на троичния персонаж от Пушкин, е именно Достоевски. Връзката между тях далеч не е инцидентна – в нея има нещо отвъд случайността, но и отвъд рационалното: Достоевски е обсебен от знаменития си предходник и тази обзетост не го напуска през целия му живот. Иначе трудно мога да си обясня прекъсването на работата върху „Братя Карамазови“, както за да напише вгълбената си Пушкинова реч, така и да я прочете с впечатляващо въздействие на заседанието на Обществото на любителите на руската словесност на 8 юни 1880 г. в Москва. Пушкин не просто го вълнува, той е негов постоянен корек-

тив. В „Петокнижието“, а и не само, тази приемственост (присъствие, диалог) се изразява в преки и косвени цитати, препратки, епиграфи, контексти, оценки, изказвания. Но нещо незабелязано, или по-точно неоткрито категорично до този момент е другата руска тройка.

Както стана дума, Достоевски експлоатира мотива два пъти – женсколичностно в „Идиот“ и мъжколичностно в „Братя Карамазови“, докато след „Цар Салтан“ Пушкин не се връща повече към него. Как подхожда Фьодор Михайлович и защо експресивното символично разиграване/позициониране на троичния персонаж в „Идиот“, атакуван от четвърти, се оказва недостатъчно, за да го предприеме/приложи той още веднъж, но в огледален вариант, в последния си роман?

Преди това – кратка подробност. В поне един аспект съм склонен да приема Мишкин като аналог на Гвидон – (псевдо)уродството. Външно „нормални“ и дори положително прекрасни, двамата князе носят клеймото на „лошата слава“, дамгосани от злите езици. Мишкин е душевноболен (идиот в медицинския смисъл на понятието), а при раждането на обещания син-богатир двете по-големи сестри на майка му заедно с Бабариха се сговарят и пишат на отсъстващия от дома си цар-баща, че „Родила царица в нощ / Не то сына, не то дочь; / Не мышонка, не лягушку, / А неведому зверюшку“⁽²⁾. На което той се предоверява и прогонва майката с новороденото.

Но да се върна на основния въпрос.

Подчинявайки „Идиот“ на интересуващия ме персонажен модел, Достоевски, в услуга на художествените си намерения, очертава по-различна, „коригираща“ нормата негова проекция, навярно осмисляйки стандартния вариант за изчерпан. Той определено преобръща не само последователността на появата на отделните героини: най-напред като портрет, който предстои да „оживее“, е въведена Настася Филиповна – четвъртият, вклиняващ се в троичността елемент, а няколко страници по-нататък – и останалите три. Ето как:

„Семейството на генерала (Епанчин – б. м., Л. Д.) се състоеше от съпругата и трите му големи дъщери. [...] През последните години и трите генералски дъщери – Александра, Аделаида и Аглая – пораснаха и се развиха. Вярно, и трите бяха само Епанчини, но по майчина линия от княжески род със завидна зестра [...] и което също е доста важно – всичките бяха много хубави, включително най-голямата, Александра, вече минала двайсет и пет години. Средната беше на двайсет и три, а малката, Аглая, току-що бе навършила двайсет. Тази, малката, си бе дори направо красавица и в обществото почнаха сериозно да я забелязват. Но и това не беше всичко: и трите се отличаваха с образование, ум и таланти. Знаеше се, че изключително се обичат и си подражават една на друга. Говореше се дори за някакви лишения от двете по-големи в полза на общия домашен идол – най-малката. В обществото те не само не обичаха да се натрапват, но дори бяха направо скромни. Никой

не можеше да ги упрекне във високомерие и предвзетост, но бе известно, че са горди и си знаят цената. Голямата бе музикантка, средната – великолепен живописец [...]. С една дума, за тях се сипеха изключително много похвали. Но имаха и недоброжелатели. С ужас ги одумваха колко книги са прочели. Те не бързаха да се омъжават; макар да държаха на известен кръг от обществото, не му се връзваха много“ (Достоевски: <https://ilibrary.ru/text/94/p.2/index.html>, преводът е мой – Л. Д.).

В цитирания откъс правят впечатление няколко неща. Трите сестри са охарактеризирани бегло, уж поотделно, но по-скоро с общите им достойнства; техните таланти са тривиални – те съвпадат с уменията на твърде много познати героини от английския викториански роман, а безсистемната им (свръх)начетеност и страненето от висшето общество определено ги вписва в парадигмата на Пушкиновата Татьяна, намеквайки за илюзорния им вътрешен свят. Ако прочетем тези начални сведения за тях по-внимателно, в контекста на цялото повествование, ще открием и елементи на деликатна ирония, стигаща до пародия, която по-скоро ги унифицира, отколкото разграничава. За разлика от аналозите им в „Цар Салтан“, запомнящи се през травестиращите етикети „тъкачка“, „готвачка“, „святая“, както и през обезобразяванията, получени от ужилването на преобразения в комар княз Гвидон, генералските дъщери са, условно казано, „стерилна“ персонифицирана триада. Трудно може да се оспори, че в хода на действието се обезличават и се „губят“: Александра и Аделаида са лишени от индивидуалност, а Аглая така и не успява да се наложи над Настася. Но събрани и разиграни като сестри, те носят по-особена символика – имената на всички започват с „А“ – началото на началата не само в кирилицата, но и в латиницата, а фонетично – и в гръцката азбука. Тази подробност „уеднаквява“ и потиска потенциалното изпъкване на която и да било от тях, но същевременно им дава и равен – вярно, нереализиран, но реален шанс. Единствено четвъртата – съперницата и негативната им алтернатива – отстъпва от това правило, макар че ако трябва да подходим педантично, нейното оригинално име също започва с „А“: Анастасия. Обичайното разговорно произнасяне на звука я подчертава като опозиция на трите сестри³⁾.

Кое най-сетне е различното, оригинално, но и не съвсем лесно за тълкуване в така поднесеното от Достоевски персонажно разделение? Ако четвъртият, inferнален герой, по правило е подчертан със своята отблъскваща външност или същност, какво стои зад факта, че Настася е изключително привлекателна – паднала, компрометирана в обществото, но предпочитана? (На този фон Пушкиновата Бабариха напълно се вписва в стереотипа.) Жужана Бьорн Андерсен отбелязва: „Достоевски надарява Настася Филиповна с чиста харизма. Тя има завладяващо излъчване, породено от мъжките и женски елементи на своята личност. Силна е и природната ѝ енергия е голяма – естествен лидер,

доминиращ чрез красотата си, привличащ мъжете и парализиращ моралната им воля“ (Andersen 2010, 76). Това приемливо, но малко или повече тривиално тълкуване, поражда у мен сериозен скепсис; тъкмо животът и смъртта на главната (четвъртата) героиня доказват, че въпреки популярния лайтмотив на романа, красотата не е панацея за спасението на света. Светът (в мъжкия му вариант) не се нуждае от красота, по-точно се страхува от нея, и не е възможно да бъде спасен естетически.

Изхождайки от „Братя Карамазови“ – другия голям текст на Достоевски, в който троичният модел е саботиран от четвърти персонаж – „феминизираният“ свят на „Идиот“ изглежда далеч по-подреден, логичен и предвидим. В последното си произведение авторът пробва доколко може да бъде работеща по-неочаквана версия, от една страна, пряко реминисцираща с народната приказка, а от друга – разменяща актантните предзададености/функции на тримата братя. При тях по правило се наблюдава строга разпределеност. Независимо как ги постановява сюжетът: като деца на обикновен или на знатен баща, архетипът обобщава примера на високото семейство – те задължително покриват парадигмата на царски синове. Имам предвид следното. Отговорността при отглеждането на потомците на владетеля се определя от това дали става дума за първородния (по правило готвен за престолонаследник), или за останалите – инфантите. Големият е възпитаван в агресия, неотстъпчивост, коравосърдечност, дипломатическо лавиране, идеологически популизъм, преследване на политически изгоди и стратегически интереси (монологът на умиращия цар Борис Годунов пред сина му от трагедията на Пушкин казва достатъчно по този въпрос). За разлика от големия брат, малките са отглеждани в дух на бохемство, хедонизъм, задоволен и прекрасен живот с намерението да отпъждат от съзнанието си претенциите за престола. Уточнението, което правя, е уместна изходна предпоставка и ключ за навлизането в метафоричното пространство на завършващия „Петокнижието“ текст. Много бързо може да се установи, че конфигурациите и символиката на числата две, три и четири в него са далеч по-сложни и „обслужващи“ (проникващи в орбитите на) разнообразни и неприпокриващи се по предназначение семиосфери.

Да започна от най-тривиалната. Традиционните трима братя от приказката поемат по рискован път, мотивиран различно в различните варианти, но винаги с намерението да преодолеят някакво препятствие и да отърват рода/царството от сполетяла го беда. Първият е най-самонадеян и се проваля почти веднага. Вторият стига по-далеч от него, но също не успява да изпълни мисията. Третият, изначално подценяван и показателно наричан Иван Глупака, преодолява изпитанието с логика – мислейки рационално, той единствен постига целта, с което реабилитира достойнството на другите двама (разомаягосва ги и ги възкресява). Изхождайки от приказната структура, забелязваме, че Достоевски „размества“ и по този начин обезсилва „триумвирата“. Сред

братята Карамазови има Иван, но той не е нито третият, нито Глупака, а – парадоксално! – е интелектуалецът, изявяващ се като зъл гений и въплъщение на дуализма: в прочутия си разговор с дявола, носещ неговите черти, дори материализира миражния си двойник в пространството. Доколкото сюжетът на романа отново, както в „Престъпление и наказание“, се гради върху казуса на едно, този път отцеубийство, тъкмо вторият син е идеологическият палач на бащата, подготвил почти безупречно цялата логистика на злодеянието.

В друг аспект Митя, Иван и Альоша доста плътно покриват трите екзистенциални равнища, обосновани от Сьорен Киркегор: Митя възприема света естетически и в действието все още не постига обективизирано самопознание. Той по-скоро изпълнява психологически роли – на любовник, страдалец, жертва. Етическият и религиозният модус се разпределят между Иван и Альоша. През подобна повествователна стратегия, защитен теоретично от концепцията на датския философ, Достоевски разгръща контранатуралистичната си (анти-Зола) позиция. По това време натурализмът е не само особено нашумял, но е налаган едва ли не като неотменим. Фьодор Михайлович не само не споделя тезите на Зола за естественото, биологично проявление на родителските недъзи у децата, предопределящи генетично тяхното поведение, характер и съдба; в сюжета „Карамазови“, разигравайки различни положения, той целенасочено и убедително издевателства над подобно становище.

Но какво се случва с четвъртия персонаж?

Това е Павел Фьодорович Смердяков – извънбрачният син на Фьодор Карамазов от юродивата Лизавета Смердящая. Носейки нейната фамилия, той е отделен от тримата законни братя и е натоварен/обременен с майчиния си грях като клеймо. Но и не само. Смердяков е физическият убиец на баща си по внушение на Иван. И никак не е случайно, че носи „говореща“ фамилия, напомняща за прозвище. Смъртта на стареца Зосима е първата „смърт на Отца“ в романа, удостоверена „сетивно“: описанието ѝ е обонятелно – тялото на мъртвия учител вони, препращайки към Нечистия. Това зловоние на плътта поражда вторична асоциация именно със Смердяков – „смердливия“ плод на Фьодор (Карамазов/Достоевски), изпод чийто похотлив „шинел“ са излезли и останалите трима. В поредицата от метаморфози най-сетне и самите Карамазови са дискредитирани като чистокръвни братя, доколкото са от две различни майки, а четвъртият е *незаконен* (което в контекста на семиотиката може да се разчете и като outlaw, разбойник), отправящ, на свой ред, към трикстера – хитреца, пикарото. По думите на Роман Перелщейн, „Трикстерът неискрено разрушава стройната и капитална картина на света, внася хаос, поставя всичко с краката нагоре или превръщайки се в „парадоксалист ъндърграунд“, избива камъка от фундамента на бъдещата хармония“ (Prelshteyn 2021, 191). За разлика от Настася Филиповна, Смердяков е нейна противоположност – уродлив, грозен, нечистоплътен, отблъскващ, с което покрива инварианта на четвъртия персонаж.

Като устойчив идиом, фразата „три сестри“ се запомня едва през Чехов. Но интересно е, че персонажната система на едноименната драма не е оригинално хрумване; оригиналното в нея е, че съчетава и в известен смисъл пародира разиграните от Достоевски казуси в „Идиот“ и в „Карамазови“. Действието се открива с известието/потвърждението за смъртта на бащата („Татко умря точно преди година, тъкмо на този ден...“), а в списъка с действащите лица изрично е уточнено, че Олга, Маша и Ирина Прозорови са генералски дъщери точно както Александра, Аделаида и Аглая Епанчини. Въведени като „сестри“, те са равнопоставени (с неизбежната, разбира се, възрастова йерархия) и за разлика от съответствията си в „Идиот“, или от усложнената до крайност ситуация с братята Карамазови, много по-пунктуално покриват триединството си (въпреки подчертана си индивидуализираност, се държат една за друга и заедно опонират на набезите на снаха си). Четвъртият персонаж тук е Наталия Ивановна – годеница, а впоследствие съпруга на единствения им брат Андрей. Тя заема пъклената позиция на „вещицата“ (Хеката), противопоставена на светлото „ясновидство“ на сестрите *Прозорови*. Разгледани като завършена микрообщност, номинирана в заглавието, те са проекция на Троицата – хипотетична, но така и нереализирана инвариантна заложба в текста. Напротив, набелязаната възможност като че ли е погълната от ироничната си контраверсия: ако възрастовата последователност, в която се появяват в списъка с действащи лица, ги позиционира в алегоричните позиции на християнската Троица – Олга (Вяра), Маша (Надежда), Ирина (Любов), тяхната митологична майка София (Мъдрост) е мъртва и „възкръсва“ в демоничния корелат на чуждото дете Софочка, родено от инферналната им снаха, и вероятно заченато от активно споменавания, но никога непоявяващ се неин любовник Протопопов. Странно е, че на фона на подобен семиотичен потенциал в пиесата пред фигурата на майката е предпочетена тази на бащата и сюжетът гравитира подчертано в апофатично измерение.

Всъщност именно „Три сестри“ доказва драматургичното мислене на Достоевски. В тази посока ще отбележа и връзката между „инцидентно“ преминаващата през Петербург с карета Настася Филиповна и хойкащата с фойтон Наташа из горящия град. Протопопов очевидно неслучайно кани любовницата си на разходка с „тройка“. Разглежданият архетип по неочакван начин получава потвърждение от странична гледна точка. В романа на Агата Кристи „Възмездие“ (1971) срещаме следния любопитен израз: „Това беше една къща с три сестри. „Звучи ми доста руско“ – каза си мис Марпъл. Имаше предвид „Три сестри“, разбира се. Чехов? Или Достоевски? Наистина не можеше да си спомни. Три сестри.“ Очевидно иначе добре информираната мис Марпъл е объркана и тя не може да си спомни коя е по-автентичната асоциация с обсесивното заглавие.

В заключение, съвсем накратко бих обобщил. По думите на Ромен Нази-ров, „дълбоката, уважителна полемика на Чехов с Достоевски, правеща пря-кото заимстване неузнаваемо, е една от формите на приемственост“ (Nazirov 2005, 7). Но и още нещо. Ако в „Приказка за цар Салтан“ се откриват повече източници, през които авторът кодифицира сюжета на другата руска троица, Достоевски, възхождайки към Пушкин, русифицира мита, докато Чехов на свой ред му придава статус на архетип.

БЕЛЕЖКИ

1. Имам предвид трите сестри – Гонерила, Регана и Корделия – в основната сюжетна линия, доколкото трагедията съвместява още една – тази на бра-тията Едгар и Едмънд. Мотивът за царските дъщери, запитани от баща си коя колко го обича, вследствие на което най-малката бива несправедливо прогонена – наказана за „незадоволителен“ и унизителен отговор, в конте-кста на теорията на А. Н. Веселовски за скитащите/мигриращите сюжети, у нас е познат като „Приказка за солта“.
2. Буквално: „През нощта царицата роди / нито син, нито дъщеря; / нито миш-ка, нито жаба, / а неизвестно зверче“.
3. Кратко припомняне: извън романа Аглая също е част от троична конфигу-рация – тази на грациите от съответния мит.

ЛИТЕРАТУРА

- АЛЕКСАНДРОВИЧ, Ю., 1908. *После Чехова. Очерк молодой литера-туры последнего десятилетия 1898–1908. Том I*. Москва.
- ANDERSEN, ZSUZSANNA BJORN, 2010. The Beautiful Woman As a Destructive Force. *The Dostoevsky Journal*, **10 – 11**, 71 – 77.
- АНИЧКОВА, Е. Е., 1927. Опыт критического разбора происхождения пушкинской „Сказки о царе Салтане“. *Язык и литература*, **II(2)**. Ленинград.
- БАТАКЛИЕВ, Г., 1989. *Антична митология. Справочник*. София: Пе-тър Берон.
- БАУЕРС, К., 2006. Трехмерная героиня: интертекстуальные связи „Трех сестер“ и „Геды Габлер“. В: *От „Игроков“ до „Dostoevsky-тур“*. *Интертекстуальность в русской драматургии XIX – XX вв.*, 42 – 59. Москва.
- ГОРЮНКОВ, С., 2003. *Гвидонерия, или Русская история глазами А. С. Пушкина*. СПб.
- ГОРЮНКОВ, С., 2009. *Герменевтика пушкинских сказок*. СПб.
- ДИМИТРОВ, Л., 2017. *Да бъдеш шут в играта на съдбата. Руската драматургия от XIX век. Херменевтика на канона*. София.

- КАСАТКИНА, Т., 1998. „Ценою жизни ночь мою...“. Пушкинская цитата в „Идиоте“ Достоевского. В: *Московский пушкинист V*, 16 – 22. Москва.
- НАЗИРОВ, Р., 2005. Достоевский и Чехов: преемственность и пародия. В: *Русская классическая литература: сравнительно-исторический подход. Исследования разных лет. Сборник статей*, 159 – 168. Уфа.
- ПРЕЛЬШТЕЙН, Р., 2021. Три сферы сознания как модель художественной вселенной в контексте искусства медленного чтения. Образ князя Мышкина в фильме И. Пырьева „Идиот“. В: *Опыты медленного чтения*. Коллективная монография. Москва.
- РОНКИН, В., 1996. „Сказка о царе Салтане“: архетипическое и актуальное. *Московский пушкинист III*: 125 – 135. Москва.

REFERENCES

- ALEKSANDROVICH, Yu., 1908. *Posle Chekhova. Ocherk molodoy literatury poslednego desyatiletiya 1898 – 1908. Tom I*. Moskva.
- ANDERSEN, Z., 2010. The Beautiful Woman as a Destructive Force. *The Dostoevsky Journal*, **10 – 11**, 71 – 77.
- ANICHKOVA, YE., 1927. Opyt kriticheskogo razbora proiskhozhdeniya pushkinskoy „Skazki o tsare Saltane“. *Yazyk i literatura*, **II**(2). Leningrad.
- BATAKLIYEV, G., 1989. *Antichna mitologiya. Spravochnik*. Sofia: Petar Beron.
- BOWERS, K., 2006. Trekhmernaya geroinya: intertekstual'nyye svyazi „Treh sester“ i „Gedy Gabler“. V: *Ot „Igrokov“ do „Dostoevsky-tryp“*. *Intertekstual'nost' v russkoy dramaturgii XIX – XX vv.*, 42 – 59. Moskva.
- GORYUNKOV, S., 2003. *Gvidoneriya, ili Russkaya istoriya glazami A. S. Pushkina*. Saint Petersburg.
- GORYUNKOV, S., 2009. *Germenevtika pushkinskikh skazok*. Saint Petersburg.
- DIMITROV, L., 2017. *Da budesh shut v igrata na sudbata. Ruskata dramaturgiya ot XIX vek. Khermeneytika na kanona*. Sofia.
- KASATKINA, T., 1998. „Tsenoyu zhizni noch' moyu...“. Pushkinskaya tsitata v „Idiote“ Dostoyevskogo. V: *Moskovskiy pushkinist V*, 16 – 22. Moskva.
- NAZIROV, R., 2005. Dostoyevskiy i Chekhov: preymstvennost' i parodiya. V: *Russkaya klassicheskaya literatura: sravnitel'no-istoricheskiy podkhod. Issledovaniya raznykh let. Sbornik statey*, 159 – 168. Ufa.
- PRELSHTEYN, R., 2021. Tri sfery soznaniya kak model' khudozhestvennoy vselennoy v kontekste iskusstva medlennogo chteniya. *Obraz knyazya Myshkina v fil'me I. Pyr'yeva „Idiot“*. V: *Opyty medlennogo chteniya Kollektivnaya monografiya*. Moskva.

RONKIN, V., 1996. „Skazka o tsare Saltane“: arkhетipicheskoye i aktual'noye. *Moskovskiy pushkinist III*: 125 – 135. Moskva.

THE OTHER RUSSIAN TROIKA. DOSTOEVSKY'S CASE

Abstract. This text attempts to trace a hidden archetype in nineteenth-century Russian literature and how it works in Dostoevsky. As much as there is a lot of space in the metaliterature of the Russian troika, understood as a horses driving and its symbolic metamorphosis of a bird-trio in Gogol, the emphasis here is on the topic, which I can call the “other Russian troika (trio)”. It is about the presence of an almost sacred three-dimensional character, who at one point is attacked and overturned against his presumption of holiness by a fourth demonological hero and a serious battle for his re-sacralization is imminent. Set by the three Baroque witches in Shakespeare's “Macbeth”, led by Hekate, this model was first tested in nineteenth-century Russian literature by Pushkin in “A Tale of Tsar Saltan”, and then in two stages, feminized and masculinized, developed by Dostoevsky in “The Idiot” and “The Karamazov Brothers”, respectively, and finally finds its triumphant ending in Chekhov's “Three Sisters”, whose character system parodies that of “The Idiot”. Why is Dostoevsky such an important link in the listed paradigm?

Keywords: trinity character; archetype; mythopoetics; Shakespeare; Pushkin; Dostoevsky; Chekhov

✉ **Prof. Dr. Lyudmil Dimitrov**

<https://orcid.org/0000-0003-4672-1519>

Sofia University

Sofia, Bulgaria

E-mail: ljudiv@abv.bg