

ЕКЗИСТЕНЦИАЛНИЯТ ПРЕХОД В РОМАНА „ИДИОТ”

БОЯН МАНЧЕВ

Настоящата статия е посветена на проблема за изграждането на смисъла в повествователния текст. Надеждата на автора е, че динамичната ориентация по отношение на смисъла в повествованието, изследването му в процеса на неговото изграждане, би могла да добави ново измерение към семантичните наратологични теории, които се запазват почти непроменени от времето на разцвета на школата на Гремас до днес. Предложеният подход ще бъде илюстриран чрез анализа на романа „Идиот” на Достоевски, по-точно на централната линия на интригата в него, свеждаща се до отношенията между княз Мишкин, Настася Филиповна и Рогожин.

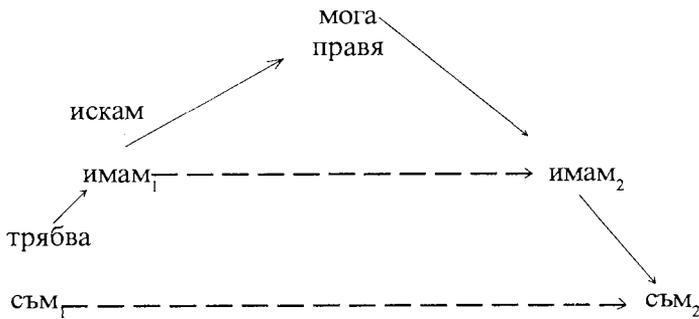
1. ВЪВЕДЕНИЕ

Начално положение сред теоретическите предпоставки, на които ще се основава предстоящият анализ, е схващането на повествователните модели като иманентна характеристика на човешката мисъл, вследствие на което изследването им може да бъде свързано с фундаменталните категории на мисленето и изразяващите ги езикови понятия. Последователният генезис на тези понятия и преходът между тях детерминират изграждането на повествователната цялост от най-общите семантични основания към тяхното крайно разчленяване и конкретизиране в света на персонифицираната фикция. Идеогенетичния ред на основните езикови понятия заемаме от наратологичната система на Христо Тодоров¹, в която той представлява централна теоретична предпоставка. Тук той ще бъде използван в неговата максимално широка, по-скоро философска, отколкото лингвистична перспектива. Тодоров разглежда последователността на началните понятия през призмата на глаголната система на езика, тъй като свързва повествователните текстове с темпоралното разгръщане на глагола в опозиция на дескриптивните текстове, в чиято основа стои пространственото разгръщане на името. Гръбнакът на понятийната система на езика получава най-изчистения си израз в следния глаголен ред: **съм** (отговарящ на идеята за съществуване), **мога, искам, трябва** (отговарящи на модалните идеи), **имам** (отговарящ на идеята за притежание) и **правя** (отговарящ на идеята за действие). Последователността на тези начални универсални понятия се определя на основата

1. Todorov, Hristo. La hiérarchie des liens dans le récit. — in: Sémiotica, III, 1971, 2, Mouton; Valeur esthétique et normalité linguistique du texte littéraire. Naouka i izkostvo, Sofia, 1987

на тяхната позиция по оста на отношенията между субекта и обекта, които представляват глобална рамка на човешката мисъл. Като начална, всеобемаща идея, идеята за съществуване (**съм**) се характеризира с неразчленимостта на позициите на субекта и обекта. Чрез посредничеството на модалните идеи (идеите за възможност, желание и необходимост), идеята за притежание и трансмодалните идеи (перцептивните и интелективните понятия), при които се наблюдава едно постепенно диференциране на позициите на субекта и обекта, се достига до идеята за действие (**правя**), която вече се характеризира с пълното разчленяване на позициите на субекта и обекта.

Основната насока на настоящото изследване ще се свежда до опита за разглеждане на изявата на описаните понятия, но в „дълбочина“, по вертикалната генетична ос, с което плодотворната идея на Хр. Тодоров би могла да бъде допълнена с едно ново измерение. При такъв подход на изследването на изграждането на смисъла, особеностите на повествователния текст биха били обяснени чрез проникването в продуктивното в генетично отношение дълбинно ниво на семантиката му. В съответствие с предложената динамична, генетична ориентация на смисловия анализ вероятно би било по-плодотворно, ако тръгваме не от търсенето на някакви неразложими семантични елементи, както това става в най-значителния семантичен модел на повествованието – модела на Гремас, а от активиращото начално смислово ниво, за да проследим начина, по който то детерминира организацията на текста до крайното разчленяване и конкретизиране в света на персонафицираната фикция. Това начално смислово ядро на повествователния текст е свързано в понятийно отношение с модалните категории, които изразяват отношението към най-дълбоката, всеобемаща и крайно абстрактна идея за съществуването. Екзистенциалният план представлява начално необходимо условие за съществуването на повествованието изобщо, по неговата проспективна финалистична ориентация, в която се възплъщава екзистенциалната потенция, се задава от основните модални понятия **възможност, желание и необходимост**. Те са носители на проективната насоченост във времето, която дава самата възможност за повествователна организация – за следването на определени събития по единна темпорална ос, като тези събития се схващат в тяхната цялост и взаимоотнобвързаност. Тя се реализира чрез **съполагането** на екзистенциалния факт и отношението към него, тоест на трите понятия от екзистенциалния ред и трите модални понятия. При него модалностите инверсират своя ред поради това, че най-силно проспективно ориентираната между тях – модалността на **необходимостта**, трябва да отговаря на най-дълбоката идея, която е **необходимото условие** (според самата представа за генетичен преход) за съществуването на всички останали – т. е. на идеята за **съществуване**. По този начин **съществуването** се свързва с **необходимостта**, **притежанието** – с **желанието**, а **действието** – с **възможността**. Схемата на „абстрактния“ преход между универсалните понятия би могла да бъде представена по следния начин с посредничеството на изразяващите ги глаголи:



Описаното проектиране на двете понятийни оси прави възможно осъществяването на повествователната свързаност; то е основният процес, който протича в началния в генетично отношение за повествованието модален план. Той ще бъде назован с традиционния термин **конфликт**, тъй като самата същност на модалните понятия предполага контрастната релация с един антиномичен двойник (напр. ако искаш да ядеш, не искаш да бъдеш гладен). Така на основата само на едно чисто модално понятие може да се изведе представата за конфликт.

Следователно конфликтът ще бъде разглеждан като начално генетично ядро, което детерминира изграждането на повествователния текст. Посредством персонификацията то получава първостепенен израз в модалната позиция на героя, която е не просто позицията на един от членовете на персонифицирания конфликт (тоест на героя спрямо антигероя), а е начален и продуктивен израз на самия конфликт. С други думи, вътрешният конфликт, задължителен атрибут на героя като основен персонифициран субект в повествователния текст, е първичен: той обуславя „външния”, междусубектен конфликт и в този смисъл представлява продуктивен зародиш на цялата система на персонажите.

Неговата продуктивна стойност бихме могли да разглеждаме в два аспекта. Първият е парадигматичен – той ще се свежда към абстрактното и статично наблюдение на детерминирането на семантичните характеристики на персонажите от модалната позиция на героя. По-интересен от гледна точка на наратологичния анализ би бил вторият аспект – изследването на генетичното обуславяне в динамична перспектива, в процеса на синтагматичното му разгръщане, при което може да се наблюдава как трансформацията на модалната позиция на героя води към трансформацията на повествователните ситуации и активизира развитието на действието в романите.

За анализа в този аспект основна роля ще има категорията **екзистенциален преход**. Под екзистенциален преход ще се разбира съотношението на началното и крайното състояние на модалната конфигурация, които получават израз в позицията на героя. Екзистенциалният преход свързва две качествено различни състояния и води до трансформация на екзистенциалния статус на героя, засяга дълбинните основи на съществуването му – поради това именно е и назован „екзистенциален” преход. Тъй като в него-

вата основа (а следователно и в основата на цялото действие) стои **желанието** на героя, модалността на желанието е схваната като основна в наратологичен аспект (не случайно Кант определя живота изобщо като „способността на едно същество да постъпва според закони на способността за желание“). Оттук същността на повествователния текст би могла да се синтезира до общата формула „разказ за опита за осъществяване на едно желание“.

В екзистенциалния преход откриваме самата същност на повествованието – в една персонифицирана форма да постави в динамична, темпорална перспектива статичните същности на света, да осъществи преход между онтологически разединените битийни модуси – процес, чийто резултат е **смисълът** като основна категория на човешкия свят. Изчерпвайки времевия цикъл на текста, свързан с потенциалните носители на времето – модалностите, стоящи в основата му, преходът никога не връща повествованието в началната му точка. Симетрията между началната и финалната точка на прехода не означава еквивалентност, а проектиране на ново ниво.

Схванато най-глобално, от гледна точка на понятийната му основа, протичането на екзистенциалния преход би могло да бъде описано по следния начин. Началото на прехода се свързва с екстериоризирането на субективната необходимост на героя при насочването му към определен обект, тоест с възникването на неговото желание. При стремежа за достигане на обекта, желанието на героя неизбежно се сблъсква с противодействаща сила, която представлява изява на противопоставящата се на субективната необходимост на героя обективна необходимост на света, чийто главен персонифициран носител се явява персонажът, изпълняващ функцията на антигерой. Противопоставянето между субективна и обективна необходимост представлява най-краен, най-обобщен израз на конфликта. Това начално противопоставяне, свързано с основните функции на героя, антигероя и обекта, води към пораждането и на останалите компоненти на функционалното ниво, отнасящи се към следващите се в обуславяща връзка синтагматични повествователни мотиви. Така например след активирането на отрицателната стратегия на антигероя, героят трябва да получи средство за борба с него, т. е. **възможност** (модалност на възможността) за достигане на обекта. Тук можем да открием генетическите корени на формулираната още от Проп функция на **дарителя**.

Обуславящите се етапи на екзистенциалния преход на героя детерминират последователността на повествователните ситуации, свързани с дълбинния преход на основните понятия. Наличието на един постоянен брой основни идеи в текста, а следователно – поради крайния брой на тези идеи – и на ограничеността на възможните комбинации между тях, както и на възможностите за синтагматичното им разположение, позволява да бъде предположена възможността за конструиране на една универсална схема на отношенията в повествователния текст. Оттам пък може да се достигне до определянето на последователността на синтагматичните мотиви и разпределянето на повествователните роли (най-значителните опити в тази

насока се свързват с имената на Проп, Сурио и Гремас). Тук обаче ще бъде направена уговорката, че възприемаме изведената по-долу последователност като потенциална, което означава, че нейните реализации биха могли да бъдат различни – тя задава само глобалната ориентация на разказа, без да се опитва да го сведе до логически алгоритъм.

В съответствие с генетичната последователност на фундаменталните за човешката мисъл понятия, която стои в персонифицирана форма в основата на повествователния текст, повествователните ситуации (които ще образуват корелативни двойки, включващи подготвителен и резултативен вариант) могат да бъдат определени така:

1. На връзката между **съществуване** и **необходимост** отговаря началната ситуация на прехода на героя. С нея се въвежда потенциалният, но все още нереализиран поради началната неразчлененост на позициите на субекта и обекта **субект на желанието** (или **герой**).

2. След постулирането на субективната необходимост на героя, на неговата все още ненасочена към реален обект начална позиция, и преди началото на неговия екзистенциален преход, свързан с желанието за придобиване на определен конкретен обект, логично се разполага свързващият мотив на **въвеждане на образа на обекта** за героя. Следователно на този етап се включва и самата функция на **обекта**. Неговото въвеждане често е опосредствано от някакъв одушевен или неодушевен посредник, който ще бъде определен като **информатор**. Той изпълнява спомагателна функция в тази втора, преходна ситуация (такава е например ролята на портрета на Настася Филиповна в „Идиот“, който героят вижда преди първата си среща със своя бъдещ обект). Втората ситуация от универсалната схема представлява начало на развитието на двата трансмодални прехода (перцептивния – от „**привидност**“ към „**видимост**“ (действителен образ), и интелективния – от **незнание** към **знание**).

3. В третата ситуация вследствие въвеждането на образа на **обекта** в преходната ситуация героят се явява като **реален** субект на желанието, който се насочва към своя конкретен обект. Тук героят се сблъсква с противодействащата сила на **антигероя**, който представлява третата основна функция в повествователния текст.

4. За да може да се противопостави на отрицателната стратегия на антигероя, т. е. да премине към нивото на **действието**, към **възможността** за достигане на обекта, героят трябва да премине през един втори опосредстващ мотив, мотива за даряването, който се реализира в четвъртата ситуация: субектът получава някакво средство (може да се разбира крайно абстрактно), което му позволява да се противопостави на противодействащата сила.

5. В резултат на извършеното даряване героят получава **възможност** за достигане на обекта и преминава към действие. Тук повествованието достига до заемащата централно положение пета ситуация на реалното действие или **борбата**, към която водят подготвителните ситуации.

6. След края на ситуацията на борбата започва огледалното спрямо „подготвителните“ следване на четирите **резултативни** ситуации. Така шестата ситуация може да бъде определена като ситуация на **изчерпване на**

средството, в която средството или успява да изпълни функцията си и по този начин се „изчерпва”, или пък напротив, по някаква причина се обезсилва и довежда до неуспех. Това обезсилване може да се дължи на включването на една дублираща с отрицателен знак функция – функция на **отрицателното средство** или на **анти-дарителя**.

7. Седмата ситуация от своя страна може да бъде определена пък като „**изчерпване на желанието**” в резултат на извършения преход (при положителен резултат – придобиване на обекта, при отрицателен – окончателното му загубване, налагане на отрицателната функция на **анти-обекта**).

8. Осмата ситуация съответно ще бъде наречена „**изчерпване на информацията**”: в нея получават израз резултатите от перцептивния и интелективния преход – биват разкрити действителният образ и същността (или напротив, окончателно се скриват, вследствие на активността на **дезинформатора**), с което се сменя („изчерпва”) началната информация.

9. Финалната ситуация на текста дава израз на резултата от извършения от героя екзистенциален преход, на извършената трансформация на началната му позиция, на неговия нов образ (**съм-2**).

2. ПОДГОТВИТЕЛНИ СИТУАЦИИ В РОМАНА „ИДИОТ”

Предстоящият частен анализ ще бъде посветен на опита за описание на детерминиращото генетично въздействие на екзистенциалния преход, извършван от героя в романа „Идиот” на Достоевски, върху формирането, последователността и семантичните особености на повествователните ситуации, които изграждат действието в романа.

Известни са опитите поетиката на Достоевски да бъде интерпретирана през схемите на архаични културни модели. Между тях се откроява изследването на Топоров „За структурата на романа на Достоевски във връзка с архаичните схеми на митологическото мислене”, в което се прави опит за откриването на архаични митопоетически пластове в дълбинната семантика на „Престъпление и наказание”. В случая ще бъде направен опит повествователната организация на романите на Достоевски да бъде разгледана в съпоставка с повествователните модели, които условно могат да бъдат обозначени като „архаични”. Тъй като тяхната схема е постигната вероятно най-пълно в две фундаментални за наратологията съчинения – „Поетиката” на Аристотел и „Морфология на приказката” на Пропп, последните ще бъдат използвани за основа на предложената съпоставка, още повече, че вече близо век се говори за близостта на текстовете на Достоевски до двата жанра, на които са посветени трудовете на Аристотел и Пропп.

На първо място, една от най-забележителните особености на поетиката на Достоевски е изчистеното оформяне, обособяване и следване на повествователните ситуации, корелиращи се симетрично в подготвителен и резултативен вариант, по което текстът на Достоевски се доближава до архаичните повествователни модели, схванати през призмата на модела на Пропп. Но при Достоевски се наблюдава едно същностно различие спрямо инварианта на вълшебната приказка – в неговите големи романи корелираните по двойки ситуации инверсират една спрямо друга семантиката си.

Това особено значимо преобръщане се забелязва още при съпоставянето на началните ситуации: докато според модела на Проп основни мотиви, които водят към трансформацията на началната ситуация в приказката, са отлъчването на член от семейството и заминаването на героя, то у Достоевски, напротив, началната ситуация се характеризира с пристигането на героя при неговото семейство (Мишкин и Аркадий пристигат в Петербург, Ставрогин, Иван и Митя Карамазови се завръщат в родните си домове)², и обратно – на завръщането на героя в края на приказката съответства финалното отлъчване на героя при Достоевски: Расколников и Митя се отправят на каторга, Мишкин се завръща в Швейцария, изпадайки, подобно на Иван Карамазов, в бездната на лудостта (тоест тук физическото е съчетано с „духовно“ отлъчване), а Ставрогин също отпътува към своята трансцендентална Швейцария („Гражданинът на кантона Ури висеше зад вратата“). Явно това преобръщане, което откриваме още в самата „рамка“ на повествованието, има своите дълбинни семантични измерения и те ще бъдат предмет на предстоящия анализ.

Съсредоточавайки вниманието си върху текста на романа „Идиот“, ще се опитаме да проследим изявата и на втората повествователна ситуация от предложената понятийна схема – ситуацията на въвеждане на образа на обекта. Тя отново е ясно обособена в текста и получава изчистен в семантично отношение израз.

Първата информация за своя бъдещ обект на желанието – Настася Филиповна, героят получава още в началната сцена на романа, пресъздаваща пътуването на влака към Петербург. В нея функцията на информатор изпълнява Рогожин. Тази начална информация има стойността на „средство“ – дарител, което позволява на героя да се запознае с предисторията на интригата, в която Настася е основно действащо лице (тук посредници са генерал Епанчин и Ганя). Динамизмът на началното въвеждане на образа на обекта за героя достига своята кулминация чрез посредничеството на най-важния информатор, изцяло перцептивен по своя характер: портретът на Настася Филиповна. Този привидно неодушевен информатор се оказва по-значим отколкото „одушевените“. Докато последните чрез инструмента на речта могат да субективизират, да „замъгляват“ чистия образ, то информацията, предлагана от портрета на най-активната измежду перцепциите – зрителната, е напълно изчистена. Поради тези свои качества портретът е най-важният елемент от предварителната информация на героя за обекта на желанието и по същество повратна точка по отношение на пораждането на самото желание, т. е. на свързването на началната позиция на героя с конкретния обект. Основна причина за обективизирането на желанието на княз Мишкин се оказва изразът на страдание в образа на Настася Филиповна. Този факт красноречиво описва позицията на героя, като връзката между нейните особености и тези на обекта на желанието му придобива първосте-

2. Тази особеност на началната ситуация в романите на Достоевски има аналог в руската литература в поемите на Баратински. Изследователят на руския романтизъм Ю. Ман смята завръщането на героя на Баратински в началото на творбата за индикация на незагубената от него възможност за нравствено преграждане.

пенно значение за смисловото конструиране на текста.

Въвеждането на образа на обекта директно се следва от трансформацията на интригата от предисторията – специфична особеност на поетиката на Достоевски, която отбелязва прехода между втората и третата ситуация в текста.

Сцената, която пресъздава съдбовния избор, поверен на героя от неговия (бъдещ) обект, представлява повратна точка на сюжета и прекодифицира динамично въведените в текста смислови конфигурации. Князът трябва да реши съдбата на Настася, като избере между стремящите се към нея Рогожин и Ганя, чиито начини на формално съотнасяне към обекта на желанието са типологически противоположни. Отрицателният избор на героя, който отхвърля и двете предложени алтернативи, е последван от второ, противопоставено му от гледна точка на позитивната си насоченост, действие. Именно това решително действие осъществява трансформацията, тъй като чрез него героят заема в самата схема на интригата позицията на герой, предлагайки трета алтернатива за съдбата на Настася – собствената си ръка. Може да се отбележи, че мотивът за предоставения на героя *избор* е също така познат от архаичния текст. Изискването на репителен отговор от героя (и то от герой, който стои близо или на границата с един по-„висш“ свят) напомня мотива за допитване до някаква по-висша сила във връзка с избор, който трябва да бъде направен от някой от основните персонажи в множество митологически и фолклорни текстове.

Резултатът от тази сцена (последна от Първата част на романа) е ликовирането на интригата от предисторията в нейния начален вид и трансформацията ѝ на едно качествено ново ниво. Най-важен позиционен резултат от трансформацията в „Идиот“ е преди всичко закономерното заемане на централното място в конфигурацията на интригата от героя като субект на желанието, съпътствано от промяна в позициите и на останалите централни персонажи.

С трансформираната ситуация, в която вече героят има реален обект, започва разгръщането на неговия екзистенциален преход. Според универсалната схема тази ситуация се свежда до сблъсъка на оформеното желание на героя с противодействаща сила, която не позволява достигането на обекта на желанието, в резултат на което се разгръща конфликтът. Следователно на този етап се въвежда и функцията на **антигероя**.

Действително, след като в първия сценичен сегмент на Втората част на романа е представено пристигането на героя в Павловск, то още следващата втора сцена изобразява срещата на Мишкин и Рогожин. Вследствие на извършената в края на Първата част трансформация Рогожин вече е реален изпълнител на функцията на антигерой, тъй като интересите му се преплитат с интересите на героя в един общ обект на желанието – Настася Филиповна. В тази сцена чрез отношението на княза към неговия противник се разкриват в изчистен вид особеностите на модалната му позиция. Ще приведем няколко цитата, от които би могъл да бъде извлечен в най-синтетична форма изразът на разглежданото отношение:

Княз Мишкин към Рогожин: „Парфьон, аз не съм ти враг и в нищо

нямам намерение да ти преча.”; „Пък и сам знаеш: бил ли съм ти някога истински съперник, дори и тогава, когато тя избяга при мен.”; „С каква омраза ме гледаш! За да те успокоя дойдох, защото и ти си ми скъп. Аз много те обичам, Парфьон.” (с. 204-205)³

Княз Мишкин за отношението между Настася и Рогожин: „. . . всякога съм казвал, че за нея да бъде с теб, е непременно гибел. За тебе също е гибел. . . и може би още по-сигурна от нейната.”; „Ако пак се разделите, ще бъда много доволен; но лично аз да ви разстройвам и скарвам, нямам намерение. Бъди спокоен и не ме подозирай.” (с. 205)

Княз Мишкин за самата Настася: „Та аз и преди съм ти обяснявал, че я „обичам не от любов, а от състрадание.” Смятам, че определението ми е точно.” (с. 204-205)

Рогожин за отношението си към Настася и съпоставка между двамата: „. . . нас двамата не може да ни равняват, мене и теб. . . (. . .) . . . защото, братко, тук вече не са ни питали за мнението ни (. . .) – тук без нас е решавано. Виждаш, че и различно обичаме, във всичко има разлика, значи. (. . .) Ето, ти от състрадание, казваш, я обичаш. Никакво такова състрадание нямам към нея. А и тя ме мрази повече от всичко.” (с. 205)

Приведените цитати дават красноречив израз на функционалната противопоставеност между героя и антигероя, на явното поемане на тези роли от образите на княз Мишкин и Рогожин. Но от друга страна, дадените примери свидетелстват най-вече за твърде отклоняващите се в семантичен план спрямо неутралния, „нулев” типологически модел характеристики на релацията герой – антигерой. Тази релация на въпросния етап от текста вече служи не само за разкриване на позицията на героя, но и бележи основен момент в извършвания от него екзистенциален преход.

Първо, отношението на героя към антигероя е инверсирано спрямо предпоставеното функционално противопоставяне. Наблюдаващото се „преобръщане” притежава силна смислова натовареност („Аз не съм ти враг”, „Аз много те обичам, Парфьон”) – чрез него вътрешната позиция на героя получава най-значителния си до момента израз. Това позволява вече да се говори и за разкриването на самата същност на тази позиция: тя се състои във възприемането на субективната и обективната необходимост като неразчленимо, хармонично цяло, получаващо израз чрез желанието на героя. Противоречието между индивид и свят, между субект и обект се сменя за героя чрез откриването на една всеобща, световна цел. Тази цел трябва да обедини всички човешки желания и по този начин да създаде една всеобщност на желанието, при която се заличава противопоставянето между индивидуалното желание и обективната необходимост на света. Оттук и екзистенциалният преход, който извършва героя в романа, може да бъде описан като опит за възлъгчаване на модалната му позиция в обективния свят.

Разбира се, при подобни черти на героя е логично да бъде поставен въпросът – в такъв случай на какво се основава изобщо функционалното противопоставяне между образите на княза и Рогожин? Неговото основание се

3. Всички цитати от романа „Идиот” са по изданието **Ф. М. Достоевски. Събрани съчинения в дванадесет тома**, т. 6. „Народна култура”, София, 1982, превод Иван Пауновски.

крие в динамичната позиция на техния обект. Настася е предпочела Мишкин и поради това, независимо от отношението на Мишкин към Рогожин, независимо от вътрешната му позиция, той **реално** противостои, като „дарен“ с обекта, на „лишения“ от него Рогожин („Друг обича тя, разбери го! Точно тъй, както аз я обичам сега, също тъй пък тя друго сега обича. А този другият знаеш ли кой е? Това си ти!“ – с. 211). Освен това поради прозрението, което има за вътрешната позиция на Настася и на Рогожин, князът експлицитно се обявява против тяхната връзка („Ако пак се разделите, ще бъда много доволен.“) Основанията на това желание на героя прозира интуитивно и Рогожин („С теб ще бъде не такава (.), а с мене, на, е тъкмо такава.“ – с. 206).

Трансформациите, които се наблюдават вътре в самата ситуация на въвеждане на антигероя, вече се съотнасят пряко с реализирания от героя преход. В разглежданата сцена на срещата на героя с антигероя се дава израз на резултата от най-значимата междусубектна релация, осъществена от княз Мишкин. Той се съдържа в цитираната фраза на Рогожин, която свидетелства за „смиряващото“ влияние на героя върху Настася. Като следствие от въздействието на княза върху нейното съзнание и природа, Настася превъзмогва херметичната затвореност на егоцентричната си позиция и достига до способността за обектно желание (любовта ѝ към Мишкин). В същото време се смирява и гордостта ѝ, изява на доминиращата субективна необходимост – процес, в резултат на който героинята се осъзнава като „паднала“ и недостойна за княза и поради това се насочва към самонаказание – по думите на Рогожин, прозиращ в душата ѝ: „затова и се омъжва за мен, защото със сигурност очаква ножа!“ (с. 211).

Така че в резултат на трансформирането на началната ситуация и в пряка обуславяща връзка с обективизирането на желанието на героя и началото на екзистенциалния му преход – самата героиня, която изпълнява функцията на обект на желанието, започва да променя своята позиция. Но промяната, извършваща се с нея, е амбивалентна – тя придобива радикален характер само под директното въздействие на героя, в останалите взаимоотношения доминира старата позиция. (Рогожин: „с теб ще бъде не такава (. . .), а с мене, на, е тъкмо такава.“) Това раздвоение на Настася Филиповна е най-явният пример за свързания с образа на самия герой и извършвания от него преход трагичен характер на романа. Трагичният срыв на прехода, както и на цялото действие, е обусловен от изначалната разединеност, несъвместимост на субекта и обекта, която се открива в катастрофалното разминаване между субективната и обективната гледна точка по отношение на екзистенциалния преход на героя. От своята субективна гледна точка героят се стреми да изпълти и в обективния свят вътрешно хармоничната си позиция, която превръща в непротиворечиво единство субективна и обективна необходимост; в тази своя мисия той не се схваща като същност, противопоставена на света като цяло, а като негова интегрална част. Но от гледната точка на персонажите, които са обект на въздействието на героя, т. е. представители на обективния свят, той (героят) представлява същност „не от мира сего“. Това неразрешимо трагическо разминаване се изразява преди

всичко в самото заглавие на романа: в този свят, в обективния свят, героят е просто „идиот”. Князът несъмнено влияе върху персонажите, които го заобикалят, той последователно трансформира техните позиции, но предварително условие за това се явява възприемането му като същност, принадлежаща към един по-висш свят. Именно затова и извършената вследствие на най-съществената междусубектна връзка на героя (с Настася Филиповна) трансформация има крайно амбивалентен резултат. Героинята се оказва променена единствено спрямо фигурата на княза, представител на по-висшия свят в нейните очи. Но именно поради досега с този по-висш свят, ожесточението ѝ към недостойния свят тук и сега се засилва („Ако се омъжи, (. . .) от злоба ще се омъжи”, с. 212) – раздвоение, което неумолимо увлича действието към финалната катастрофа и крах на извършвания от героя преход.

Сходно е влиянието, което оказва князът и върху антигероя на романа. Промяната, която се извършва в рамките на разглежданата сцена в позицията на Рогожин, също свидетелства за смиряващото въздействие на героя и следователно – за протичащия екзистенциален преход, свързан с обектното възплъщаване на позицията му. Докато трансформацията, свързана с образа на Настася, е пресъздадена сценично само в нейния начален момент – в последната сцена на Първата част и началната ситуация, а цялостният ѝ резултат е представен на следващия етап на действието само чрез индикации в речта на други персонажи, то трансформацията, която се извършва в позицията на Рогожин, е изобразена синхронно, въпреки че се изразява само чрез неговата реч, докато „вътрешността” на съзнанието му остава непроницаема за гледната точка на повествователя.

Преди всичко на доминираната от природата позиция на Рогожин (Настася казва: „във всичко влагаши страст, всичко до страст докарваш” – с. 210), героят въздейства най-силно със самото си физическо присъствие. На забележката на княза „С каква омраза ме гледаш!”, антигероят отговаря: „Като не те виждам пред себе си, веднага чувствам злоба срещу теб, Лев Николаевич. В тия три месеца, докато не съм те виждал, всеки миг се озлобявах, бога ми. Направо бих те отровил с нещо! Казвам ти. Сега и четвърт час не си седял с мен, а всичката ми злоба минава и ти пак ми домиляваш като порано. Поседи малко с мен. . . ” (с. 205)

Но и Рогожин, подобно на Настася, се оказва раздвоен между две противодействащи сили: от една страна – силата на смиряващото въздействие на княза, от друга – на необузданата, доминираща чрез природата воля за налагане на субективната екзистенция. Както „оскърблението”, нанесено ѝ от света и трансформиращо се в нейната гордост (в несъзнателното налагане на собственото аз), се оказва единствена равнопоставена по интензивност и насочена срещу влиянието на героя сила у Настася, така и оскърблението, което самата Настася нанася на чувствата („страстта”) на Рогожин (т. е. също на доминиращата субективна необходимост, но на нивото на „природата”) се трансформира в неговата **ревност** – рефлектираща върху субективната екзистенция сила на страстта, което позволява новото „захранване” и удвояване на силата на началната му позиция. В резултат на това последствията от въздействието на героя могат да бъдат неутрализирани, поне до степен, която да позволи разгръщането на вътрешен конфликт у антигероя.

3. ДАРЯВАНЕ

Представянето на този вътрешен конфликт е явно основна цел на изображението в разглежданата сцена, където се извършва функционалното въвеждане на антигероя. В нейните рамки конфликтът на Рогожин, свързан пряко с екзистенциалния преход, извършван от героя, остава без никакво (макар и междинно) разрешение. Антигероят преминава през целия диапазон между двете крайности, но в крайна сметка нито една от тях не взима решително връх. Това става едва в следващата в екзистенциален план ситуация, условно обозначена като „даряване” – героят бива дарен със средство (вълшебното средство във вълшебната приказка), което ще му позволи да влезе в борба с антигероя; персонажът, изпълняващ функцията на „даряване”, бе определен със заетото от модела на Проп наименование „дарител”.

Преходът между въпросната четвърта ситуация и предходната се осъществява в рамките на една и съща сцена (т. е. не се наблюдава прекъсване на сценичното време, дори и промяна в броя на действащите лица), но все пак Достоевски набляга на семантичната трансформация, като опосредства прехода между двете ситуации, разделяйки описваната сцена на две отделни глави. Именно във втората от тях – IV глава на Втора част – намира израз ситуацията „даряване”. Нейната конкретна реализация предизвиква особен интерес – и при нея откриваме трансформация на многократно по-високо семантично равнище, на архаичния модел, който същевременно е почти непроменен спрямо вълшебната приказка. И в „Идиот” вълшебното средство представлява реален, конкретен предмет, макар и изпълняващ една изцяло символична функция – това е **калаеният кръст**, който е бил продаден на княза от „един пиян войник” и който Рогожин предлага да размени срещу своя златен. Чрез размяната на кръстовете си героят и антигероят се побратимяват, тоест кръстът изпълнява символично функцията на дарено вълшебно средство (съответно пияният войник – на дарител)⁴. Чрез него, или ако трябва да сме точни, чрез спонтанното въздействие на своята позиция, което получава единствено символичен израз чрез размяната на кръстовете, героят успява да превъзмогне противодействащата сила на антигероя, когото довежда до разрешение (макар и междинно) на вътрешния му конфликт, приобщавайки го към себе си. Краят на сцената (съответно – и на четвъртата ситуация) дава израз на резултата от извършената трансформация: „Но изведнъж лицето му (на Рогожин, бел. Б.М.) се преобрази: той ужасно пребледня, устните му затрепераха, очите му запламтяха. Той повдигна ръце, здраво прегърна княза и задъхано каза:

– Вземи я тогава, щом е рекла съдбата! Твоя да бъде! Отстъпвам ти я! . . . Това е Рогожин!” (с. 219)

Важно е да се отбележи, че предметът, изпълняващ функцията на въл-

4. Интересно е да се отбележи, че мотивът за даряването и символичната функция на кръста не се свеждат само до размяната на кръстовете между Рогожин и Мишкин. Мотивът бива разширен, а символичната функция удвоена чрез описанието на посещението при майката на Рогожин, извършено незабавно след размяната на кръстовете и намиращо се в пряка връзка с нея. Старицата, която „нищо не разбира”, по думите на Рогожин, вдига сама ръка и **прекръства** княза.

шебно средство, е въведен в имплицитна семантична опозиция с един друг предмет, който би могъл да бъде определен като „отрицателно вълшебно средство“. Този предмет е **ножът**, който княз Мишкин несъзнателно взима в ръцете си в края на III глава – действие, с което предизвиква беса на Рогожин („Нима не мога да си купя сега нов нож? – най-сетне в някакво изстъпление кресна Рогожин, като гневът му растеше от дума на дума.“ – с. 213). Присъствието на ножа на масата на антигероя, съчетано с привидно немотивираната му реакция, придобива дълбок смисъл поради „опредмеляването“ на неколkokратно използваната в текста метафора за доброволното отиване на Настася **под ножа**. На разглеждания етап от действието двата предмета символизират двете страни във вътрешния конфликт на Рогожин, раздвоението, едновременната му наклонност и към двата полюса. Самото им въвеждане в текста се основава на принципа на симетрията. Пасажът с ножа е разположен в края на III глава – първата половина на сцената, в която е пресъздадена третата ситуация, а пасажът с кръста завършва пресъздаването на следващата ситуация на даряването, и съответно на цялата сцена в IV глава. Заключителната реплика на Рогожин в тази сцена, която дава израз на междинното преодоляване на конфликта, започва със следната „неясна“ фраза, съвсем явно противопоставяща **ножа на кръста**: „Какво пък! Аз, макар и да ти взех кръста, за часовник няма да те заколя! – неясно избъбра той и някак странно изведнъж се засмя.“ (с. 218) Тези думи на антигероя директно се свързват и обясняват функцията на включените в речта на Мишкин няколко кратки разказа. От една страна, това са двата разказа – за даряването на кръста от пияния войник и за кръстешата се майка (вероятно свързан с прекръстването на героя от майката на Рогожин). Те се дублират подобно на дублирането на въвеждането на вълшебното средство – неслучайно двата са пряко съотнесени от самия герой: „Кой знае, може би тази селянка беше жена на същия оня войник.“ (с. 217) От друга страна, това е противопоставеният на тях разказ за селянина, заколил приятеля си, за да му вземе часовника, който поразява Рогожин.

Симетрията във въвеждането на ножа и кръста се опосредства и от внедряването на трети, междинен елемент, който свързва двата полюса в синтактично и семантично отношение: картината (по-точно копието на картината) на Ханс Холбайн, която изобразява сваления от кръста Христос. Голям брой изследователи на Достоевски са обръщали внимание на символичната роля, изпълнявана от тази картина в текста на „Идиот“. Изображението на **мъртвия**, но **невъзкръснал** Христос, пред което „човек и вярата си може да загуби“ (според думите на княза, потвърдени от Рогожин – с. 214), е крайно амбивалентно в самата си същност – загубил земния си живот, но невъзвръщан си небесния, Божият син е мъртъв. Тази смърт е може би временна и преходна, но тя е смърт. С тази си символична амбивалентност картината на Холбайн се вмести и опосредства връзката между двата противопоставени символа, които представляват външен израз на полюсите на вътрешното раздвоение на Рогожин. Тук модалният конфликт е отнесен към по-висшето идеологическо ниво на романа, свързано с християнската идея на Мишкин: в този план картината се явява символ на „загубването на вярата“ на Рогожин, което изразява пряко на идеологическо равнище модалната му позиция.

4. БОРБА

Със ситуацията на даряването универсалната схема завършва „изкачването” си и достига своя връх – петата ситуация – ситуацията на „борбата”. *Борбата* е не само кулминация на действието – в нея се крие самата му същност; като цяло предшестващите четири ситуации биха могли да бъдат определени като „подготовка” на борбата, а следващите – като резултат от нея. Борбата изобщо е ядрото на повествователния текст и както ще видим, в романа „Идиот” тя заема място, пропорционално на това на четирите подготвителни ситуации, взети заедно, както и на това на резултативните им аналози.

Краят на разглежданата сцена в „Идиот”, която обхваща III и IV глава на Втора част, представлява и край на четвъртата ситуация на действието в романа. Даряването, чиято кулминация се съдържа във финалните думи на Рогожин: „Вземи я тогава, шом е рекла съдбата! Твоя да бъде! Отстъпвам ти я!” (с. 219), и съответно – раздялата между героя и антигероя, е последвано от индивидуална сцена (V глава), която представя вътрешното състояние на княза. Според мястото, което заема в текста, тази сцена логично би трябвало да представлява начален израз на новата ситуация на **борбата**. На пръв поглед може би изглежда странно, че пресъздаването на „борбата” започва с индивидуална сцена, но всъщност подобно начало е логично от гледна точка на представата за първостепенната роля на вътрешния конфликт. Важно е да се отбележи, че това е първата цялостна индивидуална сцена от началото на романа – тоест в нея за пръв път единствен обект на изображение става съзнанието на героя. Сцената има ретроспективна насоченост – мисълта на княза „резюмира” произтеклите събития, резултатът от тях се обединява в едно цялостно впечатление, което вече изразява синхронно **настоящата** позиция на героя. Реминисценциите от протеклото действие довеждат до първия израз на назряващия с разгръщането на екзистенциалния преход вътрешен конфликт на княза. Започва да се разкрива и същността на този конфликт: неосъзнавайки се като различна от обективния свят същност, героят не може да не потърси (вследствие на рефлексивния израз на интериоризираната обективна необходимост – съвестта, която поради особеностите на позицията му се оказва отнесена посредством неговото съзнание отново към целия свят; отгук – „князът-Христос”, според черновите на Достоевски) и в самия себе си вината за дисхармоничното състояние, в което се намира заобикалящият го свят.

В самото начало на сцената вътрешният конфликт се въвежда чрез изобразяването на „мъчителното”, „страдалческо напрежение”, което е обзело героя. („Искаше му се да бъде сам и да се подчини на това страдалческо напрежение напълно пасивно, без да търси ни най-малък отдушник.”) Самото желание „да бъде сам” се отнася към същността на екзистенциалния преход – „да бъде при хората”; то е израз на отрицателния рефлекс, който предшества несъзнателния (т. е. основаващ се на природните му характеристики) процес на самообвинението. („С отвращение не искаше да разрешава нахлулите в душата и сърцето му въпроси. „Че какво, нима съм виновен за всичко това?” – шепнеше си той почти без да осъзнава думите си.”) Пасажът,

който следва цитирания, свидетелства за динамиката на конфликтното състояние на героя, давайки израз на противоположното усещане. („Усамотението твърде скоро му стана непоносимо; нов порив горещо обхвана сърцето му и за миг ярка светлина озари мрака, в който се измъчваше душата му.”, с. 219–220)

В тази индивидуална сцена за пръв път централно място заема и мотивът за болестта на героя. Както ще видим, този мотив се оказва пряко свързан както с вътрешния, така и с външния, междуиндивидуален конфликт, тъй като болестта е изява на **природата** на княза (към подобно тълкуване текстът на романа ни води настойчиво). Освен това кулминационният израз на тази болест – припадъкът, с детайлно описаните съпътстващи го психически състояния, представлява изключително силна метафора на извършвания от героя екзистенциален преход и неговия резултат.

Въпреки че на два пъти във Втората част на романа се споменава за появата на болестни усещания у княза, тук за пръв път състоянието му се свързва пряко с болестта от предисторията: „Наистина се чувстваше днес в особено болезнено състояние, в почти същото, което му се случваше по-рано при започване на припадъците от предишната му болест.” (с. 220) Процесът на осъзнаване на признаците на болестта, превръщането ѝ в централен обект на мисълта на героя, се свързва и стимулира от усещането, причинено му от погледа на Рогожин – т. е. развитието на болестта се намира в пряка връзка с междуиндивидуалните, субектно-обектните отношения, в които влиза князът, и в частност с отношението с антигероя. Очите на Рогожин са натрапващ се обект на описание в сцената, която изобразява срещата му с героя, особено в нейното начало. В нея повествователят явно следва гледната точка на самия герой, следователно очите на антигероя са натрапчив обект преди всичко за възприятието на самия Мишкин: „... впечатление на необикновено странния му и тягостен поглед. Нещо като че прониза княза и заедно с това той като че си припомни нещо – наскорошно, тежко, мрачно. (. . .) той се вгледа за известно време право в очите на Рогожин; те като че още по-силно блеснаха в първия момент.” (с. 201–202) Въздействието на очите на Рогожин върху болестното състояние на княза отправя към трансмодалния аспект на прехода на героя (свързан с перцептивните и интелективните понятия), аспект, който в интелективната област отговаря на Аристотеловото схващане за преход от незнание към знание, докато в перцептивната се свежда до прехода от **привидност** към **„видимост”**. Болестта е „гранично” състояние – на пръв поглед изглежда, че това състояние е подвластно на „привидностите” („все нещо ми се привижда” – казва Мишкин, с. 202), различни от действителния образ; но в дълбочина се оказва, че чрез „граничното” си положение героят може да схваща неща, непосилни за обикновеното възприятие. Неговото възприятие конструира в обратна връзка обекта. Щом у Мишкин на гарата е възникнало усещане, каквото, оказва се, извиква у него погледът на Рогожин, то следователно Рогожин е бил на гарата. Така началната привидност се трансформира в способност за „висше зрение”, което метафорично изразява на перцептивно ниво качествата на природата на героя.

В индивидуалната сцена, която дава ход на пресъздаването на ситуацията на борбата в романа, възприятието на собствената болест се издига на чисто идеологическо, философско ниво посредством „изчистената” саморефлексия на героя. Тук именно кулминационната точка на болестта – припадъкът и предшестващите го психически състояния – стават обект на детайлизирано аналитично изложение. Поради това този пасаж заема централно място в процеса на метафоризация на болестта. Точно тук, при описанието на състоянието непосредствено преди епилептичния припадък чрез „преразказаната” от повествователя вътрешна реч на княза като че ли най-ясно се формулира абстрактното нематериално благо, към което се стреми героят. Физиологическото състояние преди припадъка извиква у болния представата за съвършено щастие, а щастието винаги е крайната цел на всяко желание. Следователно термините, с които героят описва своята представа за съвършено щастие, могат да бъдат пряко отнесени към собствения му път към него – т. е. към типа на благо, към което се стреми. Оттук логично и цялата „физиология” на припадъка се превръща в метафора на екзистенциалния преход на героя, който завършва със срыв и възцаряване на болестта му, а от своя страна със самата си същност екзистенциалният преход предопределя и „епилептичния” (ако и ние се възползваме от метафората на Достоевски) ритъм, който е залегнал в основата на действието и начина на пресъздаването му в целия роман.

Ето и описанието на абстрактното нематериално благо, което представлява крайна цел на героя: „. . . минутата на усещането (. . .) се оказва във висша степен хармония, красота, дава ми незнайно и неподозирано дотогава чувство на всеобхват, на предел, на примирение и на възторжено молитвено сливане с най-висшия синтез на живота”. (с. 221-222) Едва ли същността на крайната цел на героя, отнасяща се към света и интериоризирана в собствената му позиция, би могла да бъде изразена по-лаконично, отколкото с „тия мъгляви изрази”. В цитираната вътрешна реч на героя е подчертана **реалността** на това усещане, като отново се отричат „привидностите” („Та нали не видения някакви му се присънваха в този момент”. . .). Явно доказателство, че в този миг преди припадъка позицията и целта на героя се изразяват в най-изчистения си вид, се съдържа в подчертаването на най-важната (и дори единствена!) особеност на състоянието – изключителното усилване на самосъзнанието и самоусещането на героя. Тоест описваните резултативни усещания са причинени **само** от подчертаването, саморефлексията на вътрешната му позиция. („Тези мигове именно бяха само едно необичайно засилване на самосъзнанието – ако би трябвало да се изрази това състояние с една дума, – на самосъзнанието и в същото време на самоусещането, във висша степен непосредно.”) А на постигането на формулираната цел може да бъде посветен целият живот: „Да, за тоя момент човек би могъл да даде целия си живот!” – в тази фраза сякаш се съдържа синтезираният метафоричен смисъл на романа (всички цит. – с. 222).

Така болестта се оказва амбивалентен израз на самата природа на героя. От една страна, тя е може би „отрицателната” страна на природата му („че нали всички тия мълнии и проблясъци на висше самоусещане и самосъзна-

ние, а ще рече, и на „висше битие”, не са нищо друго освен болест, освен нарушение на нормалното състояние, а щом е така, то това съвсем не е висше битие, а напротив, трябва да бъде сметнато за най-нисше.” – с. 221), но в действителност се оказва катализатор на положителната по своя характер позиция, която се възплъщава в „самоусещането и самосъзнанието” му. Поради това тя катализира, усилва и характеристиките на екзистенциалния преход – обектната насоченост, желанието на героя. Не случайно пасажът, който представя саморефлексията на болестното състояние, е последван от следното изречение: „Необикновено, неотразимо желание, почти съблазн внезапно сковаха волята му” (с. 223), даващо израз на едно хипертрофирано усилване и на желанието на героя.

В крайна сметка тази амбивалентност на болестта – нейната раздвоеност между „висшето” и „низшето” битие, между отрицателната ѝ природна същност и способността да катализира положителната природа – логически аргументира разполагането на пасажа, в който болестта е централен обект на повествованието, в началото на индивидуалната сцена, с която започва пресъздаването на ситуацията на борбата. Вътрешният конфликт на героя, представен в този сегмент на текста, се свързва пряко с болестта, която е не само „гранична”, но и двойствена същност. А чрез метафоризирането на върховата проява на болестта – припадъка, метафора на екзистенциалния преход, той се свързва пряко с активизиращата сила на вътрешния конфликт.

Освең това болестта осъществява и връзката между изявите на вътрешния и междуиндивидуалния конфликт, които се следват при пресъздаването на ситуацията на борбата. При анализа на предходната ситуация на даряването беше подчертано, че в крайна сметка като дарител трябва да се разглежда самата „природа” на героя, чието въздействие е представено символично чрез размяната на кръстовете и благословията, получена от майката на антигероя. Но тъй като болестта е също изява на тази природа, то тя съвсем адекватно дублира функцията на дарител в ситуацията на борбата. Докато символът на кръста се свързва в ситуацията на даряването с едната от страните на вътрешния конфликт на антигероя – тази, която е съотнесена със смиряващата сила на героя, и поради това се явява само „пасивен” дарител, то в ситуацията на борбата, когато на преден план излиза другата страна от вътрешния конфликт на антигероя, с която той се противопоставя на героя, болестта поема функцията на „активен” дарител – т. е. дарява възлшебно средство, което действително неутрализира отрицателната стратегия на антигероя. Следователно може да се каже, че болестта изпълнява по същество функцията на дарител. Дублирането на функцията се свързва с динамичните позиции на двамата протагонисти – докато в архаичните текстове герой и антигерой винаги имат утвърдено място, тук и двамата се намират в ситуация на вътрешен конфликт. Така че първата изява на природата на героя във функцията на дарител се отнася към едната страна във вътрешния конфликт на антигероя, а втората – към другата. Именно последната изпълнява съдържателно функцията на дарител, тъй като се отнася към тази страна от вътрешния конфликт на антигероя, чрез която той

всъщност реализира самата си функция на антигерой – да се противопостави и да влезе в борба с героя.

Конкретната реализация на активното дублиране на функцията на дарител от болестта се наблюдава в края на разглежданата сцена, когато на стълбището на хотела Рогожин напада княза и единствено припадъкът, получен от героя в същия миг, го спасява от връхлитащото острие на ножа. В този момент, паралелно с кульминацията на мотива за болестта, своята кульминация достига и свързаният с него мотив за очите на антигероя: „Двете одевешни очи, **онези същите**, изведнъж се срещнаха с погледа му. Притаеният се в нищата човек също успя вече да направи крачка напред. (. . .) Очите на Рогожин засвяткаха и яростна усмивка изкриви лицето му. Дясната му ръка се повдигна и нещо проблесна в нея; князът не помисли да я възпре. Помнеше само, че сякаш извика:

– Парфьон, не вярвам! . .

Сетне изведнъж като че нещо се раздра пред него: необикновена **вътрешна** светлина озари душата му. (. . .) После съзнанието му угасна мигновено и настъпи пълен мрак.

Получи припадък от епилепсията, която вече много отдавна го беше напуснала.” (т. 6, с. 229-230)

Епилептичният припадък се оказва вълшебното средство, което подпомага **реално** героя в борбата му с неговия противник, неутрализирайки отрицателната стратегия, символизирана от „отрицателното” вълшебно средство – ножа. В предната ситуация ножът и кръстът бяха противопоставени като предмети, символизиращи двете страни на вътрешния конфликт на антигероя. В ситуацията на борбата припадъкът (изява на болестта, природата на героя) и ножът се противопоставят като инструменти на външния, „междундивидуален” конфликт между героя и антигероя.

Във връзка със схващането на болестта като изява на екзистенциалния преход на героя можем да отбележим, че тя също се проявява в две симетрични ситуации, между които, вследствие на развитието на прехода, инверсира своята семантика. Княз Мишкин получава два припадъка в романа. Но докато първият, както видяхме, изпълнява пряко ролята на дарител, спасявайки героя от смърт, то вторият се свързва с отрицателния резултативен обрат, който взема екзистенциалния му преход – пророчески предусетено счупване на вазата символизира отнемането на достигнатото от героя, следователно болестта инверсира в тази втора симетрична ситуация семантичната си стойност и се превръща в **анти-дарител**. Тъй като същността на вълшебното средство е да даде възможност за победа над антигероя и достигане на обекта, то следните думи на Белоконска, казани на Лизавета Прокофиевна, майката на Аглая – втория обект на желанието на княза, доказват предположението, че повторният припадък изпълнява точно противоположната функция: възспира достигането на обекта – „Ако пък искаш да знаеш мнението ми, по-скоро не подхожда (за съпруг на Аглая – бел. Б. М.). Сама виждаш какъв човек е, болен човек!” По този начин в новата, трансформирана чрез активирането ѝ от прехода ситуация, същото средство се оказва амбивалентно изпълнител на семантично противополо-

ложната функция. Така в тази сцена се реализира първата резултативна ситуация – на края на вълшебното средство, която се отнася в случая към линията от действието, свързана с образа на Аглая. По тази линия смяната на ситуацията изпреварва развитието спрямо основния обект, тъй като прекият сблъсък в третия етап на борбата – сблъсъкът между Настася и Аглая – може да се разглежда като окончателна катастрофа – разрешение на вътрешния конфликт (прехода) на Аглая.

Семантичната стойност на болестта като анти-дарител се свързва с отрицателната трансформация в посоката на прехода на героя и вътрешния му конфликт, които намират израз в непрекъснатото засилване на неговото самообвинение. Именно самообвинението, напрежението от вътрешния конфликт и болезнената саморефлексия на обектното насочване, стоящо в основата на прехода, стимулират развитието и изявата на болестта на героя, която поради това се оказва резултативно състояние от неговия екзистенциален преход.

5. РЕЗУЛТАТИВНИ СИТУАЦИИ

У Достоевски поради специфичните характеристики на действието в резултат от прекомерното нагнетяване на интригата при борбата последните четири ситуации се представят в крайно синтезиран, редуциран вид, обобщавайки се в „развързката”.

Отпадането на всички „второстепенни”, подчинени линии и оголването на централната интрига в синтетичната резултативна ситуация, логически води към едно второ изплуване на повърхността на най-архаичните форми на универсалния повествователен модел, подобно на съответствията, разгледани при анализа на „подготвителните” ситуации. Така например, с оглед на формулираната от Проп в неговата схема на вълшебната приказка ключителна функция „Героят се жени за царската дъщеря”, изглежда твърде интересен моментът, при който по време на сватбената процесия на княза с Настася Филиповна сред поразената от красотата на героинята тъпла от любопитни се чува възторжен вик: „Княгиня! За такава княгиня душата си продавам!” (с. 579) Следващото действие в същата предпоследна сцена на романа – една от двете финални сцени, които дават израз на резултативните ситуации – е бягството на Настася изпод венчилото с Рогожин. То представлява крайният, обективно отрицателен, но субективно положителен резултат на вътрешния ѝ конфликт и извършвания от нея „отразяващ” въздействието на героя преход. Като мотив обаче той пряко може да бъде съотнесен с „похищението”, открадването на обекта в архаичните модели (например на царската дъщеря от змея и пр.). Изявата му в този ключителен етап на действието свидетелства за едно „отрицателно” дублиране на схемата, обусловена от спираловидното развитие – симетрично завръщане към формалното положение в началната ситуация (първото бягство при трансформираната ситуация), но на по-високо, трансформирано вследствие на извършения преход ниво.

Действието, което увенчава развързката (или катастрофата – и в буквалния, и в преносния смисъл) в романа – убийството, т. е. ликвидирането

на обекта на желанието Настася от антигероя Рогожин, обуславя и възможността за кулминационна, финална изява на екзистенциалния преход на героя. Самият акт на извършване на престъплението представлява висш израз на функцията „изчерпване на вълшебното средство”, реализирана от антигероя. Тук отново функционално се активира предметът, представляващ „отрицателното” вълшебно средство – ножът на Рогожин. Както кръстът и припадъкът са символ и израз на природата на героя, така и ножът е не само инструментално, но и символично свързан с образа на антигероя. Връзката се осъществява главно чрез семантичното поле на светлинната символика, което обединява качествата на „отрицателното” вълшебно средство и на очите на Рогожин – най-спонтанният, синтезиран израз на неговата природа. И очите, и ножът **блестят**, сякаш оживени от силата на необуздатата енергия, на характеризиращата природата и изобщо позицията на антигероя страст. Към същото семантично поле могат да бъдат отнесени и устойчивата метафоризация на образа на Настася Филиповна от страна на героя като **мрак** („Когато се опитвах да разпръсна този мрак, тя стигаше до такива страдания, че сърцето ми никога не ще заздравее”, „Какво може да направите в този мрак; ще употребя всички усилия, за да не ви пише повече.” – с. 424, с. 426), противопоставен на „зората”, „светлина” Аглая („В моя мрак тогава си мечтаех. . . привиждаше ми се може би нова зора. Не знам как си помислих за вас най-напред.” – с. 426). Самата катастрофа в романа – убийството на Настася от антигероя, в символичен план се представя като проблясване на светкавица. Като светкавица в мрака на хотела проблясват очите и ножът на Рогожин, но се сблъскват с раздиращата, „необикновена **вътрешна светлина**”, която избликва при епилептичния припадък – вълшебното средство на героя. При второто си инструментално активиране обаче ножът пронизва като мълния „мрака” на Настася Филиповна: този път няма кой да възпре удара, защото жертвата сама е устремена към него. Връзката между двата удара на ножа се опосредства от думите на княза, отнесени към Настася – „сърцето ми е намущкано веднъж завинаги” (с. 424). Тези думи дават израз на пророческото предчувствие на княза, резултат на неразчленяването, идентичността на субективно и обективно в неговата позиция. По този начин „отрицателното” вълшебно средство, доказвайки доминиращото в генетично отношение място на героя и неговия преход, се оказва резултативна метафора на самото отношение на героя към неговия обект: Настася се хвърля сама под ножа като резултат от въздействието на героя, което смирява, но и трансформира в насочена към себе си разрушителна енергия гордостта ѝ.

В катастрофичния акт на престъплението се концентрира редуцията на резултативните ситуации. Така активирането на „отрицателното” вълшебно средство (т. е. разгръщането на отрицателната ситуация на даряването) детерминира реализирането и на следващата ситуация на „ликвидиране на желанието”, което в случая се осъществява не чрез „придобиването”, а чрез **ликвидирането** на обекта. Отрицателното семантично преобръщане, наблюдаващо се в първите две от резултативните ситуации, които имат логически израз в идеалния събитийен ред на текста, но не и в реалното

му сценично битие (и са представени ретроспективно в последната сцена на романа при „бдението” на Мишкин и Рогожин), предполага и обуславя сходния характер и на двете следващи ги заключителни ситуации – тази на „изчерпването” на информацията и финалната ситуация на романа. Чрез обусловената от катастрофата сценично-ситуационна редукция двете последни сцени – търсенето на Рогожин от княза и нощното „бдение” на двамата – дават както ретроспективен израз на предшестващите две ситуации, така и крайно концентрирано, но последователно възлъщаване на двете финални. Странна трансформация, свързана с отрицателното семантично преобръщане в развързката, се наблюдава в ситуацията „изчерпване на информацията”. То е схванато като изчерпване поради постигането на равновесие в трансмодалния план, следствие от реализирания интелективен⁵ преход от незнание към знание и перцептивен от „привидност” към „видимост”. Резултатът на този преход, на трагичното финално разкриване, т. е. познание, се „разпада” на няколко отделни индикации, свързани с активността на героя. Те се преплитат с ретроспективното въвеждане на двете предшестващи ситуации, тъй като се отнасят до разкриването на скрития факт на престъплението и по-точно – на окончателния резултат от него, свързан с трансформацията в образа на Настася, т. е. разкриването на нейната смърт, на „мъртвата” Настася. Елементите на постепенното разкриване, от Рогожин на Мишкин, на тялото на мъртвата Настася се отнасят пряко и в своята цялост, и разгледани поотделно към плана на трансмодалния преход, като дават израз на крайния му резултат. Те симетрично „скриват” образа на „ликвидирания” обект на желанието, след като той е бил **разкрит** от героя чрез портрета на Настася, изпълнил функцията на информатор още във втората ситуация на романа – ситуацията на **информирането**. С това универсалната от гледна точка на понятийната ѝ основа повествователна насоченост отново, и по отношение на ситуациите на придобиване, и на ликвидиране на информацията, се оказва трансформирана с обратен знак. Ето и конкретните елементи на скриването на образа на обекта (или на разкриването на неговия трансформиран образ): Настася лежи, скрита последователно от тъмнината, от завесата, от чаршафа, с който е завита. Предназначени да скрият факта на настъпилата смърт, т. е. отново „дезинформатори” са и съдовете с ждановска течност, и цветята, които героят и антигероят биха донесли. Смъртта на Настася, резултатът от нея остава скрит. От тази финална трансформация образът на обекта става странно амбивалентен – човекът на леглото спи „съвсем неподвижен сън (. . .) Спящият беше закрит презглава с бял чаршаф, но тялото му се очертаваше някак неясно.” (с. 592). Тази експлицитна неяснота и амбивалентност изразяват финалната ситуация на трансмодалния преход. Свързани с двойствеността във въвеждането на смъртта на Настася са и **инструменталното** описание, направено от антигероя на самия акт на убийството („И. . . и ето какво ме учудва още: ножът сякаш даже на цели четири. . . или даже на цели пет пръста я прободете навътре. . . точно под лявата ѝ гръд. . . а кръв най-много така половин

5. Думите на Рогожин: „Аз, момче, още не знам всичко засега” (т.6, с. 594) представляват пряк израз на ситуацията.

супена лъжица да изтече на ризата ѝ, не повече. . . ” – т. е. Настася отново умира „не както трябва”, „по-малко”, отколкото трябва), както и следващото го в текста пресъздаване на възможността, според възприятието на героя и антигероя, мъртвата Настася да „ходи” (!) („ – Ходи! Чуваш ли? В салона. . . (. . .)

– Чувам – уверено пошепна князът.

– Ходи ли?

– Ходи.”, с. 595)

Тази странна амбивалентност обаче обуславя пряко (от което е и обяснима, „оправдана”) възможността за „възкръсване” на желанието на героя и антигероя след ликвидирането на техния обект (и то като към реален обект! – „Значи, няма да се показваме и няма да позволим да я отнесат?

– Н-не, за нищо на света! – реши князът. – Не, не, не!

– Така и аз съм решил, за нищо на света, момче, и никому да не я даваме!” – с. 594). Следователно самото **ликвидиране** се оказва **привидно** и именно това обяснява, разкрива причините за финалното семантично преобръщане в ситуацията на ликвидирането на информацията, което инверсира прехода като преход от „**видимост**” (портрета) към „**привидност**” (във финала). А възкръсването на желанието след ликвидирането на обекта се представя само по себе си като „**катастрофична**” във висша степен същност, от гледна точка на представата на френския епистемолог Рене Том, според когото катастрофата представлява средство, което дава възможност на една система да се трансформира на по-високо ниво.

Следователно смисълът на катастрофичното възкръсване на желанието трябва да бъде открит в неговото възсъздаване на ново ниво – в новото състояние на желанието, при което насоченостите на героя и антигероя не се сблъскват, а се обединяват като едно общо, колективно желание, насочено към общия обект – т. е. парадоксално трансформиращо предпоставено противопоставените чрез самите си функции герой и антигерой в един **общ субект на желанието** („да не я даваме!”). Тази радикална трансформация представлява начало на заключителната ситуация на текста, която дава израз на крайната точка от реализирания екзистенциален преход на героя. Трансформацията на желанието на антигероя означава радикален обрат в позицията му, който свидетелства за крайния успех на смиряващото въздействие на героя, след ликвидирането на „дразнителя” на отрицателната, егоцентрична сила на природата на противника му. Така че въпреки неоспоримия външен срив на екзистенциалния преход на героя (той не успява да възпре престъплението и дори се оказва несъзнателен стимул за него, негов катализатор – и по отношение на жадуващата наказание жертва, сама хвърляща се под ножа), във финалната ситуация преходът се издига до своя съдържателен връх. Това целенасочено търсено противоречие, разминаване е средството за трагичното по характер възвисяване на героя във финала на творбата (**финална ситуация**). Макар и не успял с нищо да промени, да възпре, а дори и стимулирал катастрофата на развързката, именно след нея, в **резултат** на нея князът се издига на най-високото, кулминационно ниво на своя преход, утешавайки убиецата – опрощавайки и най-голямото

престъпление заради страданието, което стои зад него.

Последната, почти изцяло описателна страница, пресъздаваща действието в романа, дава израз единствено на състраданието, утешението на убиеца от княза. Кулминационният момент на това състояние се изразява в изречението: „Изрядко и внезапно Рогожин започваше понякога да бърбори нещо високо, рязко и несвързано; започваше да вика и да се смее, тогава князът протягаше към него разтрепераната си ръка и лекичко докосваше главата му, косите му, галеше ги, галеше страните му. . . **повече нищо не можеше да направи!**” (с. 596) Последните думи вече експлицитно свидетелстват за осъзнатото изчерпване на прехода. От тази фраза до края, с посредничеството на промяната на позицията на изображение на повествователя, който рязко прекъсва отъждествяващото проникване и следване на съзнанието на княза, чийто образ изцяло се обективира, се достига и до резултативното финално състояние на прехода на героя, респективно – на текста на романа. Това крайно състояние е аналогично по семантичното си преобръщане на разгледаните предходни ситуации; то би могло да бъде определено като „изчерпване на героя”: в резултат на извършения преход героят – субект на текста – се обективира напълно, загубвайки съзнанието си и превръщайки се окончателно в „Идиот”. („И ако самият Шнайдер сега би се появил от Швейцария да види своя бивш ученик и пациент, (. . .) би махнал сега с ръка и би казал както тогава: „Идиот!” – с. 597)

Оттук следващата пресъздаването на действието в текста „следистория”, обособена в последната глава „Заключение”, се симетризира с предисторията на романа, следвайки семантичната парадигма на „обърнатите ситуации”. Ако началната ситуация, която представя **пристигането** на героя от Швейцария в Петербург, инверсираше мотива за **заминаването** на героя от архаичните повествователни модели, то ситуацията в следисторията представя **завръщането** на героя от Петербург в Швейцария (т. е. „оттук” – „там”). Това симетрично и инверсирано спрямо традиционния модел движение на героя в пространствен план, между началото и края на което се разполагат представените в текста събития, представлява една привидно кръгова, но по същество спирална пространствена метафора на извършения от героя преход: в началото на романа героят пристига от Швейцария, излекуван от „идиотизъм”; в резултат на протеклите в романа събития и съответно – на извършения от героя преход, той се завръща обратно в Швейцария, изпаднал в пълен, и вероятно вече окончателен идиотизъм.

6. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Очевидно е, че преходът, извършен от героя в „Идиот”, завършва с катастрофа. Желанието на Мишкин не успява да получи обектно въплъщение. Но описаното ситуационно инверсиране предполага и финалното семантично инверсиране на ценностите. Чрез него самият отрицателен резултат на прехода става средство за извисяване на образа на героя. То ще бъде определено като „негативно” възвисяване в опозиция на „позитивното”, което наблюдаваме при преход с положителен резултат, например при прехода на Разколников в „Престъпление и наказание”. Единият тип има огле-

дално противоположно протичане спрямо другия – докато Разколников, чийто екзистенциален преход започва с начална отрицателна позиция, е възвисен чрез успешен положителен преход, то княз Мишкин, герой с устойчива положителна позиция, е възвисен чрез неуспеха на извършения от него преход.

На тази основа бихме могли да съпоставим семантичната организация на романите на Достоевски с модела на трагедията според Аристотел. Преходът от незнание към знание, за който говори Аристотел, свидетелства за позитивната (или може би по-точно би било определението „асцендентна“) насоченост на ситуацияите – от отрицателния към положителния корелат. Но този позитивен ситуационен преход е съчетан с негативната ориентация в дълбинната семантика на трагедията – в нейната основа стои преходът от щастие към нещастие. Най-чист пример за двупосочното детерминиране на текста на трагедията ни дава фактът, че **разпознаването**, тоест достигането на **знанието**, е причина за **катастрофата** – за **нещастieto**. При Достоевски, напротив, наблюдаваме ситуационно преминаване от „плюс“ към „минус“ (пристигане – заминаване и пр.), тоест „**десцендентен**“ преход, но семантичната ориентация, детерминирана от екзистенциалния преход на героя, е с противоположна насоченост (усещането за тази двупосочност дава вероятно едно от основанията на Вячеслав Иванов и последователите му да определят романа на Достоевски като „роман-трагедия“, но както виждаме, тук наблюдаваме обратната насоченост; тази особеност е може би косвено свързана и със скорошния опит за осмисляне на „Братя Карамазови“, от страна на Волф Шмит, като „роман-осцилация“). Само в „Юноша“ обаче финалната ситуация отговаря на максималния „плюс“ – там се наблюдава една „лъжлива“ катастрофа (възпрепятстваното престъпление). Във всички останали романи се достига до една „лъжлива“ (или „привидна“, или „предварителна“) победа на героя. В „Идиот“ като такава „предварителна“ победа може да се разгледа „спечелването“ на Настася Филиповна вследствие на приключилата борба, което беше свързано със заключителния мотив във вълшебната приказка – „женитба с царската дъщеря“. По подобен начин можем да разглеждаме и предсмъртното писмо на Ставрогин в „Бесове“, и плановете за организиране на бягство на Митя от затвора в „Братя Карамазови“. Непосредствено след привидната положителна развързка следва катастрофата – крайният негативен полюс. Настъпилният рязък срыв обаче се оказва парадоксално най-мощният механизъм за възвисяване на образа на героя.

Всички изведени особености настойчиво ни водят към обобщението, че при едно разглеждане в по-разширена перспектива, екзистенциалният преход, извършван от героя в повествователния текст, може ясно да бъде схванат като **катастрофична** по характер същност. Тук това определение се обвързва не толкова с традиционната конотация на „срыв“, колкото със смисъла, придаден му (или по-скоро възроден) от Рене Том, създателя на **теорията на катастрофите**. В изградения от него модел под **катастрофа** се схваща глобално начинът за продължаване на съществуването на една система на качествено ново ниво. А тъй като екзистенциалният преход (чрез

конflikта, стоящ в основата му) последователно детерминира организацията на текста, то като обобщен краен извод може да се изведе твърдението, че катастрофичен е характерът на самия универсум, чийто образ се изгражда чрез средствата на повествователната фикция. Светът на фикцията е свят с изначално разрушено равновесие, правещо възможно активирането на действието в него – а оттам – и самото възникване на повествователния текст. Тоест, от една страна, конфликтът стои генетично в основата на катастрофичния универсум, но от гледна точка на света на фикцията, катастрофичният универсум стои в основата на конфликта.

В тази перспектива и инверсирането спрямо архаичните повествователни модели, което, както виждаме, има значими семантични измерения у Достоевски, може да бъде схванато като свидетелство за залегалия в основата на романите изначално нехармоничен, катастрофичен универсум, противоположен по същност на света в архаичните модели. Началната и финалната ситуация са, разбира се, стабилни състояния – в противен случай повествованието би загубило онтологичната си рамка, началото и края си. Но докато в изначално хармоничния свят на приказката равновесието се нарушава в началото, за да бъде възстановено (на по-високо ниво!) в края, то при Достоевски „преди началото” на текста светът е нехармоничен, чрез текста той се устремява към хармония, за да се завърне отново към нехармоничността, но все пак и тук – вследствие на прехода на едно по-високо, по-„надеждно” ниво. Този ценностен „остатък”, тоест надеждата, породена като резултат от смисловия преход, може да бъде схванат като финално „емоционално” послание не само на „Идиот”, но и на всички последни романи на Достоевски, включително и на „Бесове” (в крайна сметка самоубийството на Ставрогин все пак е катарзисен, тоест „извисяващ” акт).

Краят на романа на Достоевски неизменно дава израз на една завършена, определена ситуация, свързана с изчерпването на проспективната потенция на повествованието. Краят на романа, краят на повествованието, го обособяват като самостоятелна същност; завършването на екзистенциалния преход означава и затварянето на един темпорален цикъл, тъй като са изчерпани потенциалните носители на времето, стоящи в основата на прехода – модалните понятия; следствие на това е изчерпването и на пространствената потенция: едва ли е случайно, че героят пристига **в началото** и **заминава** в края на текста – текстът е докато героят е **тук**. Представата за същностна завършеност на повествователния текст, наблюдавана в изчистен вид в романите на Достоевски, не означава механично конфронтиране с тезата на Бахтин за незавършеността на героя на Достоевски. Тя би могла да бъде приета при следното разграничение: осъществяването на екзистенциалния преход предполага при всички случаи завършеността на, ако поемем риска да се изразим така – **героя в текста**. Разбира се, от гледна точка на фикцията, героят остава „незавършен”, неговото развитие ще продължи – но това е вече **героят вън от текста**. Тази особеност на повествованието у Достоевски се самоексплицира по твърде сходен начин в две несходни произведения на писателя – „Чуждата жена и мъжът под кревата” и „Престъпление и наказание”. (Заклучителните думи на ранното произведение гласят: „. . .

оттук започва съвсем особена и нова история”, а на големия роман: „Но тук започва вече нова история (. . .). Това би могло да бъде тема на нов разказ – но сегашният ни разказ свърши.”)

Крайт на повествованието, изчерпването на времето, предопределят „застиването” на текста, трансформирането му от процес в продукт, резултат: повествователният текст „спира”, обособявайки се в свят, самостоеен и намиращ се в двупосочна връзка с нашия – едновременно пасивен обект на външната интерпретация, но и активен инструмент за интерпретирането на външния за самия него свят.