

Гоголевата креативна памет: още веднъж за птицата-тройка

Радосвет Коларов

В последното десетилетие знаменитото лирическо отстъпление за птицата-тройка във финала на „Мъртви души“ се радва на задълбочен интерес. Предлагат се различни версии за изясняване генеалогията на мотива. В ролята на претенденти за негов първоизточник се състезават колесницата на душата от Плантовия „Федър“¹, издигането над бездната във финала на Дантевия „Ад“² колесницата на съдбата от втора сцена, второ действие на Гьотевия „Егмонт“³, божествената колесница от видението на пророк Йезекил, интерпретирано в проповедта на Стефан Яворски по повод победата на Петър Велики над шведите⁴. Налице е, освен това, извеждане на мотива за птицата-тройка от руската поетична традиция, по-специално от „Медния конник“ на Пушкин⁵.

Несъмнено, литературните открития никога не възникват във вакуум, те имат предшестваци ги образци в литературната и културна история и това търсене на отдалечени прецеденти на въпросния Гоголев текст е напълно оправдано. Настоящата статия обаче няма да се включи в състезанието по откриване на точния прототип на мотива за птицата-тройка. Тя ще опита друг подход към темата с надеждата да избегне известна едностранчивост на посочените изследвания. Тя се изразява в прилагането на малко опростена методологическа схема, която може да бъде сведена до следното: съществува първоначален текст, текст-предавател и, от друга страна, пасивен текст-реципиент, текст-имитатор, и двата схващани в своята завършеност и обособеност; между тях лежи пътят, траекторията на влиянието, схващано не толкова като трансформация, колкото като дистанция, напомняща дистанцията между два гра-

¹ Weiskopf, Mikhail. The Bird Troika and the Chariot of the Soul: Plato and Gogol. – In: Essays on Gogol. Logos and Russian World., ed. By Susanne Fusso and Priscila Meyer. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1992.

² Griffiths, F. T., S. J. Rabinowitz. Novel Epics: Gogol, Dostoevsky and National Narrative, Northwestern University Press, Evanston, 1990. Цит. по : Вахтел, Е. Еще раз о Гоголевской тройке (Откуда прикатила бричка Чичикова). – Известия АН. Серия литературы и языка. Т. 57, 6, 2000, с. 33.

³ Вахтел, Е. Цит. съч.

⁴ Сазонова, Л. И. Литературная родословия Гоголевской птицы тройки. – Известия АН, серия Литературы и языка. Т. 59, 2, 2000.

⁵ Сазонова, Л. И. Цит. съч., с. 29; Марченко, Т. В. Еще раз о птице-тройке (По поводу статьи Ендрию Вахтела). Известия АН, Серия литературы и языка. Т. 59, 2, 2000, с. 33)

да, през които минава знаменитата „бричка“ (такава представа издава напр. остроумната бележка на Ендрю Вахтел, че „за Чичиковата бричка би трябвало да попитаме не дали ще може да стигне до Казан, а как ѝ се е отдало да извърви толкова дълъг път до град N от Ваймар.“ [алюзия за влиянието на Гьоте]).⁶

Алегорията в посоченото несъмнено остроумно твърдение не е толкова невинна, колкото изглежда на пръв поглед – тя имплицира понятие за образа на „руската тройка“ като самосъдържаща се мотивна единица, освободена от контекстуалната си обвързаност с други мотиви. Разбира се, мотивът в литературата не се търкаля като колело от град на град и не взаимодейства с друг текст на принципа на поставянето върху главината на бричката на по-добро, вносно колело на мястото на старото. Друг важен момент е, че в посочените изследвания „повлияният“ мотив („птица-тройка“) се представя предимно в неговата въображаема външна културна и литературна генеалогия, като резултат на „външни източници“, но извън „вътрешната му генеалогия“, т. е. извън собствената творческа ситуация на автора. На Гоголевото творчество малко или повече се гледа като на пасивно вместилище, резервоар или мозайка от чужди мотиви, алюзии, митологеми.

Напълно приемам твърдението на Л. Сазонова, че Гоголевиет образ Русия-птица-тройка е „полигенетичен“⁷, но щом е така – имаме пълното право да съсредоточим вниманието си и върху „вътрешния“ му, интраинтертекстуален генезис. Настоящата статия ще изследва образа на птицата тройка в неговата поява в контекста на Гоголевото творчество – не като самодостатъчна единица, а в комбинацията му с други мотиви, с които образува наративно ядро, работещо на дълбинно семантично ниво, нивото на базисни емоционални състояния и сензо-моторни схеми, настойчиво възпроизвеждайки се в Гоголевите творби, най-малкото в три от тях – „Дневникът на един луд“, „Тарас Булба“ и „Мъртви души“. Ще се опитам да докажа, че тази дълбинна мотивна мрежа предшества не само конкретните текстуализации на повърхнинната лингвистична структура, но също така избора на едно междинно ниво – на по-частните наративни конкретизации, на което се появява самият образ на птицата тройка. Тъкмо на това междинно ниво мотивът може да бъде запълван с едно или друго съдържание и да се включват преработени версии на текстове от други автори. Но основната мотивна схема, лежаща под тях, е Гоголева и ничия друга.

В известен смисъл тя изпълнява функцията на пораждаща матрица. Но с няколко уговорки. Тя няма нищо общо с идеите на лингвистичния

⁶ Вахтел, Е. Цит. съч., с. 37.

⁷ Сазонова твърди: „Гоголевиет образ Русь – птица – тройка е полигенетичен, той се отличава с небивала дълбочина и широта на историко-културната памет, сплавяйки в синтез откровението на библейския пророк, държавно-имперския патос на проповедника и поета, панегирично-одическият стил, видението, като похват и лиризм на „народните“ песни с образа на пътническата тройка“ (Сазонова. Цит. съч., с. 29).

генеративизъм. Не може да бъде оприличена на антропологичните сензомоторни схеми на въображението⁸, защото са твърде общи. От друга страна, не може да използва за модел схемите в когнитивните теории, представящи структурираните знания в паметта – „фреймове“ (Бобров и Норман), „паметови следи“ (Бобров и Норман), „сценарии“, „скрипти“ (Шанк) и пр., защото те са ригидни, представят схеми на стереотипизираните серии от събития, с чиято помощ индивидът разбира, проектирайки върху тях, новите елементи на своя опит. Мотивната матрица, която имам предвид, е достатъчно конкретна, а, от друга страна, достатъчно гъвкава, за да поражда различни, дори противоположни текстове. Тя се състои от следните мотивни единици: 1. *травматично фиксирана позиция на субекта* → 2. *физическо и (или) психическо страдание* → 3. *странна, необичайна гледна точка* → 4. *спасение чрез бягство с летящи коне*. Мотивите в тази верига не са струпани произволно, те са свързани чрез субектно-предикатни връзки и образуват прост разказ. Казано наедно, той се свежда до следното: Някой някъде е в голяма беда. Той е заключен в пространството (бидейки затворен в тясно помещение или окован с вериги, прикован с гвоздеи) и е измъчван физически и психически (бидейки бит с пръчка, изгорен на клада, терзан от чувство за вина и пр.), но в своя защита този някой има дарбата, а може би и нещастieto да получава странни видения (бидейки луд, или шаман или пророк). Този някой намира спасение чрез въображаемия или реален образ на летящи коне.

В мотивната мрежа са заложили – както се опитвам да загатна, богати възможности за конкретизации, както и трансформации, тя се стреми да запълни полето на латентните предикации, да разкаже, тъй да се рече, различни, дори противоположни истории. Преди всичко мотивите могат да бъдат запълвани с най-различна, противоположна семантика, те могат да встъпват в различни конфигурации, субектно-предикатните връзки могат да се преобръщат – да кажем мотивът за особеното зрение (начин на виждане на света) може да предшества и имплицира мотива за травматичното затваряне на пространството около субекта и неговите страдания (напр. при душевно болния), както и обратното – особеното виждане може да бъде резултат от тази позиция (напр. при пророка); мотивът за спасението може да се осъществи в два противоположни модела – въпросният субект може да спаси себе си или обратно – жертвайки себе си, да спаси другите, и т. н. В подвижното, текущо пространство на мотивната мрежа се извършват с лекота прекодирания, символни преартикуляции. Напр. фиксираната позиция на субекта може да бъде мислена фигуративно като „прикованост“ на пиедестала на славата или на стълба на позора, образът на летящите коне може да премине всички степени между метафоризации и буквализации на значението и пр. В процеса на наслагване на различните версии, използвани от автора, в паметта му остават текстови индекси на мотивните ситуации, които ира-

⁸ Вж. напр. Durand, G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Bordas, Paris, 1984; Burgos, J. Pour une poétique de l'imaginaire. Éd. Du Seul, Paris, 1982.

дирират в неговото безсъзнателно, образувайки „креативни бленди“, чрез които се създават нови образи⁹; тези образи на свой ред се включват при всяко поредно опериране на матрицата. Откриването на тези образи е част от задачата на предстоящия анализ и може да ни предпази от бързи и лесни решения. Ще дам един пример.

Отбелязвайки, че в лирическото отстъпление на „Мъртви души“ се появява образ на крила и пера, Робърт Магуайър лансира хипотезата за влиянието на фолклорния образ на „жар птица“.¹⁰ Това интересно предположение е добре дошло, защото влиза в обхва на високо вероятни хипотези относно текстовата „предистория“. И все пак в романа на Гогол има образ по-близък до „крилата и перата“ и това е Пегас, фигура, образувана от срастването на кон с птица. Текстовото пространство на лирическото отклонение може да бъде видяно като изпълнено от тази *разширена фигура*. Но за това не е необходимо да я търсим извън романа като готово привнесена – необходимо е просто да разглобим или по-добре да разпрегнем изглеждащия иманентно неразчленим Чичиков-разказвачов-авторов екипаж, с цялата му окомплектованост, за да реконструираме появата на фигурата „кон-птица“ в творчеството на Гогол, казано по друг начин – „да разпаковаме блендата, за да реконструираме входящите места“ (М. Търнър), след което отново да извършим синтез, за да получим в образа на птицата-тройка от лирическото отстъпление.

Дълбинната мотивна схема, която е предмет на настоящия анализ, оперира в завършеците на три Гоголеви произведения: „Дневникът на един луд“, „Тарас Булба“ и „Мъртви души“. Според основната идея на тази статия тези три финала се разиграват на една и съща сцена, при цялата си наглед несъпоставимост образите на Попирщин, Тарас Булба и лирическият повествовател в „Мъртви души“ са по странен начин вплетени в една и съща наративна схема, като различни вариации на един и същ инвариантен сюжет. Разбира се, връзката между трите финала не е убягнала съвсем от вниманието на изследователите. Но тя е забелязвана предимно попътно и „наедро“, просто с посочване на мотивното подобие (напр. между птицата тройка и тройката във видението на Попирщин от „Записки на един луд“¹¹, между визионерските възклицания в лирическото отстъпление и панегирика на руската сила и слава в думите на Тарас Булба¹²) или с констатации за общо звучене“ на

⁹ Според Марк Търнър „блендата (...) съдържа структура, която не се съдържа в нито едно от двете входящи (input) пространства“ (Turner, M. The Literary Mind. Oxford University Press, New York and Oxford, 1996, p. 68). Срв. Роналд Финке, Томас Уард, и Стивън Смит: „Трети тип преинвентивна структура е менталната бленда, термин, който употребяваме, за да означим родово понятие за клас структури, които включват концептуални комбинации, метафори и смесени ментални образи. Общото между тях е, че различни единици биват слети, за да създадат нещо ново.“ (Finke, Ronald. Thomas Ward, Steven Smith, Creative Cognition. Theory Research and Applications. Cambridge, 1992, p. 24).

¹⁰ Maguire, Robert. Exploring Gogol. Stanford, 1994, p. 250

¹¹ Сазонова, Л. Цит. съч., с. 24.

¹² Марченко, Т. В. Цит. съч., с. 32.

две произведения¹³. (По-късно в хода на тази статия ще се позова на наблюдения, които са по-близо до моето виждане.)

Пристъпвайки към изследването на този сюжет трябва да спуснем сондата на интертекстуалния анализ по-дълбоко от обичайното ниво, на което се търсят подобията – под текстуалните съвпадения и дори под денотативната идентичност на ключови словесни единици. На това равнище два текстови фрагмента могат и да не бъдат разпознати лесно като варианти на един и същ мотив, да не попаднат в полезрението на изследвача. Достоверността на всеки отделен случай на подобие обаче се гарантира от свързаността му с други случаи на подобие, *в цялостната мрежа от еквивалентности*.

„Записки на един луд“ и „Тарас Булба“ са писани през една и съща година – „Записките“ през септември–октомври 1834 г., а началото на работата върху „Тарас Булба“ се отнася към март същата година. Както е известно, „Тарас Булба“ има втора, основно преработена и разширена редакция, чиято хронология не е точно установена, но се приема, че работата върху нея е продължила от август 1839 до май 1842 г. За целите на моя анализ ще използвам и двете редакции. Една основна част от текста на „Тарас Булба“ предхожда хронологически „Записките“, друга важна част обаче е писана след тях. Съществува, от друга страна, хипотеза за по-ранна версия на „Записките“, така че двата текста са относително равностойни хронологически. Аз ще започна анализа със „Записките“ не поради приоритета им във времето, а, така да се каже, поради методическо удобство – в този разказ въпросната схема е представена в по-семпъл и синтетичен вид, така че може да служи за отправна точка.

В предпоследния запис на своя дневник Поприщин е двойно заключен – той е затворен в лудницата, а вътре в това пространство го намираме сврян под масата, за да се спаси от погледа и пръчката на Великия инквизитор. Страданието на Поприщин е двойно – той страда душевно от невъзможността да разбере случващото се с него – с дълбока трагическа ирония е изразен опитът на душевноболния да намери разумни, логически основания в отстояване на маниакалната си идентификация. И същевременно е малтретиран физически – бит е с пръчка, върху бръснатата му глава пускат да капе студена вода. Оплакванията от болки в главата и боят с пръчка асоциативно създават образа на удари по главата. Мотивът за страданието намира експлицитен израз в сърцераздирателното възклицание: „За что они мучат меня? Чего хотят они то меня, бедного? (...) Я не в силах, я не могу вынести всех мук их.“ („Защо ме

¹³ „Песента, която звучи в „Мъртви души“ и дава на произведението право да се нарича поема, е същата тази песен, която слушаме в „Тарас Булба“ – песента за народа“ (Ермилов, В. Гений Гоголя. М., 1959, с. 52); „Любопитно е, че новата редакция на „Тарас“ е била преписана начисто със същото перо, с което са били подготвяни за цензурата последните девет глави от първия том на „Мъртви души“ (Гуминский, М. „Тарас Бульба“ в „Миргород“ и „Арабеска“. – В: Гоголь: история и современность. М., 1985, с. 243).

измъчват? Какво искат от мен, клетника? [...] Не мога, нямам сили да понасям мъченията им.“)¹⁴

Що се отнася до гледната точка на Поприщин – той вижда света през погледа на душевноболен и изтерзан човек, пред когото реалното и халюцинаторното са смесени („голова горит моя, и все кружится передо мной“ – „главата ми гори и всичко се върти пред очите ми“) и пред когото ще изригне в патетическа ламентация спасителния образ на тройката: „Спасите меня! возьмите меня! Дайте мне тройку быстрых, как вихорь коней! Садись, мой ямщик, звени, мой колокольчик, взвейтеса кони и несите меня с этого света!“ (Дайте ми тройка бързи като вятъра коне! Сядай, коларю мой, запей, звънче мое, полетете коне и ме отнесете далеч от този свят!)

Тук искам да обърна внимание върху изразите „бстрых как вихорь коней“ и „взвейтеса“. В тълковния речник на Ушаков „взвиться“ означава „стремительно подняться вверх, взлететь ввысь, кружась и крутясь“¹⁵. Т. е. тук не просто се появява образът на руската тройка, но на летящата тройка. Нещо повече – на турбулентното движение. Интересно е, че турбулентното движение съответства на световъртежа на героя и се подкрепя от следващите детайли на картината, представяща вихрено движение на неподвижните предмети, наблюдавани от въобразяем динамичен център¹⁶: „Вон небо клубится передо мной [...] лес несется с темными деревьями и месяцем, сизый туман стелется под ногами.“ (Ето го небето, цялото е на валма [...] гората препуска с тъмните дървета и месеца; сива мъгла се стеле под краката ми.“) Пред болния, замаян поглед на Поприщин пространството се изкривява и всъщност се свива, появява се географски невъзможна гледка: „с одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют“ (от едната ми страна е море, от другата Италия; ей ги и руските къщи.“) Искам да обърна внимание върху израза „несите меня с этого света“. Ескейпизмът на Поприщин е тотален. Срв. още „ему нет мяса на свете!“ Сякаш Поприщин иска да взриви самия фикционален, текстови свят, който многослоесто се изгражда в поведстта¹⁷.

Сюжетите на „Записки на един луд“ и на „Тарас Булба“ изглеждат несъпоставими в нито една точка на своята тематична структура. Аналогията между тях изглежда възможно най-неподходящата. И все пак финалната сцена на залавянето и екзекуцията на Тарас се развива по схемата на терзанията на бедния Поприщин. Работата е там, че ситуа-

¹⁴ Преводът на „Записки на един луд“ е по изданието Гогол. Н. В. Избрани творби. Т. 2. С., 1976, прев. Илиана Владова.

¹⁵ Толковный словарь русского языка под редакцией Д. И. Ушакова, Москва, 1935, с. 274

¹⁶ Вж. Лотман, Ю. Проблема художественного пространства в прозе Гоголя. – В: Ученые записки Тартуского государственного университета. Тарту, 1968, с. 19.

¹⁷ Според конвенциите на жанра „дневникова поведст“ главният герой е създател и читател на текстовия свят, имайки, така да се каже, контрол върху него и маже да го прекрати (разруши). За текстовия свят в „Дневника на един луд“ вж. Paul Waszink, *The King Knocks: Writers and Readers in Gogol's Diary of a Madman*, Russian Literature, XLI, 1997.

циите и образите не са просто различни, те са противоположни, контрастни, а това – с противоположни знаци – ги прави съпоставими, свързва ги като две лица на една и съща монета. Поприщин е невзрачен чиновник, който мечтае за по-висока кариера, неговият идеал е пътят по вертикалната стълба на чиновите, докато Тарас е епически герой, волен казак в Запорожката Сеч, негова стихия е хоризонталата на необятното, неограничено пространство. Попирщин е мним владетел, самообявил се за испански крал, докато Тарас е атаман, действителен военачалник, полковник, племенен вожд. Контрастите могат да продължат. Да си спомним наблюдението на Андрей Бели за склонността на Гогол да създава двойки огледелано противоположни образи – образите от т. нар. „втора фаза“ от творчеството на Гогол, казва Бели, са показани „с краката нагоре, като прилепнали към подметките на своите романтични двойници.“¹⁸ Очевидно този принцип, както ще бъде показано, действа и синхронно, създавайки огледални образи в един и същи период на Гоголевото творчество.

Може да се каже, че изследваната в тази статия мотивна схема задава общата канава, улея на последната сцена в „Тарас Булба“, но се развива в алтернативна, противоположна версия спрямо разказа от „Записки на един луд“.

Нека се спрем на мотива за травматичното фиксиране на субекта. Залавянето на Тарас – враждебното свиване на пространството около него описва концентрични кръгове, както и при Поприщин – най-напред той е обграден от войските на хетмана Потоцки, който затваря подстъпите към стръмнината (*утѣс*), където е разположен старият атаман със своите казаци, а по-късно е заловен и завързан за огромен дънер (в първата редакция), за ствола на дърво, ударено от гръм (във втората редакция). И в двата варианта ръцете на Тарас са приковани с гвоздеи, във втория – допълнително с железни вериги. Във втората редакция под дървото запалват огън и изгарят Тарас жив. Тревожната догадка на Поприщин, че е попадал в ръцете на инквизицията в „Тарас Булба“ сякаш се материализира – инквизицията присъства с познатия си арсенал от оръдия за изтезания – остриета, вериги, огън. Изглежда забавно, но случайно или не, Тарас получава между другото, като по-безобиден жест на малтретиране, също както и Поприщин, удар по главата, от който „всичко му се завъртя пред очите“¹⁹ („переворотил все в глазах его“) – срв. „всичко се върти пред очите ми“ („все кружится передо мной“) от „Записките“.

За разлика обаче от хленчещия Поприщин, който не може да търпи нечовешките „медицински“ методи в лудницата, Тарас е възплъщение на стоицизма, той фактически не се интересува от физическите страдания,

¹⁸ Бельй, А. Мастерство Гоголя. М. -Л., 1934, с. 16.

¹⁹ Преводът на „Тарас Булба“ е по изданието Гогол. Н. В. Избрани творби. Т. 1. 1976, прев. Георги Караславов.

които се очаква да сполетят тялото му. „Но не на костер гледел Тарас, не об огне он думал, которым собирались жечь его“ („но не кладата гледаше Тарас, не за огъня мислеше, с който се тъкмяха да го изгорят“).

Мотивът за особената гледна точка на героя е специално изтъкнат и разгърнат в повестта. В първата редакция гредата, на която е прикован Тарас, е закрепена високо на крепостната стена, а във втората редакция героят е повдигнат и прикован на дървото – и в двата варианта с една и съща цел: „чтобы отсюда был виден казак“ („та отвсякъде да се вижда казакът“). В първата редакция обяснението е още по-пълно – „как победный трофей удачи“ („като победен трофей на успеха“). Тук наказващият поглед от „Записките“ изглежда мултиплициран в множество погледи в сцена на публична екзекуция. Тази сцена, издържана в по-различен модален ключ, но изразяваща състоянието на особена самота на героя, *бидейки гледан*, представящ средищна точка, мишена на множество враждебни погледи, отеква в сцената на екзекуцията на Остап: „И повел он очами вокруг себя: боже, все неведомые, все чужие лица“ („И погледна наоколо, Боже, всички лица непознати, всички чужди!“).

Работата обаче е там, че позицията на Тарас Булба се оказва амбивалентна. Бидейки издигнат нависоко, намирайки се на високата скала, той не само може да бъде виждан от другите, но и самият може да вижда подобре: „ему с высоты все было видно как на ладони“ („всичко от високо то виждаше той като на длан“). Мотивът на виждането се разполюва: траекторията му се пречупва между две състояния: да бъдеш виждан от другите, да можеш да виждаш другите. Всъщност трите мотива – травматичното фиксиране, страданията и особената гледна точка ситуационно срастват в едно цяло в сцената на героизацията на образа.

И точно тук мотивът за спасението чрез бягство с летящи коне, съпоставен с противоположната логика на развитието в матрицата в „Записките“, получава главоломно преобръщане. Промеяна се преди всичко посоката на предикативната връзка между мотивите. Тарас не търси спадение за себе си, виждайки от високо, той спасява своите казаци, като провиквайки се, им посочва пътя към Днестър, на чийто бряг са спасителните лодки: „К берегу, к берегу, хлопцы! Спускайтесь подгорной дорожкой, что налево. У берега стоят челны, все забирайте, чтобы не было погони!“ („Към брега! Към брега, момчета! Слизайте по долната пъгечка, която е наляво. До брега има лодки; вземете ги всичките, за да не могат да ви преследват!“). Панорамното зрение на Тарас, обусловено от издигнатата му гледна точка в пространството, сякаш рефлектира в панорамно виждане във времето, в плана на историята. Той произнася, сякаш антиципирайки финала на първия том от „Мъртви души“, визионерски думи за руската сила и православната вяра: „Постойте же, придет время, будет время, узнаете вы, что такое православная русская вера! Уже и теперь чуют дальные и близкие народы: подымается из русской земли свой царь, и не будет в мире силы, которая бы не покорилась ему!...“ („Почакайте, ще дойде време, ще настане време, ще научите wie какво значи православна руска вяра. И сега вече далечните и близки на-

роди усещат; ще си създаде Руската земя свой цар и няма да има в света сила, която да не му се покори!“).

Провиденчеството на Тарас и изгарянето му създава образа на изгарянето на еретик на клада. Първата редакция е маркирала спиритуалната сила, излъчваща се от външния му образ в съответствие с тази представа: „Ветер развевал его белые волосы. Казалось, он стоял на воздухе [...] похожим на духа [...] сверхестественною своею властью. („Вятърът развяваше белите му коси. Изглеждаше, че той стои във въздуха [...], приличащ на дух [...] със свръхестествената си власт.“) Екзалтираните видения на Тарас и фантазмагориите на Поприщин, колкото и да са наглед несъпоставими, са различни версии на един и същ мотив: на *свръхестественото виждане*. Пророчеството и лудоста винаги са вървели ръка за ръка. Тръгвайки в диаметрално противоположни посоки, Тарас Булба и Поприщин в определена точка отново се събират.

Извънредно интересно е обаче как се реализира самото бягство – мотивът „конско летене“. Тук липсва тройката – но е на лице най-важната, индексална част на мотива; и спасението не е въображаемо, халюцинаторно, то е реално. Вслушвайки се в указанията на своя атаман и спускайки се към реката, казаците стигат до пропаст. Колебанието трае само миг – те прескачат с конете си пропастта: „подняли свои нагайки, свистнули и татарские их кони, отделившись от земли, распластавшись в воздухе как змеи, перелетели пропасть и бултыхнули прямо в Днестр.“ („вдигнаха камшици, подсвиригнаха и татарските им коне, като се вдигнаха от земята, разпериха се във въздуха като змейове, прелетяха над пропастта и цамбурнаха право в Днестър.“)

Забележително – тук удължената траектория на скока създава визуален образ на реално, а не въображаемо летене на конете, съчетано с някакви митични коннотации. Да обърнем внимание на думите *распластавшись* и *змеи*. Глаголът „распластаться“ означава, отново според Ушаков, „разтянувшись пластом“, т. е. „разточвам се“. Да си спомним от физиката, че такава „сплескване“ на тялото се получава при свръхвисока скорост. А в руски език „змеи“ в множествено число означава не само змии, но и змейове (отразено в цитирания превод). Очевидно е, че образът на движението на руската тройка в „Записки на един луд“, който нарекох турбулентен във връзка с изкривяването на пространството и значението на глагола „взветься“ има точен паралел във въпросната сцена. Продължавайки изследването на сцената на летящите коне на казаците от „Тарас Булба“ трябва до добавим един важен детайл. Макар и иконично изразена чрез визуалната траектория на движението, връзката между конник и птица е търсела и своето вербално изражение. И действително, то се появява в самия край на повестта – плуващите по реката лодки, натоварени с току-що прелетелите над пропастта конници, *подплашват птиците*, край които минават, които се вдигат във въздуха: „блестит речное зеркало, оглашенное звонким ячаньем лебедей, и гордый гоголь быстро несется по нем, и много куликов, краснозобых курухтанов и всяких иных птиц в тростни-

ках и на бреговете. Козаки живо плыли на узких двухрульных челнах, дружно гребли веслами, осторожно минали отмели, всплашивая подымающихся птиц и говорили про своего атамана.“ („блести речното огледало, огласено от звучното крякане на лебедите, и горната северна патица лети бързо по него, и много бекаси, червеногушести рибари и всякакви други птици има из тръстиките и крайбрежията. Казаците плуваха чевръсто на тесните двукормилни лодки, гребяха дружно с веслата, минаваха предпазливо плитките места, като *плашеха отлитащите птици* (к. м. – Р. К.) и приказваха за своя атаман.“

Връзката тук е алюзивна, но дали съседството между конници и птици не е случайно, ситуационно зададено? Имаме възможност да реконструираме замисъла на това място в текста. Във втората редакция на „Тарас Булба“ съществува сцена, която пази паметта за замисъла на финала, „проиграва“ неговата пространствена диспозиция и символика в една от по-предните глави на повестта, при което *птици и лодки* се оказват свързани чрез фигурата на сравнението: „Но загадалих се – как орлы, севши на вършинах обривистых, високих гор, с которых далеко видно расстилающееся беспредельно море, *усыпанное, как мелькими птицами*, галерами, кораблями и всякими судами.“ (к. м. – Р. К.). („замислиха се като орли, кацнали по върховете на стръмни високи планини, от които надолу се вижда простряно безкрайно море, *осеяно като с дребни птици* (к. м. – Р. К.) с гемии, кораби и всякакви ладии“).

Връзката между птица и кон (конник) многократно се обиграва в повестта. Ще приведа един типичен пасаж, където в пространството на девет реда тя се появява два пъти, между които многозначително се появява образът на мълнията: „да пришпорим коней, да полетим так, чтобы и птица не угналась за нами [...] все что смутно и сонно было на душе у казаков вмиг слетело, сердца их вострепнулись как птицы“; „уже и черных шапок нельзя было видеть: одна только *быстрая молния* (к. м. – Р. К.) сжимаемой травы показывала бег их.“ („да пришпорим конете, та да литнем тъй, че и птица да не може да ни стигне! [...] „Всичко смутно и сънно в душата на казаците отлетя за миг; сърцата им трепнаха като птици“; „вече и черните калпаки не можеха да се видят: само бързата мълния на стъпканата трева показваше следата от бързия им бяг“). Нека запомним мълнията, за метафорично представяне бързината на конското препускане. Скоро авторът отново ще се сети за нея.

И така – „Записки на един луд“ и „Тарас Булба“ разработват две контрастни версии на една и съща мотивна схема, несъпоставимостта между Тарас и Поприщин се оказва противоположеност между ескейписта и спасителя, между болезнено честолюбивия, мнителен чиновник и прорицателя, между оплаквания се от физическата болка, хипохондрично, самосъжалително милеещ за тялото си, наричащ главата си „головушка“ и мъченика, стоически понасящ страданията. Според основната теза на тази статия тези две контрастни образни ситуации представят две хипостази, проекции на реалната, биографична Гоголева личност, които се интегрират във финала на „Мъртви души“.

Много е говорено за дълбокия дуализъм на Гоголевата личност; тук ще приведа едно от многото мнения. Жолковски пише: „Колебанията на Гоголевия собствен образ произтичат от неговото проблематично усещане за идентичност и нейните граници.“; „Основното напрежение в личността на Гогол е между чувството за нищожество и грандоманията.“²⁰ Самият Гогол открехва прозореца към този дуализъм в писмо до майка си от 13 август 1829:

„Зачем бог, создав сердце, может единственное, по крайней мере редкое в мире, чистую, пламенеющую жаркою любовью ко всему высокому и преукрашеному душу [...] одел все это в такую страшную смесь противоречий, упрямства, дерзкой самонадеятельности и самого униженного смирения.“ („Зачо бог, създавайки сърце, може би единствено, във всеки случай рядко в света, чиста душа, пламенееща с жарка любов към всичко високо и прекрасно, [...] е облякал всичко това в такава страшна смес от противоречия, упорство, *дръзка самонадеяност и най-унизително смирение.*“ (к. м. – Р. К.).

Нека засега спрем дотук с изреждането на двойките опозиции в характера на Гогол и се опитаме да вникнем в автобиографизма на финала на „Мъртви души“. Преди всичко важно е да се изтъкне отбелязаното от критиката знаменателно колебание, преливане между ролите на персонажа, разказвача и емпиричния автор. Както отбелязва Робърт Магуйър, „цялата последна глава е съотнесена с наративен глас, който оперира в различни регистри [...] Фактически сме склонни да го идентифицираме с Гогол“[...], разказвачът, сега самият персонаж, разказва историята на Чичиков, „моя герой“, като създадена от самия него.“²¹ Срв. Михаил Вайскопф: „В „Мъртви души“ Гогол създава свой автопортрет.“²²

Разказвачът, както всяко нещо в литературата, е маска, роля, и все пак не съвсем. В „Мъртви души“, където той е по особен начин изповеден, чрез него Гогол споделя персонален проблем, търси изход от кризисна творческа ситуация. Твърде интересно е, че в търсенето на тези решения – в предприемането на текстова стратегия или използването на гласа на разказвача като рупор Гогол влиза в канавата и разиграва сюжета на дълбинната мотивна верига. При това опирайки се на и прекодирайки останалите в паметта индекси на вече разработени нейни версии в „Записки на един луд“ и „Тарас Булба“.

Нека започнем с особената гледна точка на лирическия говорител. Тя е издигната нависоко, има панорамен обхват. Емблематичен за тази гледна точка е пейзажът в първото лирическо отклонение на единадесетата глава: Русь! Русь! вижу тебя, из моего чудного, прекрасного далека тебя вижу [...] Открыто-пустынно и ровно все в тебе; как точки, как знач-

²⁰ Zholkovsky, A. Rereading Gogol's Miswritten Book: Notes on Selected Passages from Correspondence with Friends. – In: *Essays on Gogol. Logos and Russian World*, eds. Susanne Fusso and Priscilla Meyer, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1992, p. 174

²¹ Maguire, R. Op. cit., p. 248, 252.

²² Вайскопф, М. Сюжет Гоголя. „Радикс“, 1993, с. 397.

ки неприметно торчат среди равнин невысокие твои города.“ („Русийо! Русийо! аз те виждам, виждам те от моята чудна, прекрасна далечина [...] Открито-пустинно и равно е всичко в тебе; като точки, като знаци стърчат незабелязано сред равнините ниските твои градове.“)²³ Леон Стилман, който пръв изследва специалното място на погледа в Гоголевото творчество, отбелязва: „нещата могат да бъдат „видяни“ от огромно разстояние“²⁴ Сръ. Също Вайскопф: „...става дума [...] за разширяване на пространството, съзercавано от поета, от безпределна височина“; „Пред нас е плоскостна картина – икона – или даже карта на Русия, със своята географска страна („точки“ – „знаци“)²⁵ Нека добавя неизползван пример. Знаменитата фраза „зачем все, что ни есть в тебе обратило на меня полные ожидания очи?“ („защо всичко у тебе е обърнало към мене пълни с очакване очи?“) предполага издигната позиция на говорещия субект. За да бъдеш видян отвсякъде, за да събереш погледите на всички, трябва да стоиш високо над тях. Това е позицията на духовния водач, на прорицателя, който може да съди и да показва правия път. На тази позиция съответства способността на лирическия повествовател за свръхестествено виждане, оцветена с демонически отблясък: „Неестественной властью осветились мои очи“ („с неестествена власт се озариха моите очи“). Тук неизбежно се донася ехото от „Тарас Булба“ – в описанието на духовната сила (сръ. „похожим на духа [...] сверхестественной своею властью“), както и в издигнатата гледна точка и панорамния изглед.

Идеята за издигнатата позиция („всевиждащото око“) се повтаря настойчиво в Гоголевата кореспонденция, автокоментари, изповедни текстове: „Я стал думать о том, как бы выбраться из ряда других и стать на такое место, откуда я мог увидеть всю массу.“ („Аз започнах да мисля за това как да се измъкна от редицата на другите и да застана на такова място, откъдето бих могъл да виждам цялата маса“²⁶); „Положим я в гордости своей, основавшись на многих достоинствах, мне приписанных всеми, мог подумать, что я стою выше всех и имею право произносить суд над другими.“²⁷ („Да допуснем, че аз, в своята гордост, основаваща се на многото достоинства, приписвани ми от всички, бих могъл да помисля, че стоя над всички и имам правото да съдя другите.“) В тези изявления звучи нотката на мегаломанията. Гоголевата любов към чиновете, към службата и кариерата, към изкачването по стълбата на административната йерархия е карикатурен образ на служенето на високи идеали. Понякога тази нотка се превръща в ясно артикулиран глас. Както отбелязва Жолковски: „Интиригуващо отгласяйки „Записки на един луд“, пи-

²³ Преводът на „Мъртви души“ е по изданието Гогол. Н. В. Избрани творби. Т. 3. С., 1976 (прев. Димитър Подвързачов).

²⁴ Stilman, L. The 'All-Seeing Eye' in Gogol. – In: Robert Maguire, ed. Gogol from the Twentieth Century. Princeton, 1976, p. 382.

²⁵ Вайскопф, М. Цит. съч., с. 409.

²⁶ Гоголь, Н. В. Авторская исповедь. – В: Собрание сочинений в семи томах. Т. 2. М., 1976, с. 295.

²⁷ Гоголь, Н. В. Цит. съч., с. 453.

сателят от „Избрани места...“ претендира за короната на поета/Цар на Града, който е благословил със своето внимание.²⁸ Ние ще видим обаче сянката на бедния Поприщин също така във финала на „Мъртви души“, но не като самозванец, а като страдащо, уплашено същество. Работата е там, че позицията на лирическия повествовател в „Мъртви души“ е психологически амбивалентна: както знаем, в Гоголевите творби позицията да бъдеш видян от много очи влече негативни смислови обертонове. „Русь! Чего ж ты хочешь от меня?“, въпрос, зададен в „Мъртви души“, парадоксално напомня Поприщиновото възклицание „чего хотят они от меня бедного“²⁹. В цитираната статия Леон Стилман отбелязва две теми, свързани с виждането в Гоголевите творби: „Едната тема е магическата, погубваща сила на погледа или страхът да бъдеш видян. Другата е виждане, което обхваща много голямо, „безгранично“ пространство и напомня зрението на всевиждащия бог; тази разширена визия понякога приема формата на виждане на нещата от височина, кула или много високо здание“³⁰. Стилман изследва тези два типа като действащи поотделно. Въсщност във финала на „Мъртви души“ те функционират неотделимо свързани.

Нека се опитаме да вникнем в драматичния характер на издигнатата позиция (първият мотив на дълбинната схема), заета от разказвача във финалната част на романа. Гогол е чувствал вина за света, който е създавал в „Мъртви души“ – „всю страшную, потрясающую тину мелочей“ („цялата страшна, потресна тиня от дреболии“), както твърди гласът на повествователя; „тъма и пугающее отсутствие света“ (тъмнина и плашещо отсъствие на светлина)³¹ [трето писмо за „Мъртви души“]; той усеща „болезненный упрек себе во всем, что ни есть в России“³² (болезнен упрек към себе си за всичко, което е в Русия) [второ писмо за „Мъртви души“]. Обменът на погледите – на осветените „с неестествена власт“ очи на лирическия повествовател и на изпълнените с упование и надежда очи на Русия към него може да смени своята посока. Произнасящият съд може да бъде съден. Мотивът за съда над писателя се появява настоячиво в „Мъртви души“ и „Авторовата изповед“:

„Но когда выставишься перед лицом незнакомых людей, перед лицом всего света [...] и посыплется со всех сторон упреки впопад и не впопад, ударят и с умыслом и невзначай по всем чувствительным струнам твоим [...] ты точно свихнешь с ума.“³³ (Но когато се изправиш пред лицето на непознати хора, [нека си спомним Остап Булба, „Боже, все неведомые, все чужие лица“ (бел. м. – Р. К.)] пред лицето на целия свят [...] и от всички страни се посипят упреци заслужено и незаслужено, ударят

²⁸ Zholkovsky, A. Op. cit., p. 182.

²⁹ Вж. Вайскопф, М. Сюжет Гоголя, с. 430.

³⁰ Stilman, L. Op. cit., p. 376.

³¹ Гоголь, Н. В. Выбранные места из переписки с друзьями. – В: Гоголь, Н. В. Собрание Сочинений. Т. 6. с. 261.

³² Пак там, с. 257.

³³ Пак там, с. 451.

те с умисъл или случайно по всички твои чувствителни струни [...] направо ще полудееш.“ (мярва се мотивът на лудостта). „Но на чем основываясь мог судить меня решительно тот, кто не почувствовал, что стоит выше меня?“³⁴ (Но на какво основание може да ме съди решително онзи, който не е почувствал, че стои над мен?); „Ему не избегнуть наконец от современного суда“ („Той [писателят, бел. м. – Р. К.] няма да избегне в края на краищата съвременния съд) [глас на повествователя в „Мъртви души“].

Намирайки се на своето любимо издигнато място, разкриващо панорамата пред „всевиждащия поглед“, Гогол едновременно е изпитвал опиянение и Поприщински страх от насочените към него погледи. Тази двойственост в реагирането в зависимост от обектно/субектната позиция при виждането преминава в цялото Гоголево творчество. „Основен и всепроникващ в Гоголево творчество е импулсът към едновременно излагане на показ и скриване“ – както добре отбелязва Доналд Фангър³⁵ Този двойствен импулс определя също така поведението на авторската реална, емпирична личност. Желанието му да стане актьор, както и опитите му за преподавателска кариера могат да се тълкуват като израз на желанието му да бъде център на вниманието, реализирано дори в пространствена издигнатост над другите – от равнището на сцената, подиума или катедрата. В същото време Гогол е изпитвал страх от публиката, от това да бъде изложен пред погледите на другите. Аксаков свидетелства, че той е пъгувал в каретата „с вдигната над главата си яка на шинела (това беше любимата му поза)³⁶; описана е позата му в партерната ложа, когато е присъствал на спектакли на свои творби – „почти легнал, за да не бъде виждан от столовете.“³⁷ Особено характерни са паническите бягства на Гогол от театъра на представления на „Ревизор“ – можем да отбележим най-малко две – на 19 април 1836, премиерата на пиесата в С. Петербург, на 17 октомври 1839 г. в Москва. Можем да си представим, че се е чувствал неудобно пред множеството погледи и ескалацията на напрежението е стигала до срив. Значително във връзка с тезата за угнетеното самочувствие на разказвача в „Мъртви души“ е бягството на Гогол – отпъгуването от Москва, тъй като когато творбата му след дълги перипетии и очаквания излиза от печат. Първите екземпляри на „Мъртви души“ са готови на 21 май 1842 г., а два дни по-късно, на 23 май Гогол заема мястото си в дилижанса, който ще го откара към Петербург на път за чужбина, уж за Божи гроб (към тази дата Гогол не е имал още намерение да тръгне директно за там). Това внезапно и необяснимо, огорчително за приятелите му

³⁴ Пак там, с. 453.

³⁵ Fanger, D. The Creation of Nikolai Gogol, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts and London, 1979, p. 255.

³⁶ Аксаков, С. Т. История моего знакомства с Гоголем. – В: Гоголь в воспоминаниях современников. Государственное издательство художественной литературы, 1952, с. 138

³⁷ Пак там, с. 143.

тръгване, което може да изтълкуваме като избягване от срещата с читателите, е предшествано от засилващо се нервно напрежение, съпровождащо подготовката по отпечатването на книгата:

„Печатането продължи два месеца. Въпреки това, че Гогол беше силно ангажиран с тази работа, беше очевидно, че от час на час той все повече се разстройва душевно и физически; той чувстваше виене на свят и веднъж получи такъв силен припадък, че дълго време лежа в безсъзнание.“³⁸

Съществува едно интересно свидетелство за неочакваната, на пръв поглед, връзка между издигнатостта на духовния водач (мислена и в нейното пространствено, панорамно-обзиращо измерение), между доброволно поетата авторитетна позиция и представата за травматична фиксираност на тази позиция в пространството).

Събирайки аргументи за тезата си за всевиждащото око у Гогол, Леон Стилман находчиво посочва драматургичния откъс „Театралный разъезд после представления новой комедии (Разотиване от театъра след постановка на новата комедия), където в разговора между двама зрители се появява образът на поета, намиращ се на висока кула. Това, което Стилман не забелязва, е един извънредно любопитен детайл – това, че като алтернативна версия на слуховете за местоположението на автора наред с кулата се явява затворот:

„Разговор в группе на стороне.

П е р в ы й. А говорят, что подобное происшествие случилось с самим автором: он в каком-то городе сидел в тюрьме за долги.

Господин с другой стороны группы (подхватывая речь). Нет, это было не в тюрьме, это было на башне. Это видели те, которые проезжали. Вообразите: поэт на высочайшей башне, вокруг горы, местоположение восхитительное, и оттуда он читает стихи.“³⁹

(Разговор в група на страна.

П ъ р в и я т. А казват, че подобно происшествие се е случило със самия автор: в някакъв град е лежал в затвора за дългове.

Господин от другата страна на групата (подхващайки разговора). Не, това е било не в затвора, а на кула. Видяли са го минаващите наоколо. Представете си, поетът на висока кула, наоколо планини, омайно местоположение и оттам той рецитира стихове.)

Забележителна в този текст е асоциацията между кула и затвор. Тази асоциация изглежда, че точно възпроизвежда психологическия комплекс в изследваната мотивна матрица и хвърля допълнителна светлина върху нейното опериране във финала на „Мъртви души“.

Мотивът за страданието на лирическият говорител в „Мъртви души“ освен „Поприциновския синдром“ има и своя висока мъченическа версия, и тя възхожда към образа на Тарас Булба. Съчетанието на профети-

³⁸ Пак там, с. 145.

³⁹ Гоголь. Н. В. Полное собрание сочинений. Т 5. Издательство Академии наук СССР 1949, с. 165.

чески дар със страданието може да получи забележително фина прекодировка. За това, че в паметта на писателя тази връзка е била запазена свидетелства писмо до Аксаков, писано по време на завършването на първия том на „Мъртви души“:

„Если вы сами собой перебрались на русскую дорогу, ее употребите как лес, для поднятия себя на известную высоту, с которой можно начать здание, полетающее к небесам или просто на утеситую гору, с которой шире и далее откроются вам виды.“⁴⁰

(Ако Вие сам сте се добрали до руския път, използвайте го като скеле, за да се издигнете на известна височина, от която може да започнете зданието, което ще полети към небесата или просто на скалиста планина, от която пред вас ще се разкрие гледка нашироко и надалече).

Тук като че ли триумфира възвисяването, духовното самоизграждане, високото, „небесно“ виждане. Същевременно присъства мястото на саможертвата, топосът на Тарас („утесистая гора“). А думата „скеле“ („лес“) може да коннотира ешафод. Гогол сам построява ешафода, на който се изкачва. А кладата, на която изгаря Тарас, за руския писател е неговата собствена творба, „Мъртви души“, кладата, на която той се самозапалва.

Тълкувайки късните писма на Гогол, Андрей Синявски пише: „Здесь зреет костер духоворчества, мученичествка и еретичества Гоголя“⁴¹ (Тук съзрява огъня на духоворчеството, мъченичеството и еретичеството на Гогол). Към момента на завършването на първия том на „Мъртви души“ Гогол вече е завладян от своите мистични, религиозни настроения, от идеята за „чистилището на душата“ и готовността за духовен подвиг пред лицето на цяла Русия. Доброволно възприетата мъченическа роля, в която прозират елементи на мазохизъм, личи от „първото писмо“ за „Мъртви души“: „нас ежеминутно следует колоть, поражать, бить всеми возможными орудиями и мы должны благодарить ежеминутно нас поражающую руку“⁴² (ежеминутно трябва да бъдем пробождани, поразявани, бити с всички възможни оръжия и ние сме длъжни да благодарим ежеминутно поразяващата ни ръка.). Тук като че ли се завръща мотивът на инквизицията, физическите мъчения от „Записките“ и „Тарас Булба“.

И така – Гогол се е замозавързал на кладата, ешафода на „Мъртви души“. Той трябва да спаси първия том от „пугающа тъма“ и дълго време не намира изход. По отношение на „Мъртви души“ се намира в творческа криза. Не му се пише. Накрая намира изход чрез познатия мотив на матрицата – „бягство с летящи коне“. Не става дума само за бягството на Чичиков като завършващ сюжетен ход. Истинското бягство на Гогол, катарзисът, спасяващ текстовата реалност от „плашещата тъмнина“ на този свят (срв. у Поприщин „несите меня с этого света“) е

⁴⁰ Золотусский, И. Гоголь. М., „Молодая Гвардия“, 1979, с. 291.

⁴¹ Синявский, Андрей. В тени Гоголя. Лондон, 1975, с. 66.

⁴² Гоголь, Н. В. Выбранные места, с. 252.

лирическото отстъпление в края на първи том. Гогол избягва от текстовия свят на „мъртвите души“ с помощта на руската тройка⁴³.

Но има нещо повече. Акцентирането само върху бягството може да ни въведе в едностранчивост и недостатъчна вярънност към духа на великата Гоголева творба, каквато се усеща в знаменитото твърдение на Набоков: „Колкото и прекрасно да звучи това финално кресчендо, от стилистична гледна точка то е *само* (к. м. – Р. К.) скоропоговорката на фокусник, отвличаща вниманието на зрителите, за да има възможност предметът да изчезне, а предметът в дадения случай е Чичиков.“⁴⁴ Разбира се, че финалното кресчендо не е *само* това. Особеното в това бягство е, че лирическият говорител трябва да спаси едновременно себе си от чувството на вина, своя творчески замисъл и заедно с това да се окаже спасител на Русия. Затова в психологическите мотиви на това бягство сложно се смесват черти от ситуациите, образите, ролите на Поприщин и Тарас Булба. Това е „по силите“ на дълбинната матрица: последният мотив, вихреното конско препускане, както знаем, може да има две противоположни версии. Образът на шеметния бяг на тройката е не само бягство, той е обкръжен от ореола на висок провиденчески патос и е манифестация на Гоголевия сотириологичен импулс.

„Желанието да стане „спасител“, както отбелязва Вайскопф, вероятно е било изначално присъщо на Гогол. Разбира се, както убедително подчертава Хипиус, неговите мисли за призиването му са се променяли, постепенно измествайки се от естетическия индивидуализъм в посока към социалната етика. Но дори неговият юношески егоцентризъм е оцветен от идеята за сотириологично служене“⁴⁵, „на моменти той съвсем прозрачно се отъждествява със самия Спасител; Гогол като че ли влиза в образа на Христа, незримо присъстващ за онези, които си спомнят за него.“⁴⁶

Можем да определим парадоксалния бяг на руската тройка като бягство/триумф. Говорено е, че този бяг е без посока. Това не е съвсем точно. По едно и също време, когато е завършвал първия том на „Мъртви души“ и е изработвал финала, Гогол е имал прозрение, предчувствие за величествения проект на втория том, който пряко е бил свързан с бъдещия път на Русия:

„Я теперь приготавливаю к совершенной очистке первый том „Мертвых душ“: переменяю, перечищаю, многое перерабатываю вовсе [...] Между тем,

⁴³ Доналд Фангър, който изследва мотива за бягството у Гогол пише, че „мотивът за бягството, в края на краищата, е централен и за живота, и за творчеството му“ (Fanger, D. Op. cit., p. 14. Пол Васинк съзира деликатната нишка, свързваща „Мъртви души“ и „Записки на един луд“ в наративната стратегия на двете творби: „Същата процедура е използвана тук [казва той имайки предвид „Записки на един луд“] както и в „Мъртви души“, чиято първа част също свършва с образа на каретата, отнасяща героя извън този свят, и по тоя начин, от текста“ (Wazink, P. The King Knocks: Writers and Readers in Gogol's *Diary of a Madman*, Russian Literature, XLI (1997), p. 82.

⁴⁴ Набоков, В. Собрание сочинений американского периода в пяти томах. Т. I. С.-Петербург, Симпозиум, 1997, с. 483.

⁴⁵ Вайскопф, М. Сюжет Гоголя, с. 461.

⁴⁶ Пак там, с. 460.

дальнейшее продолжение его выясняется в голове моей чище, величественней и теперь я вижу, что может быть со временем кое-что колосальное, если только позволят слабые мои силы.⁴⁷ (Аз сега подготвям за последно шлифоване първия том на „Мъртви души“: променям, пречиствам, на много места изцяло преработвам. [...] Междувременно продължението му се прояснява в главата ми по-чисто и величествено и сега виждам, че след време може да бъде и нещо колосално, ако само позволят слабите ми сили.)

Излизат от първия том е едновременно светло, възторжено предчувствие за влизане във втория, с този триумф е пропита атмосферата на сцената с руската тройка. Нека отново се позовем на Гогол: „Как можно знать, что нет, может быть, тайной связи между сим моим сочинением, которое с такими погрешками вышло на свет из темной низенькой калитки, а не из победоносных триумфальных ворот в сопровождении трубного грома и между сим отдаленным путешествием?“⁴⁸ („Кой може да знае дали няма тайна връзка между това мое съчинение, което с такова дрънчене се появи на света през тъмната ниска вратичка, а не през *победоносните триумфални порти в съпровод на фанфарен гръм* (к. м. – Р. К.) и между това мое далечно пътуване?) Това, което е отказано на първия том, ще бъде овъзмездено при втория. Триумфалните порти и фанфарния гръм са предназначени за втория. Фигуративно казано, залог за бъдещия път на Русия е влизането на руската тройка през триумфалната врата на втория том.

Двете версии на мотива „конско летене“ – ескейпистката и сотирологичната освен най-общия съдържателен патос приемат чрез креативната памет сътрудничеството на „Записки на един луд“ и „Тарас Булба“ за изграждане образа на руската тройка в „Мъртви души“ и в плана на поетиката. Птицата-тройка се появява в креативната бленда между двете творби. В работилницата на „Тарас Булба“ се изковава фигурата „конптица“, както и някои митични коннотации на вихреното конско летене, на които образът на руската тройка е силно задължен. Вече цитираният паралел между кон и светкавица, образът на змейовете, на които са оприличени „разпластените“ коне от „Тарас Булба“, прескачащи пропастта, образът на сплескването при висока скорост („распластавшись в воздухе как змеи“) имат точно съответствие в „Мъртви души“ – в конете, които се превръщат в „изопнати линии, летящи във въздуха“ („превратились в одни вытянутые линии, летящие по воздуху“), за които поразеният наблюдател задава спирация дъха въпрос: „не молния ли это, сброшенная с неба?“ („не е ли светкавица това, запокитена от небето?“).

От друга страна, в „Записки на един луд“ се появява екипажът на руската тройка, смътно очертан, но задаващ кода на някои физиономични детайли, които се развиват в „Мъртви души“, отнасящи се до звуковия образ на движението – *колокольчик, струна* или до заобикалящия ландшафт – *лес с темными деревьями и месяцем*. „Записки на един луд“ съдържа още нещо – тъмната версия на екстатичната, опияняваща самозабрава с нейния патос на то

⁴⁷ Аксаков, С. Т., цит. съч., с. 129.

⁴⁸ Пак там, с. 172.

тално самоунищожение, интонационно поддържана от лексикални повторения: „...несите меня с этого света! *Далее, далее*, чтобы не видно было *ничего, ничего!*“ (к. м. – Р. К.) („и ме отнесете далеч от далеч от тоя свят! *Далеч, далеч*, където *нищо* не се вижда, *нищо*.“) Ивица от тази тъмнина е вплетена в светлия спекстър на екстаза от финала на „Мъртви души“ – душата, жадуваща „закружиться, загуляться“, да каже „черт побери все!“ Частица от деструктивността на „Записките“ е предадеда в стихийния и разрушителен бяг на руската тройка, възприеман със смесица от възторг и ужас.

Разсъждавайки върху върху особената вездесъщност на автора в „Мъртви души“, Робърт Магуайър отбелязва интригуващото впечатление, че „разказвачът-писател се превръща в екипаж и коне и вероятно също така в кочияш“⁴⁹. Имайки памет за функциите на мотива „летищи коне“ в двете предшестваша творби „Записки на един луд“ и „Тарас Булба“, и изследвайки „Мъртви души“ като творба – наследник на тези функции, може да обясним цитираното по-горе впечатление. В ролята на, тъй да се рече, Поприщин (спасявайки себе си и своя сюжет) авторът-повествовател вижда себе си от вътрешна гледна точка като част от екипажа. Действайки като Тарас Булба, той също така (макар и по друг начин) се слива с тройката. Той е не просто външен наблюдател, а инициатор на движението – той го насочва, давайки инструкции и команди, вижда го в перспектива, бидейки, от друга страна, част от него, препускайки заедно с екипажа.

В края на краищата Гогол успява да спаси първия том на „Мъртви души“. Но не му се удава да спаси Русия, т. е. не успява да напише втория том. Тарас Булба, показвайки верния път, спасява своето племе. Гогол не намира пътя. А за него това е решаващо. Той обяснява защо е изгорил втория том така: „Не следует говорить о высоком и прекрасном не показавши тут же ясно как день, путей и дорог к нему для всякого [...] а потому и сожжен“ („четвърто писмо за „Мъртви души“)⁵⁰ (Не бива да говориш за високото и прекрасното без да си показал ясно като ден пътищата към него за всекиго.“) „Все последние сочинения – история моей собственной души.“⁵¹ – заявява Гогол (трето писмо за „Мъртви души“) – („Всичките ми последни съчинения са история на собствената ми душа“). Връзката между творби и авторова душа се оказва болезнено органична. Не успявайки да спаси Русия и изгаряйки втория том на „Мъртви души“, Гогол не намира основание да живее. „Видяно в тази светлина, последното изгаряне на ръкописа на втория том „Мъртви души“ [...] подсказва, че Гогол може би е избрал най-оригиналното (и символично най-подходящо) от всички оръжия за самоубийство.“⁵² Дълбинната мотивна верига, работеща в творбите на Гогол се превърта с плашеща obsesивност в собствения живот на писателя, организирайки неговия сюжет; тя се превръща в живот-разказ, творба-в-живот. Неин последен мотив е бягство в смъртта.

⁴⁹ Maguire, R. Exploring Gogol, p. 252.

⁵⁰ Гоголь, Н. В. Выбранные места, с. 264.

⁵¹ Пак там, с. 258.

⁵² Fanger, D. Op. cit, p. 225.