

ПЕТЕРБУРГ¹ НА АНДРЕЙ БЕЛИ, ИЛИ ДВЕ ПО ДВЕ НЕ Е РАВНО НА ЧЕТИРИ

Мирослав Олшовски
Карлов университет, Прага

Мирослав Олшовский. *Петербург* Андрея Белого, или дважды два – не четыре

Одной из наиболее важных точек соприкосновения, связывающих *Петербург* Андрея Белого с поэтическими взглядами Станислава Пшибышевского, является принцип так называемого перманентного генерирования (дважды два – не четыре, но всегда больше, иногда тысяча, иногда – миллион), представленный впервые в эссе Пшибышевского *На дорогах души (Na drogach duszy)* и впоследствии нашедший отражение в его романах. Указанный принцип ведет свое начало с *Записок из подполья* Достоевского, где он выступает скорее всего знаком протеста против „рациональности системы“ (дважды два не четыре, а пять), а позднее, в несколько измененном виде, используется как Достоевским, так и Белым в качестве творческого метода акцентирования ужаса от непрерывно генерирующегося мира. На рубеже столетий это странное уравнение присутствует не только в текстах Андрея Белого и Станислава Пшибышевского, но также в работах Августа Стриндберга, Станислава Игнация Виткевича, Федора Сологуба и др. В данном тексте будут представлены последствия реализации этой модернистической аксиомы в романе Андрея Белого *Петербург*, и не только в нем.

Ключевые слова: Андрей Белый, *Петербург*, Станислав Пшибышевский, Август Стриндберг, Станислав Игнаций Виткевич, Федор Сологуб

Miroslav Olšovský. Andrei Bely's *Petersburg*, or Twice Two Is Not Four

The common ground between *Petersburg* by Andrei Bely and the poetic views of Stanisław Przybyszewski is the principle of the so-called permanent generation (twice two is not four, but always more, sometimes a thousand, sometimes a million), presented for the first time in Przybyszewski's essay *On the Roads of the Soul (Na drogach duszy)* and subsequently reflected in his novels. This principle originates from *Notes from Underground* of Dostoevsky, where it most likely protests against the “rationality of the system” (twice two is not four, but five), and later, in a slightly modified form, is used by Dostoevsky and Bely as a creative method of emphasizing the horror of a continuously generating world. On the border of two centuries, this strange equation is present not

¹ В текста авторът на статията използва чешкия превод на романа на А. Бели *Петербург – Petrograd*, но ние се придържаме към оригиналното заглавие. – Б. пр.

only in the texts of Andrei Bely and Stanisław Przybyszewski, but also in the works of August Strindberg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Fyodor Sologub and others. This text will present the consequences of the implementation of this modernist axiom in the novel by Andrei Bely *Petersburg*, and not only in it.

Key words: Andrei Bely, Petersburg, Stanisław Przybyszewski, August Strindberg, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Fyodor Sologub

Най-известният роман на Андрей Бели – *Петербург*² (рус. *Петербург*, 1916), е история за обречените *бащи* и *деца*, движещи се из лабиринта на големия град, който със своите кални пътища наподобява *инфернално място*, а с характера си на гранично пространство напомня на инферналните пейзажи на Фьодор Сологуб и на Станислав Пшибишевски. И тук из града се разхожда многоножка (стоножка) – символ на *погнусата*, *множествеността* и *похотливостта*³.

Картата на Петербург, спомената в пролога на произведението, с неговите градски улици и канали е заедно с това образ на мозъка, в който се разиграва действието, напомнящо на световъртеж на тежко болен човек, без самият той да се появява в сюжета. Откриваме го единствено във въстъплението, чието начало звучи като възвание: „Ваши превъзходителства, високородия, благородия, граждани!“⁴ (Бели 1981: 15). Това обръщение е на повествователя, който се самоопределя като автор на историята, а в определени моменти се появява в повествованието и се намесва в него.

Техниката на разказване (с елементи на „хроникьорски“ запис на актуални събития ала *Бесове* на Достоевски) внушава впечатление за неуправляемост на събитията, които непрекъснато се изплъзват от ръцете на своите инициатори. Николай Аполонович Аблеухов трябва да извърши атентат срещу собствения си баща – сенатора Аполон Аполонович Абле-

² През 1916 г. излиза т. нар. сиринско издание, а от 1922 г. е т. нар. берлинско, което е със значителни съкращения. Всички цитати на руски са или по „сиринското“ издание (Андрей Белый. *Петербург*. Paris: Bookking International, 1994), или по „берлинското“ издание (Андрей Белый. *Петербург*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000). – Б. а. За по-голяма прегледност прилагаме в основния текст цитираните пасажии по българското издание на романа на А. Бели (София: Народна култура, 1981, прев.: Иван Николов), като прилагаме и руския текст (по-дългите цитати – в основния текст, по-кратките – в бележка под линия) с посочените от автора на статията – М. О., библиографски данни. – Б. пр.

³ Стоножката като символ на погнусата, многочислеността и похотливостта се появява също така в *Силният човек* на Пшибишевски и преди всичко във *Вик*, където играе ключова роля. – Б. а. Навсякъде, където не е изрично отбелязано, курсивите са на автора на статията – М. О. – Б. пр.

⁴ Въстъпление, съдържащо знаци на призив, се откриват във *Вик*, но също така по-късно и в *Лолита* (1955) на Набоков. – Б. а. «Ваши превосходителства, високородия, благородия, граждани!» (Бели 2000: 9) – Б. пр.

ухов. Действието на романа протича в рамките на едно денонощие, през което трябва да избухне бомбата, скрита в дома на сенатора. По същото време самотният Николай Аполонович, нещастно влюбен в омъжената София⁵ Петровна Лихутина, се скита из Петербург с маска на червено домино, която е сложил за бала у Лихутини. Всички трагични мотиви в сюжета (опитът за отцеубийство, терористичният акт, нещастната любов, ревността на Лихутин) приключват с пълно фиаско. В романа властва принципът на непрекъснатата промяна. Достатъчно е София Петровна от чисто кокетство да нарече Николай Аполонович *червен шут* и из Петербург започва да се появява *червеното домино* (дегизираният Николай Аполонович) и да я преследва по улиците.

Дори местните вестници публикуват съобщения за това къде е било виждано червеното домино.

Първоначално невинна, шегата се превръща в провокация. Наред с това червеното домино не само се явява символ на терористичния акт, но безспорно отправя към известния разказ на Едгар Алан По *Маската на Алената смърт* (*The Masque of The Red Death*, 1842), в който на дворцов маскен бал у Просперо се появява самата Смърт зад маската на Червената смърт и убива всеки, когото види. В началото Просперо приема появата на маската като неуместна шега, като провокация и започва да преследва Смъртта из залите на замък. Тя постоянно му се изплъзва, докато в един момент спира и се обръща към Просперо. В този момент той разбира, че зад маската е празно, и разпознава Смъртта. Празнотата, скрита зад маската на смъртта, е образотворчески прийом и при Бели. Всъщност и в разказа на По, и в романа на Андрей Бели провокацията води до грешна стъпка; провокацията е транспарант, зад който се крие небитието. Този знак, този транспарант, който представлява самата провокация, хвърлена ръкавица, е способен непрекъснато да се променя – да променя собствения си характер и преди всичко да прикрива празнотата. Така е например в подглавата *На две бедно облечени курсистки* (*Двух бедно одетых курсисточек*) от първа глава, където от дочутите откъслечни думи непознатият си съставя думата „провокация“, а разказвачът допълва: „Провокацията измени смисъла на дочуваните думи“⁶ (Бели 1981: 32). Непознатият (Дудкин) тръгва по грешна следа, която ще поведе линията на повествованието чак до терористичен акт. Цялата завръзка на романа е базирана на случайността и на *неразбирането*, на *погрешната следа*. Провокацията е маска, зад която се крие небитието, тоталното

⁵ В оригинала името на героинята е София, но се придържа към българския превод на романа. – Б. пр.

⁶ «Провокация изменила смысл слышанных слов» (Бели 2000: 28). – Б. а.

отсъствие на каквото и да било – абсолютното нищо. Провокацията е игра, която постоянно се променя и заедно с нея дори се променя самият характер на играта. Също както у Сологуб или Стриндберг става дума за *танц на смъртта*, „шега на боговете, които се кикотят, когато ние роним горещи сълзи“ (Стриндберг 1998: 157).

Червеното домино е погрешно „разчитано“ от персонажите в романа като знак за терор, като провокация или дори като предизвестие за революционен метеж. За него се водят научни спорове, а уважаваният кореспондент на вестника – Нейнтелпфайн, с настървение ниже ред след ред, само и само да предизвика сензация. Това е стъпка към празнотата на терористичния акт, който се оказва само един фарс. Впрочем фарсът и омаловажаването на всичко бележат цялото действие на романа, който е наситен с алюзии както за руската (Пушкин, Гогол, Толстой, Достоевски), така и за световната класика (По), и за европейската философия (Ницше). Всичко сериозно и трагично тръгва като шега и свършва с шега. Просто на шега (и отчаяние, което е нейната друга страна) Николай Аполонович обещава помощ на терористите, а тази шега ще го принуди в крайна сметка да изпълни обещанието си и да приеме от Дудкин пакета, в който е скрита бомбата, за чието съществуване Николай Аполонович нищо не подозира. Причината, поради която Николай Аполонович е обещал помощ на терористите, Впрочем бързо е забравена, но не и даденото обещание, което придобива собствен живот.

По същия начин и т. нар. Непознат е само плод на въображението на сенатора, творение на мисловни комбинации, за което е предназначена бомбата:

Апполон Аполонович был как Зевс: из его головы вытекали богини и гении; один такой гений (незнакомец с черными усиками), возникая, как образ, уже з а б ы т и й с т в о в а л в желтоватых пространствах; и он утверждал, что он вышел – оттуда: не из senatorской головы; праздные мысли оказались у этого незнакомца; и обладали все теми же свойствами.

(Бели 2000: 33 – 34)

Аполон Аполонович беше като Зевс: от главата му изтичаха богини и гении. Такъв един гений (непознатият с черните мустачки), възникнал като образ, вече б и т и й с т в а ш е в жълтеникавите пространства и потвърждаваше, че е произлязъл оттам – не от senatorската глава; оказа се, че непознатият има празни мисли – и те притежаваха все същите свойства.

(Бели 1981: 38)

Изобщо нещата възникват като резултат от *боледуване и изнемога* (рус. „недомогание“). Непознатият е „син“ на сенатора също както и „истинският“ Николай Аполонович. И двамата са болни.

Особено място в *Петербург* заемат сцените, пораждащи ужас, който се явява своеобразна *праоснова на битието*. Това е *викът* на изобразените неща, *викът* на света, който, погледнат в огледало, ще се разкрие в своята демоничност като страшилище. Не е задължително да се стига непременно до огледално отражение, но винаги става дума за *среща* с образа. Гръбнакът на този мотив е срещата на София Петровна с червеното домино на моста. В този момент червеното домино (Николай Аполонович) се явява особен *образ*: той е едновременно и *изобразеният*, и *изобразяваният*, тоест това, което представлява образът, и същевременно това, което той изобразява. Става дума за отъждествяване на *изображения* с неговото *изображение*, премахване на каквато и да било дистанция помежду им, поради което той събужда в очите на София Петровна огромен ужас. Това е жестокостта на маскирания (шута). София Петровна стои на моста (Троицкия мост) и гледа надолу към водата. Можем да предположим, че вижда своето отражение. Мечтае за Лиза и размишлява върху *Дама тика* (Пушкин). В този момент се долавя присъствието на смъртта – тя е във водата, която тече, а течението на реката предизвиква усещане за безконечност на смъртта, която е по-реална от самия живот. Животът е *видимата* действителност. Отраженията във водата *се превръщат* в това, което в живота *не са*. Закотвят се в дълбините на водата като в дълбините на смъртта и плават по повърхността ѝ, отразяваща видимата действителност. Това е живо огледало. София Петровна „дочу звук на отдалечаващи се стъпки, погледна – и дори не можа да извика“⁷ (Бели 1981: 111). Макар тя дори да не успява да извика от ужас заради това, което е видяла, *викът* „озвучава“ моста⁸, но не като *звук*, а като *образ*. Крещящ е цветът на червеното домино, неговата видима страна. Това не е акустика, а *визуален вик*. Водата е свързана с мотива за огъня (червеният цвят на доминото). Срещата на двете стихии – на огъня и на водата, напомня на бракосъчетание (Башлар 1997: 115 – 116), а това е алюзия за любовните отношения между Николай и София. Появата на червеното домино на моста в Петербург е дотолкова необичайно, че София Петровна има усещането, сякаш „в света се е пробила дупка и

⁷ «...услышала звуки бежавших шагов; поглядела – и даже не вскрикнула» (Бели 2000: 115). – Б. а.

⁸ Отношението между *акустичния* и *визуалния* вик е разработено също в новелата на Станислав Пшибишевски *Вик*. – Б. а.

от дупката, не от света, шутът тича към нея“⁹ (Бели 1981: 112). В червеното домино зее бездната на смъртта. Ужасът е вътрешният свят на комиката и се крие в маскарадния костюм. Поради това и сцената, когато София Петровна се среща с червеното домино, звучи комично:

Домино, спотыкаясь, взлетело на мостик; взлетели с шуршанием атласные лопасти и, краснея, упали туда за перила; вдруг обнаружались светло-зеленые штрипки; шут стал шутлом жалким...

(Бели 2000: 116)

Доминото с препъване изскочи на мостика, връхлетяха с шум атласените му криле и като се червенееха, паднаха отвъд перилата. Галошът му се подхлъзна върху издатината и шутът се устреми с все сила, над него се разнесе просто кикот.¹⁰

(Бели 1981: 112)

Червеното домино е отпратка не само към разказа *Маската на Аланата смърт* (виж по-горе), но също така и към друг разказ на По – *Бъчвата с амонтилядо*¹¹ (*The Cask of Amontillado*, 1846), в който някой си Монрезор иска да отмъсти на своя *италиански* (!) враг Фортунато заради някога причинени от него злини и под предлог, че го кани да дегустира вино, го завлича в избата на къщата, приковава го към стената и го зазижда. Действието започва по време на карнавала преди Великите пости¹² и двамата – Монрезор и Фортунато, слизат в избата, облечени в шутовски костюми. Фортунато носи на главата си островърха шапка с камбанки, а Монрезор е с черна маска. Шутовското облекло променя истинската им външност, маскира ги и с това ги *уподобява*. Монрезор зазижда Фортунато – зазижда своята Фортуна, своята съдба, за да не бъде тя повече препятствие за него, като по този начин осъжда Фортунато на смърт. В контекста на разказа Фортунато приема ролята на двойник на Монрезор, от когото Монрезор иска да се избави. *Отвън*, от вихъра на карнавала, смъртта влиза *вътре* – в своето подземие. Цялата ситуация у По е *окарикатурена* от „подрънкването на камбанките“ на зазиждания Фортунато и с финалните думи на разказа: „In расе

⁹ «...какая-то в мире образовалась пробоина, и, из пробоины, не из мира, сам шут побежал на нее» (Бели 2000: 115). – Б. а.

¹⁰ Различията между оригинала и българския превод на някои цитати се дължат на това, че се придържат към различни издания. Вж. бел. 2. – Б. пр.

¹¹ Амонтилядо – вид испанско вино. – Б. пр.

¹² Карнавалът се провежда между Месни и Сирни Заговезни. Той е познат на целокупния християнски свят, но е със силно изразени езически елементи. – Б. пр.

requiescat“¹³. Интерес представлява съпоставката между прекия и метафоричния смисъл на „зазидвам“. В романа на Пшибишевски *Силният човек* (*Mocny człowiek*, 1912) Луция отправя същия призив – „requiescat in pace“, към Гурски, когото Белецки като негов двойник също иска да „зазида“ и така да го отстрани от литературния живот, да обрече неговия дух на забвение и да заеме неговото място. След тези думи на Луция – колеблива и непостоянна като Фортуна-Съдба, Белецки я отвежда в Италия, където я убива.

Аналогично е изобразена сцената, когато Николай Аполонович се гледа в огледалото:

Скоро стоял перед зеркалом – весь атласный и красный, приподнимая над лицом миниатюрную масочку; черное кружево бороды, отвернувшись, упало на плечи ему, образуя справа и слева по фантастическому крылу.
(Бели 2000: 45)

След малко стоеше пред огледалото – целият атлазен и червен, повдигнал над лицето си миниатюрната маска, отметналата се черна дантела на брадата падаше върху раменете му и образуваше по едно фантастично крило отляво и отдясно.

(Бели 1981: 48)

Стига се до фантастична ситуация: когато човек стои пред огледалото е естествената си външност, с която е свикнал, огледалото винаги го отразява с определена доза нереалност. Николай надхитря своето отражение, като застава пред огледалото с непривичен външен вид, и така успява да го надмогне благодарение на своята ексцентричност и неестественост. Огледалото обаче му отвръща с още по-голяма ексцентричност – вече не отразява Николай с маска, а самата Маска. Едва сега Николай дава на образа си това, което по право му принадлежи, като подчертава неговата и своята *призрачност*. От този момент той вече принадлежи само на образа си и става това, което е в самата действителност – призрак, който прави гримаси на своя собствен призрак. Този факт е показателен за целия авторов светоглед, за многобройните му *метаморфози*, които представляват съществен компонент на *раздвоението* и *генерирането*. За метаморфозата е характерно това, че нещата не са такива, каквито са, а са такива, каквито *се случват*. Тук става въпрос за *игра на промените*, защото нещата никога не могат да бъдат такива, каквито са се случили или ще се случат, а винаги са такива, каквито са в процеса на своето случване – на тях им е чуждо всяко едно състояние на покой. Затова Николай Аполонович се превръща

¹³ In pace requiescat (лат.) – „Почивай в мир“. – Б. пр.

както в червен шут, така и в червено домино, провокатор, терорист (намек за червения терор), влюбен младеж (София Петровна) и любовник на София Петровна (в очите на Лихутин), и отново сам себе си, съзаклятник (като съучастник на Дудкин), лош син и отцеубиец. Но той е и маската на Алената смърт, и образ, отпращащ към *Бъчвата с амонтилядо*. Иначе казано, слагайки си маската на червеното домино, Николай Аполонович се „разтваря“ в много образи. Когато стои пред огледалото с маската на червеното домино и огледалото отразява *призрак* с маска на червено домино, той се превръща в *двойник* на самия себе си.

Отношението към действителността, която е представена като постоянно пораждаща се и в която присъстват и призрочни неща, може да бъде демонстрирано чрез образа на Сергей Сергеевич Лихутин. Животът му е изграден въз основа на *нормалността*, разбираана като единствена *норма*. Тази нормалност изключва всякаква различност – той се придържа към разумния и видим свят, а всичко извън него игнорира и определя като лудост и фантазия. Благодарение на това, че Николай Аполонович отива на маскения бал с маската на червено домино и неговата поява срива границите на нормалността, се отприщва цял рояк от призрочи: забравени образи, неразбираеми думи и нещо, което концентрира в себе си такава пустота, че може да унищожи смислената природа на света. Тази пустота е самият експлозив – стигащо до непоносимост стъснено небитие; консерва-та от сардини е неговата кутия и (освен това) задава *погрешна следа*, а думата „бомба“ е само маската на небитието и на нищото.

Нормалността за Лихутин е списък от разбираеми думи, тоест свежда се до определен речник:

Участь ужасная – обыденного, нормального человека, которого жизнь разрешается словарями понятливых слов и поступков: поступки влекут его, как суденышко, оснащенное и словами и жестами; если суденышко налетит на подводную скалу невнятности, то оно разбивается: тонет пловец...

(Бели 2000: 176)

Ужасна орис на обикновен, нормален човек, чийто живот се решава от набор разбираеми думи и постъпки – постъпките го увличат като корабче, снабдено и с думи, и с жестове. Ако корабчето връхлети върху подводната скала на нещо неразбираемо, ще се разбие и плувецът потъва...

(Бели 1981: 165)

Речникът може да се пъхне в джоба и да се научи. Възможно е да служи за ориентир. Какво обаче е главното? Списъкът с разбираеми думи, подредени една след друга, е винаги система и като такава тя е

лишена от живот – това е речник на мъртвите¹⁴ думи, на мъртвия език, следователно речник на всичко, което е разбираемо. Това, което може да бъде разбрано, е мъртво – живо е само това, което е невъзможно да бъде разбрано, което постоянно се появява и не се намира в състояние на покой, което не може да се вмести в някаква система. Само че с непрекъснатото генериране на нещата, когато *всичко* е възможно (две по две е равно на милион, т.е. винаги повече, отколкото е обикновеният резултат четири), възниква генериране на *множествеността* като тоталност. Това е онзи ужас от пенталиона, върху който Николай размишлява. *Множествеността*, мислена като категория на света (все едно дали става дума за пенталион, или за милион, както е при Пшибишевски), се приближава към нулата, към своето начало, към нищото. Ужасът на пенталиона¹⁵ е съгъстената празнота на бомбата. Нейният взрив е взрив на вселената. Лихутин стои на границата на размножаването на действителността, изпитва усещането за раздвояване на пространството:

[...] может, твердая плоскость непроницаема для него одного; и – зеркальные отражения комнат суть подлинно комнаты; в подлинных комнатах проживает семейство заезжего офицера; закрыть зеркала [...]
(Бели 2000: 177)

[...] може пък твърдата плоскост да е непроницаема само за него, а огледалните отражения на стайте са истински стаи, в тези истински стаи живее семейството на скитащ офицер. Трябва да затули огледалата [...]
(Бели 1981: 166)

Но раздвояването той приема за безсмислица – необходимо е огледалата да бъдат покрити. Търси начин да се хване за нещо, за нещо сигурно, но освен факта, че Николай Аполонович сменя своето облекло, не може да открие нищо друго. Стреми се да стигне до рационално обяснение, да установи колко време е изтекло (откакто размишлява). Времето обаче се разпръсква също като огледалното пространство – колкото повече се опитва да разбере неговата действителна продължителност, толкова повече трябва да го *умножава* и толкова повече неговото измерение му се изплъзва между пръстите:

¹⁴ Срв. с *Малкият демон (Мелкий бес)* на Сологуб, където поетическият език на „поета“ Тишков се оказва „мъртъв“. – Б. а.

¹⁵ Пенталион е преди всичко алюзия за *квадрилона* като символ на вечността в *Братя Карамазови* на Достоевски. – Б. а.

Зачиркал вновъ спичкою: ръжие светочи озарили лице сумасшедшего; оно припало к часам: протекли два часа, иль – сто двадцать минут: высчитать и секунды?

(Бели 2000: 177 – 178)

Драсна повторно клечка кибрит – рижави отблясъци озариха лице на луд; то се наведе над часовника – бяха минали два часа или сто и двадесет минути: да пресметне ли и секундите?

(Бели 1981: 166)

И Лихутин „седем хиляди и двеста секунди преживя като седем хиляди години“¹⁶ (Бели 1981: 167). За него числата представляват единственият сигурен знак на рационалността, но тъкмо числата се превръщат в проход към ирационалността, към света на непрекъснатото генериране (две по две не е равно на четири).

Николай оприличава на бомбата в консерва от сардели собствените си чувства – следователно на *небитието* (бомбата), свито в нищожното пространство на *битието* (консервената кутия). То обаче нараства пред него до огромни размери, докато накрая вижда *нулата*. През цялото време се чувства „извън кожата си“¹⁷ („вне себя“). Дудкин нарича това „пулсация на стихийно тяло“¹⁸ (Бели 1981: 225) и го свързва със страданието на Дионис. В разговор с Николай той изтъква, че „според учението на други мистични школи преживяванията на собственото стихийно тяло преобразуват лексикалните значения и алегии в реални значения, в символи...“¹⁹. Значенията на думите се материализират, всичко, което е въображаемо, започва да съществува, въпреки също като Дудкин, който сам е продукт на въображението на сенатора. Николай подчертава, че всичко, което съществува, не е само това, което е, а винаги е и нещо друго: „ето, консервена кутия като консервена кутия; и не, не е кутия, а...“²⁰ (Бели 1981: 224). Това друго се крие в самите неща

¹⁶ «...семь тысяч двести секунд пережил, – как семь тысяч лет...» (Бели 2000: 178). – Б. а.

¹⁷ Вж. Бели 1981: 222.

¹⁸ «...пульсация стихийного тела» (Бели 2000: 244). – Б. а.

¹⁹ Този пасаж липсва в българското издание; преводът е мой – Б. Б. – Б. пр. Оригинален текст: «переживания своего стихийного тела, по учению иных мистических школ, превращают словесные смыслы и аллегии в смыслы реальные, символы...» (Бели 1994: 298). – Б. а.

²⁰ «...вот: жестяница, как жестяница; и – нет; не жестяница, а...» (Бели 2000: 243). Думата „жестяница“ (консервена кутия), написана с две „н“ (правилно е жестяница с едно „н“), играе роля, асоциираща бомбата. Двете „н“ в думата сякаш я карат да експлодира, стига се до напрежение между Николай Аполонович Аблеухов и Александър Иванович Дудкин, което ги води към момента на *взрива*. Невидимото движение внушава органичност на случващото се и поражда отвращение като при развалена риба (сардели).

и разкрива своето съдържание, което не прилича на нищо, съществуващо *преди*. Това друго е скритост, съдържаща се в самото битие, форма на *енергията*, унищожаваша благонадеждния свят на рационалността. Този свят е Петербург със своите прави улици, с височайшия ранг на сенатора, с брака на Лихутин и прочита на Кант от Николай.

Бомбата в този роман символизира не само агресията на умножаващата се действителност, но и *инферналната погнуса* – тя предивиква не само ужас (у Дудкин и Николай), но и отвращение:

[...] непонятное – к форме жестяницы, к мысли, что, может, прежде сардинки (видеть их не могу); отвращение подымалось, как и к твердому насекомому, застрекотавшему в уши свою болтовню [...]?

(Бели 2000: 239)

[...] не знам към формата ли на консервената кутия, към мисълта ли, че може би преди това в нея е имало сардели (не мога да ги гледам); надигаше се отвращение като към твърдо насекомо, което цвърчи в ушите ми своята дрънканица [...].

(Бели 1981: 220)

Оприличаването на бомбата с насекомо е от съществено значение. Не става въпрос само за това, че обикновено насекомото предизвиква отвращение у човека заради своята крайно различна биологическа същност или пък заради традиционно приписваната му характеристика, която Достоевски отрежда на насекомото в *Братя Карамазови* (*Братя Карамазовы*, 1879 – 1880) – похотливостта. В романа на Бели става въпрос за похотливостта като принцип на *размножаването*, за *множествеността* като *цялост и единство*, характерни за насекомото. За разбиране на символиката на погнусата е важна подглавата *Невски проспект*, започваща с думите: „Всички рамена образуваха една лепкава и бавно течаща утайка“ (Бели 1981: 219)²¹, които пораждат асоциация със слуз (не съсирек, както е в чешкия превод – вж. Бели 1970: 218). Бавно движещата се гълпа първо е оприличавана на многоножка, от чиито части повествователят постепенно изгражда стоножка (сколопендра). Стоножката е символ на *погнусата*²² подобно на бомбата, но също така и на *множествеността*.

Мотивът за *погнусата*, който се проявява тук, напомня на стихотворението на Бодлер *Мърша* (1857). – Б. а.

²¹ «Вязкую и медленно текущую гущу образовали все плечи...» (Бели 2000: 237). – Б. а.

²² Смъртта на Липаченко също е свързана с мотива за хлебарката. В *Малкият демон* на Сологуб хлебарката зад тапета, която Передонов пробожда, има връзка не само с пог-

Както вече бе отбелязано по-горе, възникването на нещата в *Петербург* е уподобено на *боледуване и изнемога*, а те са асоциирани с похотливостта също както и *погнусата*. Николай е заченат, след като баща му Аполон Аполонович изнасилва неговата майка Анна Петровна – тоест след обезчестяване, оскверняване на *чистотата*: „Трябваше да се заемат с възпитаване на ужаса, породен от тях – да очовечават ужаса“ (Бели 1981: 298)²³. Николай е нещо *ужасно*, което родителите му са отгледали и очовечили. Ако от *нещо си*, което предизвиква ужас и отвращение, родителите са направили човек, то значи е необходимо възпитание и образование, за да бъде приет този свят в неговата рационалност, която е обикновена конвенция, и когато опаковката на възпитанието и образованието бива след това отхвърлена, у човека отново се пробужда скритият ужас от самия него и от света – а тази интенция отвежда към легендата, припомнена от Фридрих Ницше:

Според старата легенда цар Мидас дълго време бродил из гората да гони мъдреца *Силен*, придружителя на Дионис, без да може да го улови. Когато най-сетне паднал в ръцете му, царят го запитал какво е най-добро за човека. Неподвижен, демонът мълчал упорито, докато накрая, принуден от царя да говори, избухнал в пронизителен кикот и казал: „Жалко потомство от едnodневки, рожби на случайността и мъката, защо ме принуждаваш да ти кажа нещо, което съвсем няма да те зарадва! Най-доброто за тебе е напълно непостижимо: да не си се раждал, *да не съществуваши*, да си *нищо*. А другото най-добро за тебе е скоро да умреш“²⁴.

(Ницше 1993: 56)

Раждането на сина е като „раждане“ на идея, като *игра на ума*, която повлича както разказвача, така и Аполон Аполонович, и Дудкин. Плод на играта на сенаторския ум – на една „ненужна, празна умствена игра“²⁵ (Бели 1981: 55), е непознатият (Дудкин): „черепната му кутия се

нусата, но очевидно също и с метаморфозите на призрачното създание, в което той се превръща (недотыкомка) – Б. а. „Недотыкомка“ се употребява в някои руски говори в значението на прекалено обидчив, докачлив човек. Сологуб обаче разширява семантичната структура на думата и я превръща в авторски неологизъм със значение на странно и необяснимо призрачно същество без определена конфигурация и консистенция, самото съществуване на което е съмнително. – Б. ред.

²³ «Надо было приняться за воспитание ужаса, порожденного ими: очеловечивать ужас» (Бели 2000: 326).

²⁴ В този контекст възниква въпросът дали не трябва да приемаме наставника на Дионис – Силен, като негов двойник. – Б. а. Българският превод на този цитат е по изданието: Ницше. *Раждането на трагедията и други съчинения*. Превод: Харитина Костова-Добрева. София: Наука и изкуство, 1990: 80. – Б. пр.

²⁵ «ненужная, праздная, мозговая игра». – Б. а.

превърщаше в утроба на мислени образи, които веднага се възплъщаваха в този призракен свят²⁶ (пак там: 38). Безсмислието на празните мисли, на празните игри на ума има нещо общо със *случайността* на сътворението. По подобен начин дело на случайността е всичко, което прави Передонов от *Малкият демон*. Случайността обаче не е качество на умствената игра, нито принцип на раждане, а само избор; повествователят акцентира върху случайността при появата на непознатия (Дудкин) в мислите на сенатора:

Ета тень случайно возникла в сознании сенатора Аблеухова, получила там свое эфемерное бытие...

(Бели 2000: 53)

Тази сянка, случайно възникнала в съзнанието на сенатора Аблеухов, получи там своето ефимерно битие.

(Бели 1981: 55)

С други думи, умствената игра е възможна и без наличието на мисъл – тя е празна. Това е онзи първичен миг, онази праоснова, от която участниците в тази игра изплуват *на случаен принцип*. Те обаче са длъжни да се появят, но са избрани случайно, т.е. те са следствие на самия принцип на играта – на непознати сили, скриващи се под *маската*, която е самата игра на ума:

Мозговая игра – только маска; под этою маскою совершается вторжение в мозг неизвестных нам сил [...].

(Бели 1994: 63)

Умствената игра е само маска. Под тази маска в мозъка ни проникват разнообразни сили [...].

(Бели 1981: 56)

Раждането на мислите, от които изникват персонажите, е свързано с *ужаса* (виж по-горе). Мислите са противно насекомо, запълващо мозъчното пространство – по този начин възниква играта на ума. Бели стига по-далеч от Пшибишевски: принципа на *умножаването* той свежда до проблема за невъзможността светът да не се умножава, да не бъде изпълван от мисли, когато вече съществува дори и само една-единствена мисъл – тази на разказвача, тъй като тя също е следствие от „неведоми си-

²⁶ «... черепная коробка его становилась чревом мысленных образов, воплавшихся тотчас же в этот призракный мир» (Бели 2000: 33). – Б. а.

ли“. Ако приложим уравнението „две по две е равно на четири“ или пък „две по две е винаги повече от простия резултат четири“, виждаме, че Андрей Бели се интересува от самото *съществуване* на това уравнение, от *причината за неговото възникване*, а не от неговия резултат, както е у Пшибишевски или у Сологуб. За него е от значение 2×2 , тъй като вече този факт се превръща в основа за *възникването*, а следователно и за *множествеността* (да си припомним „изчисленията“ на Лихутин), за непрекъснатото генериране и метаморфози.

Двойникът²⁷ – образ сянка на човека – е знак на неговото небитие, съпровожда го през целия му живот и щом се появи, започва да застрашава съществуването му. Хвърля го в обятията на смъртта и лудостта²⁸. Такъв двойник за Николай Аполонович е самият той зад маската на червеното домино, а за Дудкин – тайнственият гост Шишнарфне. Червеното домино е като огледален образ на преоблечения Николай. Образът в огледалото не отразява вътрешния свят, а само маската и поради това в него не е отражението на Николай, а на червеното домино – този образ е гримаса на двойника. Вътрешният свят на маската всеява ужас тъкмо защото е скрит, забулен – тоест заради това, че е *маскиран*. Като алюзия за споменатия разказ на По той крие в себе си празнотата – смъртта. Червеното домино като двойник на Николай е паметта за небитието – за нищото. Повествователят сам насочва към разполовеността и двойствеността на душата на Николай. Веднага след това (в главата *Червеният шут*) София Петровна нарича Николай „червен шут“ („красный шут“). Думата шут обаче е наситена с различни значения, които насочват към двузначността на червения шут, към някакво негово *раздвоение*: от една страна, *шут* означава *палячо*, което говори за *окарикуриране* на Николай от страна на София Петровна, но същевременно думата означава и *демон* (*бес*). Наред с това глаголите, производни на тази дума, имат две основни значения: веднъж означават *шегувам се* (*шутить*), друг път – *правя лоша шега* (напр. „Недей да ходиш сам в тази гора, там дяволът прави номера, нечисто е“ / „В этот лес один не ходи, там шутит, нечисто“) (Дал 1998).

²⁷ Принципът на раздвояването и множението на действителността в текста води до „завихряне“ на действителността, до Маелстрьом, до „танц на смъртта“, също както в *Хомо сапиенс* на Пшибишевски или в *Малкият демон* на Сологуб. – Б. а.

²⁸ В новелата *Двойник* (1846) на Достоевски главният герой Голядкин полудява, когато се среща с двойника си. Подобно звучат думите на Стриндберг: „Който види двойника си, ще умре“ (Льокутьо 1998: 12). – Б. а. Всьщност Достоевски определя това свое произведение като „петербургска поема“ (Вж. Достоевский, Ф. М. *Двойник*. // Достоевский, Ф. М. *Полное собрание сочинений в тридцати томах*. Т. 1. Ленинград: Наука, 1972 – 1990, с. 109). – Б. ред.

Николай ще започне да изпълва това второ значение – от *шегата* ще изплува на повърхността *ужасът*.

Двойникът на Дудкин е образ, който се поражда от тайнственото име „енфраншиш“, което сякаш се е надигнало от *гърлото* на Дудкиновото *говорене* като продукт на неговите монолози и на разговорите с другите. Дудкин страда от непреодолимото желание да говори, сякаш нещо в него постоянно го принуждава да прави това:

[...] чем более он говорил, тем более развивалось в нем *желание говорить* и еще: *до хрипоты*, до вяжущего ощущения *в горле*; он уже остановиться не мог, *изнуряя себя* все более, более: иногда он договаривался до того, что после ощущал настоящие припадки мании преследования: возникая в *словах*, они продолжались в *снах* [...]

(Бели 1994: 99 – 100)

[...] колкото повече говореше, толкова повече растеше желанието му да говори – получаваше чак стипчиво усещане в гърлото, не можеше да спре, самоизтощавайки се. Говореше дотогава, докато усетеше истински припадци на страх от преследване, които продължаваха в сънищата му [...].

(Бели 1981: 82)

Да се спрем на думата *хрипота* (*хриптене*²⁹). „Хриптенето“, причинено от непрекъснатото говорене, сякаш се превръща във фундамент на речта, нейна праоснова. Хриптенето е нещо, което предхожда езика преди каквато и да е *артикуляция*, и същевременно е нещо, с което завършва всяка *артикуляция*: в едно предначалие на речта, което не би могло нито да се дешифрира, нито да се формулира. Това е нещо като *акустично петно*, в което е възможно да се проектират образи, но самото то не представлява никакъв конкретен образ. Колкото повече Дудкин³⁰ говори, толкова повече е принуден да говори чак до степен на пълно *изтощение*³¹ (*изнуряя себя*). Говоренето се превръща в *дрога*, в някаква *истерия на говоренето*³², точно каквато познаваме у героите на

²⁹ В българското книжно издание този израз не е преведен. – Б. пр.

³⁰ „Дудкин“ е по всяка вероятност говорещо име, идва от глагола *дудеть* – *свиря* (на свирка, пищялка); отгук и асоциативното *хрипеть* – *хъркам, хриптя, и хрипота* – *пресипналост, прегракналост*. – Б. ред.

³¹ Хипертрофията на говоренето, която води до пълно изтощение, се появява също в творчеството на Станислав И. Виткевич (напр. пиесата *Обущари*, пол. *Szewcy*, 1934). Налице е видимо влияние на Пшибишевски. – Б. а.

³² От истерия на говоренето страдат също и героите на Пшибишевски (Фалк, Гордон, Белецки). Истерията като състояние на мисълта се появява и при Достоевски (*Бесове, Идиот*). – Б. а.

Пшибишевски, проявяващи терористично отношение към обкръжаващата ги среда (Фалк, Гордон). Истерията е съставна част от психологията на терора, а при Андрей Бели тя води до тотално изтощение. В сравнение с Передонов на Сологуб, в чието поведение и държание и въобще в цялостния му светоглед истерията остава по-скоро скрита зад видимите прояви на шизофрения, при Бели тя е представена по-детайлно и по-отчетливо, а изтощението, което причинява, води до халюцинации и раздвоение на личността: двойникът при Дудкин се ражда от речта (а при Николай – от образа). В това отношение е възможна съпоставка с трилогията на Пшибишевски *Силният човек*, тъй като двойниците на Белецки са продукт на неговите монолози. Подобно на него Дудкин също страда от изтощителна *истерия на говоренето*, но неговите думи дори придобиват свой собствен живот: една такава дума започва да се материализира върху тапетите, покриващи стените – *енфраниши*: „Явяваше му се и в будно състояние някакво фатално лице върху къс от тъмножълт тапет“³³ (Бели 1981: 82). Също както в думата *шут*, характеризираща Николай Аполонович, е скрит смисълът на думата *дявол*, и думата *енфраниши* съдържа в завършека си *демон* (*шиши*). Руската дума *шиши* има много значения (*възвишение*, *хълм*, а във фразеологизма „ни шиша“ – нищичко, съвсем нищо). Владимир Дал обаче представя и други значения: „*шиши*, или *шишига*, *шишиган* – нечестив сатана, демон; зла кикимора или домашен дух“³⁴ (Дал 1998). Думата *енфраниши* крие в себе си дявола – тя е негова маска, някакво наметало, под което подобно на червеното домино се крие ужасът (да си припомним отново *Маската на Алената смърт*, под чието наметало е самата смърт). И още нещо: тази дума се намира на границата между езика и съня – тя е възникнала в неударения поток на истеричната реч като следствие от манията на героя за преследване. Човешкият говор се отделя от човека и обръща към него своето лице, родено от субстанцията на речта. Да говориш, означава да *отчуждиш* и да *раздвоиш* самия себе си, да си направиш *автопортрет* със собствените си думи. Връзката между името *Енфраниши* и фигурата на демона, която Дудкин съзира върху тапетите, е подобна на връзката между *Недотыкомка* и призрачното създание в романа на Сологуб. Аналогична е и ситуацията с двойника на Белецки – Хедера, и името Ухера, от което Хедера се ражда. Налице е отношение между думата и халюцинацията (съня).

³³ «... появилось и на яву одно роковое лицо на куске темно-желтых обоев его обиталища...» (Бели 1994: 100). – Б. а.

³⁴ «... *шиши*, или *шишига*, *шишиган* – нечистый сатана, бесъ; злой кикимора или домовый». – Б. а.

Халюцинацията е продължената екзистенция на думата, пренесена в друга сфера на битието, различна от тази, на която думата принадлежи. Сферата на халюцинацията е сферата на *съня* на езика. С говоренето си, което представлява *будното състояние* на езика, Дудкин (но също и Белецки) пропада, потъва в тази сфера и езикът, на който той говори, изведнъж се оказва способен да вижда и да разговаря с него. Езикът става образ в съня (хриптене през петната по тапетите). От *енфранишии* се ражда реалният образ на Шишнарфне.

Важна роля играят *тапетите* по стените и *петната* по тях:

Все убранство сега обиталища отстъпало
 перед цветом обой, неприятных
 и наглых, – не то темно-желтых, не то
 темноватокоричневых, с пятнами
 сырости: по вечерам по пятну
 проползала мокрица.

(Бели 2000: 227)

Цялата украса на неговото обиталище отстъпваше
 пред цвета на тапетите,
 неприятни и нагли – нито тъмножълти,
 нито тъмнокафяви, с петна от влага –
 нощем по всяко петно изпълзяваше
 мокрица³⁵.

(Бели 1981: 209)

Отново се появява символиката на *погнусата* („по пятну проползала мокрица“) и на *многочислеността* (мокрица).

Важна роля в текста играе празнотата не само като символ, но също и като структура на текста, като авторов творчески метод. *Празнотата* символизира привидното (ефимерното) битие на фона на онази празнота, когато нещата, хората и събитията са само илюзия и представляват видимата страна на празнотата. Съществуването на човека и самото битие на нещата са една от проявите на празнотата – отсъствието на каквото и да е, на каквато и да е качество. Празнотата за Андрей Бели не подлежи на преценка, тъй като не притежава никакво качество. За него е от особено значение отношението между празнотата и физическото пространство. Погледнато от „позицията“ на празнотата като първоначално и основополагащо състояние (не непроменливо!), всяко пространство се оказва с малко на брой измерения – то е като повърхност спрямо триизмерното пространство. Празнотата не може да бъде измерена, но при все това не бива да бъде мислена в единствено, а в *множествено число*. Тя е под знака на *множествеността* и съприкосновението с бомбата е съприкосновение само с една от формите на празнотата. Множествеността е синоним на празнотата и като такава

³⁵ Мокрица – насекомо, живеещо на влажни места, под камъни и изгнили дървета. – Б. ред.

митологизира *нищото* като *всичко*. Това е второто пространство, в което пропада Аполон Аполонович – пространство, подобно на „съня на празнотата“, в което битието е само привидно. Празнотата е *нула*, несъществуване на генерирането, несъществуване на 2 x 2. Съществуването е мантия на празнотата, нейна маска.

Затова всеки герой у Андрей Бели се пречупва на линията, свърваща/разделяща *ограничеността*, която е качество на пространството, и *неограничеността*, която е знак на празнотата като пространство на небитието. Така например Аполон Аполонович е застъпник на правите линии, на квадрата (гл. *Квадрати, паралелепипеди, кубове*), но същевременно в сънищата той пропада в друго пространство (*Второто пространство на сенатора*) и се страхува от безграничните пространства на Изтока. Ширналите се проспекти са за него проявление на екзистенциалното пространство, в което се намира Петербург, а „отвъд Петербург няма нищо“³⁶ (Бели 1981: 27). Съществуването на пространството е зададено от границите на повествованието, от това, което е „отвъд“ повествованието, от това, което липсва, което се намира извън пространството. Героите са ограничени от своето битие, но непосредствено отвъд тях се разпростира небитието, както е в случая и със София Петровна:

Вся жизнь промелькнула, упала вся жизнь; и не было еще никогда ее жизни; и будто оно – не рожденная в жизнь. Пустота начиналась у нее непосредственно за спиною (все там провалилось); и пустота продолжалась в века [...].

(Бели 2000: 160)

Целият ѝ живот се изниза, потъна целият ѝ живот, като че не е била родена за живота. Пустотата започваше току зад гърба ѝ (там потъваше всичко), пустотата продължаваше във вековете [...].

(Бели 1981: 152)

Празнотата като липса на смисъл, като изпразненост, която е следствие от умората на езика, умората от говоренето, от комуникацията с хората, се разкрива в отношенията между бащата и сина – сенатора Аполон Аполонович и Николай. Живите разговори се изчерпват и се превръщат в изпразнена дискусия на тема философия. Говоренето е завладяно от празнотата, от неспособността да се говори. Бащата пита сина за непознатия (Дудкин) и Николай отговаря:

³⁶ «За Петербургом же – ничего нет» (Бели 2000: 22). – Б. а.

«Так себе, заходит ко мне.»
 «Если...если...это нескромный вопрос, то...»
 «Что?»
 «Это он по университетским делам?»
 «А впрочем...если мой вопрос, так сказать некстати...»
 «Он студент?...»
 «Студент.»
 «Не технического училища?...»
 «Нет...»

(Бели 2000: 112)

– Ако... ако... това е нескромен въпрос, то...
 – Какво?
 – По университетски работи ли?
 – Той студент ли е?
 – Студент.
 – Не е ли от техническото училище?
 – Не...³⁷

(Бели 1981: 108 – 109)

Празнотата е изразена също и чрез метода на „протоколиране“ на диалога, чрез техниката на записване и по този начин се превръща и във „форма“ на писане на текста. Мълчанието на Николай е предадено с пунктир³⁸ – говоренето е заменено от празнота. И самите реплики на отделните лица са лаконични и изпълнени с паузи. Загубата на речта уврежда комуникацията – споменава се само това, което е *видимо и чуваемо*. Но именно слагането на акцент само върху очевидността на казаното причинява травма – травма на несподелеността, на неспособността да се говори. Това, което първоначално е диалогично, губи своята диалогичност и бива завладяно от празнотата. Празнотата се превръща във фундамент на езика, в онова, което остава скрито зад думите.

Също както комуникацията завършва с невъзможността за диалог, която сякаш е предизвестена от пропадането на говорещите в празнотата, *присъствието* на нещата и хората при Андрей Бели е белязано от тяхното непрестанно *отсъствие* – всичко съществува на границата между битието

³⁷ Вж. бел. 10.

³⁸ В своето есе *Пророкът на безличието (Пророк безличия, 1909)* Бели обръща внимание на лаконичността на изреченията на Пшибишевски (*Ното sapiens*), несвързаността на сцените, завладяващия див поток от образи, който се разбягва в отделни извори на подземна река. Той цени всички тези подходи на Пшибишевски и подчертава модерността на този начин на писане, който според него е *кинематографичен*. „Никъде [у Пшибишевски] фабулният рисунък не е очертан, пише Бели, само е набелязан с пунктир, обаче всяка точка от пунктира (момент) е фотографирана с поразителна точност“ (Бели 2012: 177). – Б. а.

и небитието, сочейки към празнотата като към *духовно пространство*, което се крие *отвъд границите на видимия свят, отвъд нещата*:

Вообразите лишь, что за *дверью* – *нет ничего*, и что если дверь распахнуть, то дверь распахнется в *пустую, космическую безмерность*, куда остается ... разве что кинуться вниз головой, чтоб лететь, лететь и лететь – куда пролетевши, узнаешь, что та безмерность есть небо и звезды – те же неба и звезды, что видим мы над собой, и *видя* – *не видим*.

(Бели 1994: 266, к. а. – М. О.)

[Само си представете, че] отвъд вратата няма нищо, ако се отвори – тя ще открие космическата безкрайност, където не ти остава нищо друго освен... да се хвърлиш с главата надолу, полетял покрай звездички и топчести планети.³⁹

(Бели 1981: 203)

Съществуването е изпълнено с празнота също както бомбата, в която Николай Аполонovich сам се превръща⁴⁰. Сетивата – зрението и слухът – също се поляризират *видя/не видя, чуя/не чуя*: „Ето в такова състояние той седеше пред кутията от сардели: нито виждаше, нито чуваше“⁴¹ (Бели 1981: 204).

В епилога на романа се стига до вътрешна промяна на гласа на повествователя като *демиург*. Ако до този момент той като че ли непрекъснато „подкопава“ съществуването на своите герои и дави земния им живот в *ефимерността на битието*, сега вече не поема ролята на кукловод, който дърпа конците на своите персонажи, не си служи с тях като с „обикновени“ герои, а като с „действителни“ хора, чиято ефимерност е изчезнала благодарение на способността „да битийства“ (забытийствовать⁴²). „Забитийстването“, т. е. способността да запазиш съществуването си на земята, се проявява към заобикалящата вездесъща празнота като към своего рода *утопия*. Съществуването е утопия на небитието – но утопия реална, устойчива, приличаща на чудо. Николай наблюдава заобикалящата го празнота лице в лице с Маската, която в този момент е египетски Сфинкс:

Николай Аполлонович сидит – *перед Сфинксом*. Он здесь два уж года; он – занимается в Булакском музее. Да, да „Книгу Мертвых“ и записи Манефона толкуют превратно; да, да: Николай Аполлонович провалился в

³⁹ Вж. бел. 10. – Б. пр.

⁴⁰ Главата *Страшният съд* (*Страшный суд*, т.нар. сиринско издание. – Б. а.

⁴¹ «Вот в таком состоянии он сидел пред сардинницей: *видел – не видел; и слышал – не слышал* [...]» (Бели 2000: 220). – Б. а. В българския превод не е предадена точно тази стилистична особеност – „виждаше и не виждаше, чуваше и не чуваше“ (букв. пр.). – Б. пр.

⁴² „забытийствовать“ – битийствам и извършвам действия в забрава (в забвении). – Б. пр.

Египте; в двадцатом столетии он провидит – Египет; *культура*, – *трухлявая голова*: в ней – *все умерло*; ничего не осталось; будет взрыв: *все – сметется*.
(Бели 2000: 382 – 383)

Николай Аполонович седи – *пред Сфинкса*. Вече от две години той се рови в *Булакския музей*. Да, да „*Книга на Мъртвите*“ и *записките* на Манетон са превратно тълкувани; да, да: Николай Аполонович Аполонович се провали в Египет; през XX век той ще предскаже Египет; *културата е изгнила глава*: в нея *всичко е умряло*; нищо не е останало; ще има взрыв: *всичко ще бъде пометено*.⁴³

От Египет Николай се връща в Русия, междуременно се помирява с баща си. След смъртта на двамата си родители живее усамотено и ходи на църква. Утопията на земния живот е съпровождана от затихващи гласове и вслушване в заобикалящата тишина.

ЛИТЕРАТУРА

- Башлар 1997:** Bachelard, G. *Voda a sny*. Esej o obraznosti hmoty. Praha: Mladá fronta, 1997.
- Бели 1970:** Bělý, Andrej. *Petrohrad*. Přel. Jaroslav Šanda. Praha: Československý spisovatel, 1970.
- Бели 1981:** Бели, А. *Петербург*. Прев. Иван Николов. София: Народна култура, 1981.⁴⁴
- Бели 1994:** Белый, А. *Петербург*. Paris: Bookking International, 1994.
- Бели 2000:** Белый, А. *Петербург*. Санкт-Петербург: Азбука, 2000.
- Бели 2012:** Белый, А. Пророк безличия. // А. Белый. *Символизм и философия культуры*. Москва: Директ-Медия, 2012, 175 – 186.
- Дал 1998:** Даль, Вл. *Толковый словарь живого великорусского языка*. Санкт-Петербург: Диамант, 1998.
- Льокутьо 1998:** Lecouteux, Cl. *Vily, čarodějnice a vlkodlaci ve středověku (Příběh dvojníka)*. Přel. Barbora Chvojková. Praha: Volvox Globator, 1998.
- Ницше 1993:** Nietzsche, Fr. *Zrození tragédie z ducha hudby*. Přel. Otokar Fischer. Praha: Gryf, 1993.
- Стриндберг 1998:** Strindberg, August. *Inferno*. Přel. Zbyněk Černík. Praha: Volvox Globator, 1998.

Превод от чешки: **Борислав Борисов**

⁴³ Този пасаж липсва в българското издание; преводът е мой – Б. Б. Манетон (IV в. пр. Хр.) – древноегипетски историк, автор на труда *История на Египет*. – Б. пр.

⁴⁴ Заглавието на българското издание е допълнително включено от преводача. – Б. пр.