

**Plamen Antov**

(Bulgaria, Institute for Literature, Bulgarian Academy of Sciences)

## **The Epic Scheme: Between *War and Peace* and the Folk Tale**

*Abstract:* The article is part of a study on the poetics of the novel and the structural-genetic connection of the modern novel with previous epic forms, in particular. The subject of research is the deep crypto-memory of the modern national epos. The author discusses some hidden typological and genealogical similarities between *War and Peace*, an exemplary modern national-epic novel, and the general model of magical folk tales and historical chronicles of the legendary-fairy type found in the *Повесть временных лет / Povest' vremennyh let* (on the rescue of the city of Kyiv by Nikita Kozhemiaka during the Pecheneg attack in the Early Middle Ages), where the historical memory is encrypted in a deep universal scheme, and the figure of the ethnic enemy is de-ethnicised and even de-anthropologised.

*War and Peace* is explored as a modern-novel version of the magical-fairy tale motif of the hero defeating the chthonic monster (dragon/*zmey*) and rescuing the kidnapped royal daughter (motif No. 300 in the Aarne–Thompson catalogue, together with its parodic versions, insofar as ambivalence is a basic feature of the archaic world view). The figure-function of the chthonic monster is represented by an ethnic other/enemy, even if it is the French, bearers of modern civilisation during the era described in the novel. The typological similarity is defined not only by the structure, but also by the adopted worldview (as an image-of-the-world, resp. as a philosophy of history). The main figure-functions in the scheme: the antagonist monster, the abducted maiden, the hero-liberator, the father-king are specially explored.

The issue of *unconscious history* (in Jung's sense), which in the domain of modern literary experience (*War and Peace*) is identical to the *literary unconscious* – i.e. the dominance of the genre-structural crypto-memory of the Work over the deliberate strategies of the Author – is a separate subplot in the article.

*Key words:* modern national epic, magical folk tales/legends, crypto-memory, *War and Peace*, *Повесть временных лет / Povest' vremennyh let*, dragon/*zmey*, abducted maidens, hero/trickster liberator, Propp, Aarne–Thompson

**Пламен Анто**

(България, Институт за литература, Българска академия на науките)

## **Епоейната схема: между *Война и мир* и народната приказка**

*In honoris: основания*

В настоящето изложение представям част от заниманията ми с поетиката на романа. И специално структурно-генетичната (хоризонтално-вертикална) свързаност на модерния роман с предходни и частично пораждащи го епоейни форми. Археологизиране на някои общи схеми, които свързват модерната литература с архаични митофолк-

лорни явления в единен развойно-генеалогичен сюжет. Потапят ни в универсализъм, който не е само извън историята, но частично и извън географията. Именно в тази квазиисторична и квазигеографска среда са ситуирани етнонационалните образи и представи за битиен ‘свят’.

Част от основанията ми да предложа точно тази тема на конференцията в чест на проф. Лиляна Минкова са и от такова – „географско“ – естество, наред с тематично-проблемното. Имам предвид онези области, в които проф. Минкова (като изследовател и преводач) работеше и които на различни равнища се срещат, интерферират в проблема, който разглеждам. – А именно:

- Руската литература, от една страна.
- Западноевропейската, предимно „френска“ проблематика, от друга.
- А от трета – литературата и културата на Българското възрождане, която, от своя страна, е в *двойно междинна позиция*: веднъж в хоризонталния план на синхронни, модернолитературни формиращи контексти, източни и западни: руски, френски, немски, английски или американски въздействия – от собствено литературен или биографичен характер.

Често сплетени помежду си, наслагващи се, те са предмет на компаративистиката – област, в която проф. Минкова основно полагаше изследванията си. И втори път във вертикалния, диахронен план, който е предмет на историческата поетика: възрожденската литература между актуалните модернолитературни въздействия и автохтонното мито-фолклорно наследство от структурно естество.

Ще се спра на някои основни структурни аналогии между романа „Война и мир“ като образцовия модерен националноопоен роман и раннонационалния квазиисторичен (фолклорно-легендарен) епос. Аналогии, които са дълбинни, *структурни*, но не по-малко и *идеологически* (в дълбокия, хайдегериански смисъл на „образи-на-свят“), макар те не винаги да са осъзнавани и още по-малко специално търсени от писателя Толстой; дори по-скоро обратното.

## I. Чудовищният антагонист – архетипът

### 1. Нормативната инверсия: „чуждо“ contra „свое“

Започвам с очертаване на общата схема.

Колективните представи, както е известно, боравят с максимално уедрени, стереотипизирани сюжети и образи, с културни архетипи.

Най-устойчивият сюжет, осев за изграждане на националномитологичните представи, е двойката *антагонист–протагонист*, която е с дълбоки космогонични измерения. Тя персонифицира бинарната, антагонистично напрегната схема на битиен свят, реализираща се чрез ред противопоставяния: *свое–чуждо, човешко–античовешко, природа–култура*: човешкото и своето като култура, като култивирана, т. е. лишена от себе си природа; природното пространство като чуждо, анти- и нечовешко.

Всеобщ принцип на най-примитивните – и затова базисни – етапи в изграждането на колективни представи е идеята за „своето“, за собствената група (племе) да се универсализира чрез представянето му като *човешко-изобищо*. Ендонимът (народостното самонаименование) обикновено съвпада с понятието ‘човек’ (примерите са безкрайно много), което автоматично означава, че „другият“ (в общия случай това е врагът) е негативно определен като *не-човек*, т. е. като принадлежащ към сферите на природното. Тази стигматизация на етническия *друг/враг* се реализира в езика на културата чрез

представянето му посредством различни фигури на бестиалното, чудовищното. А в епопейната схема той заема ролята на антагониста.

Универсалният принцип при изграждане на антагониста е *хтонизацията*, т. е. редукцията му в посока *надолу*, в сферите на природното като обратния анти-свят на нечовешкото и античовешкото. Фигурата на етническият „друг“, на чужденеца, врага, е подложена на деетнизация: конкретно-етническият, собствено исторически компонент в нея се абстрахира чрез вкарването му в свръхедри архетипни структури, слизащи *назад* към бестиалното, чудовищното. Отъждествява се с тази на хтоничното чудовище-природа.

Процесът е частен случай на един универсален културформиращ принцип, който Ян Асман нарича *нормативна инверсия*. Асман въвежда понятието, интерпретирайки известната теза на Фройд за възникването на еврейското законодателство, наложено от Мойсей, като *негатив* на египетските обичаи и египетските закони. По този начин образът на „другия“, на врага се съхранява в колективната памет (а не се изтласква или забравя), но се съхранява в обърнат вид – като негатив на собствената представа на общността за себе си. Той е абсолютно необходим за собственото самоопределяне и разбиране, но по начин, който Асман нарича контрадистинктивен: един човек или една етническа общност разбира какво е само ако знае какво не е (*determinatio est negatio*), от какво се е самоотграничил/а и какво е преодолял/а.

Нормативната инверсия съхранява жив образа на Другия, защото той е необходим за собственото контрадистинктивно самоопределение – пише Асман (в малко тромавото посредничество на Стоян Гяуров).

И прави важното уточнение едно изречение по-късно: –

Тази споменна форма обаче е по-скоро мнемотехника на забравянето, тъй като върху образа на другата култура се наслаг[в]а контраобраз[ът] на собствената култура (Асман/Assmann 2005: 323; квадратните скоби на П. А.).

Асман използва понятието в тясно религиозен контекст. Но действието на принципа може да се разшири до цялата сфера на културата (включително и доколкото религиозното е зачатък и ядро на културата, нейният примордиален и базисен пласт). Като *modus* на *човешкото per se* и неговото линейно, историческо разгръщане, културата възниква като отделяне от природната сфера посредством представи и идеи, които няма как иначе да определим, освен като религиозни, които същевременно са и светоформиращи, битийни, идеологически в най-широкия смисъл на понятието.

В същия широк смисъл, винаги на границата с всекидневно-профанното в разнообразните му форми, приемайки секуларни, квазирелигиозни проекции, религиозният (верски, конфесионален) компонент ще продължи да бъде базисен за всяка култура дори в процеса на зрелите ѝ сепаратизации, в най-висшите ѝ форми. Но и в най-обемните, когато тя се отъждествява с цивилизацията в режим на взаимно оразличаване (християнска цивилизация, ислямска цивилизация и пр.). Тъкмо този религиозен, верски компонент е много важен и за комплекса, който тук ни интересува: верското като основен културно-цивилизационен разграничител между *своето* и *чуждото*, между *себе си* и „другия“/врага.

Антагонистичната поляризация протича и в двете посоки – положителна и отрицателна – по линията „*свое – чуждо*“, resp. „(колективен) *аз – друг*“. Всеобщ принцип на най-примитивните – и затова базисни – етапи на изграждането на колективни представи е идеята за „своето“ – собствената група (племе, нация), собственият битиен свят – да се универсализира чрез представянето му като *човешко-изобицо*. В много общностни *ендонимът* (народостното самонаименование) обикновено съвпада с понятието „човек“ (примерите са безкрайно много; всъщност това е нормата), което автоматично означава,

че „другият“ (а в общия случай това е *врагът*) е негативно определян като *не-човек*, т. е. като принадлежащ към сферите на природното. Тези хтонизиращи стигматизации на етническия *друг/враг* се реализират в езика на културата, в самата култура като език, чрез представянето му посредством различни фигури на бестиалното, чудовищното.

## 2. Фигурата на етническия антагонист – от деетнизация към деантропологизация (българският случай)

Именно някои аспекти от конкретните – културни и езикови – проявления на тази трансформация ще ни интересуват тук.

И по-точно как в крайния, абсолютния си вид тази редукция стига до фигурата на *чудовището*, най-често *змея*.

В българското колективно съзнание тази редукция на конкретно-етническото *назад* към универсално-хтоничното върви най-общо по линията „*турчин – черен арапин*“. Казвам „най-общо“, защото по перифериите си комплексът е етнически нюансиран: тук се включва не само фигурата на *турчина*, но и тези на *татарина* (у Илия Блъсков например), или на *черкезина*, както и на *циганина*. (Задоволявам се тук с това най-едро маркиране на сюжета, тъй като другаде съм се спирал по-подробно на отделни аспекти от него (срв. Антоv/Antov 2020; Антоv/Antov 2016).

Високата културна семиотизация на част от тези фигури има своите конкретни основания от политическо естество, например преселването на големи групи татарско и черкезко население по българските земи след руско-турската спогодба от 1861 г. Корените на други се спускат по-дълбоко в историята, съхранени в колективния спомен на песенния и летописен фолклор, какъвто е споменът за татарските нашествия през Второто българско царство. Но успоредно с това образът им се формира и по други, „хоризонтални“ пътища – чрез посредничеството на модерната чужда, предимно руска художествена литература с български средновековни сюжети. Такава е например известната повест на Велтман, изиграла огромна роля за формиране не само на новата българска литература (драма и белетристика), но – чрез нея – и на българското колективно самосъзнание в най-едър мащаб.

Максимален израз на това колективно българско самосъзнание през „осевата“ епоха на Възраждането представлява тъкмо литературата, едновременно изразяваща и формираща го. Литературата в целия ѝ синкретизъм, характерен за епохата, с целия жанрово-дискурсивен спектър на вътрешната ѝ сепаратизация – както по „модерния“ хоризонтал, например между художествената фикция в относително чист вид и историографията („История славянобългарска“), така и във вертикален план: здравата генетическа свързаност на литературата с фолклора, от който в този период тя все още не е строго отчленена. Изобщо, в епохата на Възраждането българската художествена литература, намираща се в процес на формирането си, все още е междинно ситуирана, при това в двоен, хоризонтално-вертикален аспект. В „хоризонталния“ план на модернолитературното (*per se*) тя абсорбира разнопосочни въздействия от чужди литератури (предимно руската и френската, но не по-малко немска, английско-американска, както и от съседните балкански литератури: гръцката, сръбската, румънската – включително и във вид на вторично посредничество). Във „вертикален“ план тя все още стои между тази модерна, идваща отвън, собствено художествена литературност и собствените си (автохтонни) митофолклорни корени.

В тази сложноструктурирана координатна система се поражда и функционира литературната фигура на антагониста. Но като такава – т. е. като *литературна* и собствено *модерна* – тя по различни пътища наследява тежкото бреме на произхода: дебел

семиотичен товар с дълбоки корени, който интерферира с модерните етно-разкази, които тя – в ролята си на колективен метанаратив – едновременно разказва и произвежда.

Така в колективното самосъзнание, чийто израз в изтъкнатия двоен смисъл тя се явява, фигурата на етнически маркирания антагонист е подложена на семиотичната редукция – *назад* в посока от конкретно-етническото към универсално-хтоничното, например по линията „турчин – черен арапин“. Сюжетът е общ както за класическия фолклор (епосът за Крали Марко или т. нар. исторически песни), така и за авторските му, *собствено литературни* импликации. Перфектният пример тук е поемата на Никола Козлев „Черен арап и хайдут Сидер“ (1866).

Но редукцията продължава и по-нататък. Фигурата на антагониста не просто е подложена на деетнизация – тя буквално се *деантропологизира*. Епитетът „черен (арапин)“ в случая е ясен знак на хтонично-чудовищен субстрат, който слиза дълбоко под сферата на човешкото, където напълно изчезват всички етнически и исторически характеристики.

## II. Протагонистът – летописно-легендарната схема („Повесть временных лет“)

1. Казахме, че схемата е аисторична, работеща извън историята. По-точно е да се каже, че е *quasi-исторична*. Можем да я определим и като *крипто-мнемонична*, доколкото паметта за определени, собствено исторически събития се запазва, но в един монументализиран, формулно стилизиран вид.

Процесът има своите жанрово-дискурсивни измерения.

Чрез форми като вълшебната приказка и архаичния героичен епос – сродни, преливащи помежду си, близки „по сюжети и мотиви“ (Проп/Прорп [1995]: 37) – корените на модерно-литературната жанрова генеалогия се спускат дълбоко назад, в една обща зона, където взаимодействат с реалния факт, с историческото предание и легендата в неразграничима синкретична материя.

Този процес на загуба на историята – включително и редукцията на етническата определеност на антагониста към бестиалното – е ясно засвидетелстван в руската фолклорна епика и средновековната квазиисторическа (летописно-легендарна) традиция, като „Повесть временных лет“ и ред други устни и летописни свидетелства. Напълно според модела на вълшебната приказка, те говорят за змей, който отвлича девизи, заключва градове, иска данък-жертва и т. н. А накрая се появява един момък от дълбините на народното тяло, който побеждава змея-чудовище и освобождава града-девица.

Това може да бъде илюстрирано с една руска приказка-легенда от сборника на А. Н. Афанасиев (№ 148 по изданието, подготвено от самия Проп (Афанасьев/ Afanas'ev 1957: 327-328)).<sup>1</sup> Още самото начало среща пряко двата пласта – конкретното, географски и исторически детерминирано, влиза във фолклорно-приказната схема:

Около Киева проявился змей, брал он с народа поборы немалые: с каждого двора по красной девке; возьмет девку да и съест ее. Пришел черед идти к тому змею царской дочери. Схватил змей царевку и потащил ее к себе в берлогу, а есть ее не стал: красавица собой была, так за жену себе взял.

---

<sup>1</sup> Тук, без пряка връзка с конкретната тема, да обърна внимание върху близките и двустранно плодотворни лични контакти между Афанасиев и фолклориста Л. Каравелов, подробно изследвани от проф. Лиляна Минкова в: Минкова/Minkova 1972 (също и в Минкова/Minkova 2005).

По-нататък сюжетът се разгръща по следния начин: Докато ходи по своите си дела, змеят завързва девицата в бърлогата си. Но тя има верен помощник – кученце, което е взела със себе си от дома. Узнала от самия змей, че единственият юнак, по-силен от него, който може да го победи, е някой си Никита Кожемяка, живеещ в Киев, тя написва това на бележка, привързва я за шията на кученцето и я праща на родителите си – царя и царицата. Царят сам намира Никита, който, както винаги, щави кожи у дома си. Отначало юнакът (който сам не подозира юначеството си, това, че единствен е по-силен от змея) отказва на царя. Но царят заставя пет хиляди деца да молят Никита, за да го умилостивят със сълзите си. Накрая юнакът склонява. Взема триста пуда кълчища, насмолява ги и потропва на бърлогата на змея, за да го предизвика на двубой.

...Дълго ли, кратко ли се бил със змея Никита Кожемяк, но повалил змея.

Змеят започва да му се моли за пощада, предлага му да си поделят цялата земя (тъй като „по-силен на света от нас двамата няма“) и всеки да живее в своята си половина. Никита привидно се съгласява, но казва, че трябва да се прокара междата. Прави рало от 300 пуда, впряга змея в него и прокарават бразда от Киев до Кавстрийско море [sic!]. След като разделили земята, хитрият Никита предлага да разделят и морето. Влязъл змеят в морето, Никита го убил и потопил.

По типичен начин тук се съчетават два мотива от вълшебено-приказната схема – за похищението на девицата царска дъщеря от хтоничното чудовище (змея) и за юнак-змееборец, който се бори с чудовището и го побеждава.

Но всъщност приказката е съхранила конкретен исторически спомен – за печенежко нашествие в епохата на ранното Средновековие и за обсадата на Киев от азиатския нашественик.

Цитираната приказка е много близка до билината за героя-богатира Добриня Никитич, освободил Киев от змея, в която е залегнал спомен за същото историческо събитие (Афанасьев/Afanasyev 1957: 495). Сходен сюжет разказва и летописният разказ на Нестор („Повесть временных лет“) за юношата-кожемяк (щавач на кожи, табак), който освободил Киев от печенегите, като встъпил в единоборство с техния великан. В „Повесть временных лет“ юнакът-юноша е анонимен, но самият му занаят ясно го приобщава към същия образ-функция. В други, по-късни летописни паметници героят-спасител е именуван Ян Усмошвец. Дори разказът за юнака-кожемяк да е вмъкнат по-късно в летописа на Нестор, както предполагат някои изследователи, историческото събитие, залегнало в основата му, е същото – печенежките нашествия върху Киевска Рус в края на X век. Фигурата на печенежкия великан, с когото се бие героят, е характеризирана чрез грозно-страшното („бо превеликъ зѣло и страшень“), тя съдържа ясен чудовищен остатък. Своеобразна антропологизация на чудовищното, фигурата на печенежкия великан е междинно звено между природно-хтоничното (в чистия си вид представено от змея) и човешко-историческото (подобен е статутът и на великана Голиат в библейския разказ). Летописната хроника наслагва конкретни етно-исторически събития върху митологично-приказния архетип, боравещ с „чисти“ чудовища (от типа на змея), смесва ги и ги взаимопрониква.

Южнославянският епически цикъл около Крали Марко също познава подобни архаични мотиви, оперира с природно-митологични фигури (самовили, лами, девици-воини, дете-великан и др.), върху които се наслагва един исторически разпознаваем пласт, свързан с османското нашествие. Още по-ясно изразени са подобни чудесни елементи в по-древни раннонационални епоси като „Песен за нибелунгите“, където историческият пласт е по-скоро предполагаем – предмет на археология, отколкото реално наличен.

2. Историческият спомен е криптиран в една универсална и много дълбока схема – основна морфологична единица в езика на културата (или по-точно – в самата култура като език), която, заемайки понятието от Юнг, можем да наричаме архетип. Слизането до тези първични – архаични и базисни – равнища в рамките на предмодерната, долитературна традиция става във вид на няколкостепенна жанрово-дискурсивна редукция: от летописната легенда, пазеща относително разпознаваем исторически спомен, през вълшебната приказка (от типа на разгледаната по-горе) към архаичния мит.

С модификациите на тази традиция в противоположната посока, към модерно-литературното ѝ наследство, ще се заемем по-късно; засега да останем в ниските пластове на мотива в опит да абстрахираме структурната схема.

Легендарната приказка за подвига на Никита Кожемяка принадлежи към базисен, широко разклонен митологичен и вълшебноприказен мотив, чиито основни елементи разпознаваме в нея:

1. Чудовище (змей, ламя, хала) е спряло водите на град и е готово да ги пусне само срещу човешка жертва – девица, най-често царска дъщеря.
2. Девицата е обречена на чудовището. Но то не я поглъща веднага (или се влюбва в нея).
3. Това дава възможност да бъде спасена от „незнаен юнак“.
4. Юнакът предизвиква чудовището на двубой и го побеждава.
5. За награда се оженва за царската дъщеря.

В меродавния каталог на Аарне–Томпсън/Aarne–Thompson (1964) схемата присъства под № 300, а вариантите са разпрострени до 399 (под общата шапка на „чудесния противник“, с който героят се сражава). Същото означение е използвано и в каталога на българската фолклорна приказка, изработен в максимално близко придържане към схемата на Аарне–Томпсън (Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева/Daskalova-Perkovska, Dobрева, Kotseva, Mitseva 1994. Дялът е подготвен от Йорданка Коцева). Едно следващо ниво на абстракция би svelo схемата до най-простата формула ‘юнак изпълнява трудна задача (изпитание) и взема за награда царската дъщеря’, с уточнението, че юнакът обикновено е от низов произход, а трудната задача е поставена от самия цар, баща на девицата (вж. Мелетинский/Meletinskiy 1958). Но схемата, както е обичайно за устните култури, е силно лабилна във всичките си пунктове. Тя се реализира чрез различни версии, предлагащи множество комбинации и вътрешни замествания, включително и противоположни, например че самият юнак, чиято основна функция е змееборец, може да е змей. Изпитанието, или юнашкият подвиг на героя, може да е от „физическо“ естество, т. е. да се дължи на физическата (богатирската) му сила – отсичане главата на чудовището, или на всичките му (най-често три) глави. Но може да е символно отместено във вид на интелектуално усилие: отговаряне на гатанка, разрешаване на загадка и др. под. (В класическата гръцка култура като първообраз на първия тип можем да приемем Херакъл, а на втория – Едип.) Но най-често подходът е смесен, включително и доколкото в рамките на схемата двете действия са изофункционални, проявления на една функция, и следователно тъждествени помежду си.

Героят-змееборец винаги е *колективна*, общностно представителна фигура, олицетворяваща в по-късните (исторически) пластове на архетипа собствения етнос (такава е летописната легенда/приказка за Никита Кожемяка). Но в най-архаичните пластове това е „чистият“ *културен герой*, който, убивайки чудовището, космизира света, усвоява „дивата“ природа и по този начин победата му е израз на победата на ‘човешкото’ над ‘природното’, ‘дивото’. Така самото убиване на хтоничното чудовище като физическо действие в дълбокия си смисъл е *културен* акт. Отместването в сферата на чистия интелект (като разрешаване на загадка) е само една стъпка по-нататък.

3. Но героят, който убива чудовището, е амбивалентна фигура (амбивалентността, да повторим, е диференциален белег на домодерната култура). В рамките на архетипната функция той е и т р и к с т е р. Или иначе казано, вътре в собствените си параметри – не само структурни, но още повече аксиологически – фигурата на героя се самопародира. Израз на такава автопародия например е вариантът, когато юнакът/хитрец, победил чудовището, отказва да се ожени за царската дъщеря и излъгва глупав овчар да заеме мястото му в чувал (1535, 1539 по Аарне–Томпсън). Така в собствено „жанров“, дискурсивен аспект (с оглед на нашия класификационен подход) мотивът „деградира“ от героичния мит и вълшебната приказка към анекдота.

Но автопародията на модела (да повтора – без напускане на собствените рамки, включително и ценностни, идеологически) се осъществява не чрез прост фабулен поврат, а в модуса на същностното тъждество между физическо (собствено героично) действие и интелектуален акт, изтъкнато по-горе.

„Високата“, *героична* версия, която ни представя „жанрът“ на вълшебната приказка (от типа ‘юнак убива змея, отвлякъл царската дъщеря, и за награда я взема за жена’), се сближава и интерферира с друг, също така основен и не по-малко разклонен мотив – за победеното, надхитрено/надлъгано/наддумано чудовище. Класификацията на Аарне–Томпсън го разполага в дял II D (Приказки за глупавия змей, № № 1000–1199; Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева/Daskalova-Perkovska, Dobрева, Kotseva, Mitseva 1994: 369-395). Глупавият змей (и всичките му функционални деривати: ламя, хала, дявол, великан) е фигура на „обезстрашеното чудовище“, ако адаптираме Бахтин.<sup>2</sup> Това обезстрашаване става тук, за разлика от вълшебната приказка и още повече от архетипния мит, не чрез героично сражение (с оръжие в ръка), а във вид на словесен акт: лъжа, над-лъгване, над-хитряне, измама. Оттук крачката от словесната (интелектуална) хитрост до екстериоризацията ѝ в жест, в телесно действие, е съвсем малка. Надхитрянето/измамата е *самият* героичен подвиг, който пряко води към побеждаване на чудовището, към убиването му, и вълшебноприказната легенда за Никита Кожемята е ясен пример за това. Така фигурата на Никита (имено фигура, не ‘образ’, защото тя е само типологично, лишено от индивидуалност проявление на една функция в схемата) съдържа черти и на трикстер, които са потенциални, неразгърнати (или пък закърнели).

Можем да ги видим обаче в друга фигура от същия типологичен ред. Привидно тя ще ни отдалечи от „руската“ тема, но всъщност ще ни помогне да разберем дълбоката логика, по която работи моделът, и как отделните национални особености – късни, собствено исторически „интерполации“ – едновременно се вметват в универсалната матрица и произлизат от нея. В българската фолклорна традиция „чистият“ трикстер е Хитър Петър. Без да се спираме на многобройните вътрешни интерференции в тази фигура, безкрайно интересни сами по себе си (например функционалното му отъждествяване в ред случаи с фигурата на „чистия“ юнак Крали Марко, който пък, от своя страна, в други случаи се отъждествява с тази на великана – „глупавото чудовище“), ще обърнем внимание само на един аспект, който пряко се отнася дотук интересувания ни проблем. А именно отношението „Хитър Петър – Настрадаин Ходжа“ (срв. единствената специално посветена на проблема монография на Вълчев/Valchev 1975). От една страна, те са напълно тъждествени фигури в общия архетип на трикстера, народния хитрец, очертавайки базисите му, най-едри и най-дълбоки параметри. Но в някои приказки и народни анекдоти двамата са противопоставени, Хитър Петър надлъгва/надхитря Настрадаин Ходжа, в което можем да съзрем късни, *исторически* интерполации в архетипа –

---

<sup>2</sup> Карнавалът „познава страшното само във формата на смешни страшилища, т. е. само вече победеното от смеха страшно“ (Бахтин/Bakhtin 1978: 54).



етническа маркираност на двете фигури по линията „свой-чужд“: Настрадаин Ходжа е „влязъл“ в ролята на антагониста, абсорбирал е отрицателния суперстрат на ‘турското’. Оттук можем да определим надхитрянето му като героичен, *символно отместен* подвиг на Хитър Петър в качеството му на колективна, етно-маркирана фигура. А това по обратен път – *in reverse* – разкрива, проявява *скрито героичната основа* на всичките му трикстерски действия, на цялата му същност на трикстер.

Когато той надхитря Настрадаин Ходжа или алчния гостилничар, или пък самия змей, стискайки бучка сирене вместо камък (1060), в конвенцията на модела това е героичен подвиг от един семантичен ред с този на архаичния културен герой, победител на чудовища – повече със сила, като Херакъл, повече с хитрост/ум, като Едип, или и с двете, като Никита Кожемяка.

Фигуративно казано, разрушавайки „по хоризонтала“ типологичното си побратимство с мюсюлманския хитрец, Хитър Петър разкрива „вертикалното“ си родство с героя-змеборец от типа на Никита Кожемяка.

4. От друга страна, Никита действа подобно на начина, по който действат героите в „Илиада“, които са изцяло лишени от собствена, индивидуална воля; точно като марионетки те са движени от волята на различни богове и богини – техни безсъзнателни оръдия (чрез които обитателите на Олимп разрешават лични и понякога съвсем дребнави взаимоотношения). Впрочем такава е архаичната представа за човешкото битие изобщо (в лично-екзистенциален план тя е засвидетелствана в шедьоври на гръцката драма, като „Едип цар“ и „Антигона“). Такава е тази представа и по отношение колективните измерения на човешкото битие в Историята (за което собствено говори по-архаичната „Илиада“): историята е *ананке* (ἀνάγκη), съдба, предопределеност, независеща нито от конкретните воли, желания и намерения на простосмъртните, нито от действията им. Те са само оръдия на една висша и безлична предопределеност. Такава е изобщо предмодерната (в линейно-хронологичен аспект) и немодерната (*народна* в абсолютния смисъл на понятието) представа за историята и за човешкото битие изобщо. (Но вътре в себе си, в извънисторичния абсолютен на собствените си параметри, комплексът е двупосочен: от една страна, човекът не е автономна личност, еманципирана от божествената воля, но самият свят на йератичното, от друга страна, е силно антропологизиран, създаден като проекция на човешкия, доколкото цялата природа е одухотворена в ситуацията на тотален примитивен анимизъм. Омировият епос ясно показва тази двупосочна взаимобратимост в цялата ѝ наивност: героите-хора са напълно зависими във всичките си действия от волята на едни богове, които сами по себе си са проекция на профанно-човешкия свят. Ако в монотеистичните религии ситуацията е затъмнена, то Омировият епос, можем да кажем, ни представя най-ясната илюстрация на Фойербаховата постановка на религията.)

...И тук, обсъждайки ефективността на човешката воля в мащаба на Историята, можем да направим една крайно показателна аналогия, основаваща се на двупосочно валидното олицетворяващо тъждество между *колективната* фигура на героя-протагонист, от една страна, и представляваната от него общност като *колективен индивид*, от друга (включително и модерното разбиране на нацията като такъв колективен индивид, трайно наложено в началото на XIX век от Немския романтизъм и Хегел).

Аналогията е с една лична литературно-художествена творба, която заема специално място в интересувания ни сюжет, т. е. в начина, по който работят колективните националноидеологически представи, и езикът, който ги артикулира. Или по-точно – който *ги работи*, доколкото като културен факт тези представи се състоят в акта на своята артикулация в сферата на културата, разбирана в най-широкото си значение на всеобхватна семиотична система, на език. Но и в по-частния, собствено литературен сми-

съл: националната литература като „език“ с колективно-представителни, светоформиращи, националноидеологически функции в епохата на националните възраждания през XIX век. – Езикът не е нещо външно за сюжета, който просто го артикулира, който идва след него, намира го в готов вид и го из-казва, раз-казва; той *го състои* в самия акт на артикулирането му. Казано на друго равнище и с друг език, това е фундаментално качество на *човешкото*, на самата *човешкост*: тъкмо поради това, че разказваме нещо, че го артикулираме, ние го изтръгваме от недиференцираната сфера на природното и го включваме в сферата на човешкото, т. е. правим го чрез езика да бъде – едновременно *за нас*, но и *за самото себе си*.

Всъщност тук се докосвам до постановка на Гадамер<sup>3</sup>, отнасяща се до историята в двойствения ѝ модус на *res gestae* и *res historiae*, като *Geschichte* и *Historie*, т. е. 1. като поредица човешки действия и 2. като разказа за тях и тяхното критическо осмисляне; като органична история и като историография. Но не самата органична история *res gestae* и нейното описание/осмисляне от модерния историографски дискурс ни интересува тук, а подисторическата, митофолклорната, *народната* рефлексия, която е по-скоро образна, отколкото понятийна; конкретна, а не абстрактна.

Тъкмо в този аспект ни е важен паралелът с една литературно-художествена творба, разкриваща на всички равнища начина, по който работят колективните националноидеологически представи. При това – творба с извънредно важна, основополагаща роля, образец и безспорен връх в жанра на модерната национална епопея в общия жанр на романа като „модерна епопея“ (Хегел), като епопея на модерната епоха. Тази творба е „Война и мир“ на Лев Николаевич Толстой.

### III. *Воина и мир*: дълбоката криптопамет на една модернонационална епопея

1. На пръв поглед дистанцията изглежда безкрайно голяма, непреодолима на всички равнища: външна сюжетика, образи, цялостна концепция... Но под модерно-романовата видимост на творбата могат да бъдат археологизирани същите едри архетипни структури. Образите на селяните Тихон Шчербати и Платон Каратаев, въпреки ярката си индивидуализация в хоризонта на модерно-литературното, собствено романовото, са дълбоко нелични, колективни фигури в степен, далеч надхвърляща нуждите на модерно-романовата типизация. Едър, отличаващ се с юнашко здраве и извънредна физическа сила – една хипертрофия на телесното, Тихон е олицетворение не само на руското селячество, но и на самата Русия, на „руското“ изобщо, монументализирано и противопоставено на „френското“ (грубата сопа на Тихон срещу „френските сабички“). Тази противопоставеност има не само своите преки хоризонтални измерения, експлицирани в романовия сюжет – Русия срещу френския агресор, но и своите вертикални основания: модерната цивилизация срещу „вечното“, извънисторично народно битие. – Именно в този вертикален аспект работи собствено епопейният, *подроманов* елемент в творбата. („Под игото“ също изобилства с такива *народни*, колективни фигури, нероманови в модернолитературен смисъл, т. е. работещи не в сферата на собствено литературното, а в тази на мито-фолклорното, народното; най-мощната и хиперболизирана от тях е Иван Боримечката.)

Образите на Тихон Шчерба и Платон Каратаев имат вертикално, подлитературно битие, сродяващо ги пряко с фигура като Никита Кожемяка – не личности, а колек-

<sup>3</sup> Х.-Г. Гадамер. Теория на историята и език. – Вж.: Козелек/Cozelek 2002: 158-159. – Самият Гадамер стои върху идеи на Хайдегер (явно) и на Хегел (скрито, през Хайдегер).

тивни образи, по-точно колективен образ на Народа в един пределно монументализиран вид, характерен за фолклорно-епопейния тип изображение и светостроене.

Именно за самия *метод* на изображение и светостроене става дума тук, не просто за литературен похват. Този метод в романа на Толстой присъства *органично, отвътре* – според предмодерната логика на митофолклорната представа за света, която е тази на дълбинния, органичен народ – същата, каквато е налице във фолклорната епика, в легендата за Никита Кожемяка, южнославянския епос за Крали Марко или „Илиада“.

Но по-важно е не наличието на отделни образи, а *цялостната философия на историята* – на колективното битие в историята; философия, която тотално, на всички равнища поотделно и в тяхната цялост, разкрива, или по-точно *прави* епопейния „жанр“ на творбата.

Този характер на творбата се постига *спонтанно* от нея, в собствената ѝ логика, т. е. на равнището и в параметрите на собствената ѝ структура.

За мен е важно това несъвпадане между съзнателната воля на реалния автор и „несъзнаваната“ (структурна, жанрова) памет на творбата. Някъде те се доближават и съвпадат, но не винаги и не напълно.

Или иначе казано, в модернолитературната система „автор–творба“ първична, активна е позицията на творбата, не на автора. – Творбата, разбирана като *диахронна структура*, имаща специфична *структурна памет* и проявяваща я във всеки частен случай независимо от волята на автора. Понякога волите им съвпадат, работят в синхрон; но понякога творбата работи срещу намеренията на автора си, подчинява ги.<sup>4</sup>

Самият Толстой тръгва от една определено „модерна“ идея – да напише „психологическа история“ на Отечествената война. В дневникова записка от 19 март 1865 г. той формулира идеята си така:

Зачетох се в историята на Наполеон и Александър. Обхванат от радост и съзнание, че бих могъл да създам нещо велико, тозчас ме озари мисълта да напиша една психологическа история – романа на Александър и Наполеон (цит. по Гусев/Gusev [1927]: 42).

Намерението е в модерноисторически хоризонт и затова свързано с *историческите* фигури на двамата императори.

Външният, собствено исторически сюжет е подплатен с други, разтварящи го навътре обеми. Не по-малко силна от патриотичната идея е и *нравствената*, сплитаща се с нея (подказана ни от Лев Шестов) – въпросът за моралната отговорност: как е могъл *човекът* Наполеон да живее с отговорността за всички бедствия, които е нанесъл на света; как изобщо един човек може спокойно да заспива, след като всеки ден е погубвал хиляди хора, свои и чужди? (Шестов/Shestov 1995: 133).

Но в по-нататъшното навлизане в творбата идеята се трансформира. Бихме казали, че в процеса на постигане на собствената си *вътрешна* логика творбата постепенно се еманципира от авторската воля, оперираща в хоризонта на литературното, и я трансформира в собствената си структурна и дълбинна логика. Творбата постепенно напуска сферите на модерноромановото и влиза в схемата на архетипни структури.

Но този дуализъм не бива да бъде разбираан опростено, като антагонистична система; между двете страни действат реверсивни сили на сближаване.

---

<sup>4</sup> Разполагаме и с пряко свидетелство от първа ръка: моите герои и героини, заявява Толстой пред един свидетел, понякога „правят това, което са длъжни да правят в действителния живот, а не онова, което аз искам“ (Апостолов/Apostolov 1928: 229). Свидетелството – впрочем общо място в множество писателски терзания – е с две остриета: от една страна, то несъмнено е в полза на тоталния реализъм; но дали – на друго, по-дълбоко равнище – не води и в друга посока, а именно към скритата, автономна логика на творбата като *автономен субект*?

Трансформацията, придвижването на творбата от модернолитературното, собствено романовото, към собствено епопейното, към епопейно-фолклорния тип светоизграждане, от буржоазно към *народно* (в най-дълбинния смисъл на понятието), постига завършения си вид като философия на историята. Тази философия на историята се комулира едновременно по два начина в творбата – веднъж *отдолу* и *отвътре*, чрез обективната (структурна) логика на самата творба според вътрешните закони на епопейното, и още веднъж *отвън* и *отгоре*, чрез субективното намерение на автора Толстой. Не можем да пренебрегнем обстоятелството, че при избистрянето на философскоисторическата концепция на писателя несъмнена е ролята и на модерния песимизъм на Шопенхауер, който се явява „общо кратко“ на двете логика – схващането за *ирационализма* на Историята. А именно разбирането на световната история като най-мощната проява на волята за живот, която е само „сляп порив“, природна стихия.

Милиони хора, обединени в народи, се стремят към общото благо, всеки индивид заради собственото си, но много хиляди падат жертва за него. Ту безумни илюзии, ту безплодни политически идеи ги насъскват едни срещу други, тласкат ги към войни. Тогава, за да наложат хрумванията на отделни личности или за да се изкупят грешките им, огромните маси трябва да се потопят в пот и кръв (Шопенхауер/Schopenhauer 2009: 440).

Крайния си вид тази философия на историята получава в един напълно модерен вид – чрез мощния *метаисторически пласт в творбата*, първоначално разпръснат из нея, а в последната редакция обособен в специална част накрая.

Но този метаисторически пласт е само една *модерна* – литературна и философска – видимост, която крие под себе си дълбоки „вертикални“ натрупвания, спускащи се назад и надолу чак до най-архаичните пластове на митофолклорния „образ на свят“ (в смисъла, в който Хайдегер и Г. Гачев боравят с това понятие). Точно затова този метапласт не е външно принадлеен към собствено литературната материя на творбата, както смятат някои изследователи (и затова може да бъде отнет от тялото ѝ, без тя да загуби нищо от това – да бъде обелен, подобно на лишей от ствола на дърво, както образно се изразява един от тези изследователи, срв. Головин/Golovin 1897: 349), а е органична част от нея, при това базисната ѝ част – първопричинилото я ядро.

Изследователите обикновено са склонни да разчитат казуса в хоризонтален, модернолитературен план, центриран около модерната фигура на автора. Те скрупулъзно установяват актуалните контексти на Толстоевите идеи за философия на историята: с чии идеи спори той, с чии се съгласява. Но това по същество са *народни* идеи в най-мощния – вертикален – смисъл на понятието: поглед към историята отдолу, откъм и през дълбоко аисторичната фигура на народа и аисторичния начин, по който той пребивава в историята.

В хоризонтален, актуалнополитически и социален аспект стратегията, разбира се, е част от цялостното демократично, етноцентрично мировъзрение на Толстой. Но това по същество е една дълбоко предмодерна представа за историята, с която актуалната, политическа тенденция на Толстой спонтанно се слива. Централно тук е отношението „*колективно – индивидуално*“ (resp. *обективно/спонтанно* срещу *субективно*). Александър I и Наполеон като исторически фигури са видени „отдолу“, в народно-фолклорен план – уедрени, депсихологизирани, деиндивидуализирани, по-скоро във вид на колективни фигури-функции, отколкото като автономни литературни герои. Такива – силно уедрени – са дори в своята психологическа и морална трактовка, целенасочено търсена от *писателя* Толстой. (При това тук не става дума за обичайния похват на типизация, за какъвто можем да говорим при герои като Тихон Шчерба и Платон Каратаев.) – Казано с едра параболо, двамата императори са видени по същия начин, както Ва-

зовите „чичовци“ в Ганковото кафене мислят и коментират историческите фигури и събития – по един напълно фолклорен начин. – Но във „Война и мир“ те са видени така не от един или друг персонаж, а от самия Толстой, в максимално едрия философски план на творбата, в плана на нейната философия на историята. И това несъмнено е един от пунктовете, където *структурната логика* на творбата е надвила модерно-литературната логика на автора: в крайна степен нито помен от намерението за „психологизирана история“.

2. Тук е важно едно тънко, но основно, прищракващо модалността разграничение.

Разбира се, че в процеса на работа върху романа, изучавайки все по-отблизо вътрешната логика на самата война, писателят постепенно стига да идеята за народния характер на войната; и това променя цялостната концепция на творбата и цялостния метод. Но това, което е важно за нас, е, че самата гледна точка към историята е народна, собствено *аусторична*; и това е вътрешната, структурната логика на самата творба.

В образния „вътрешен свят“ на романа тази концепция на историята се представява от няколко персонажи. Важна фигура в нея е Николай Ростов, той е един от тенденциозните носители на идеята за несъзнателните действия като единствените, които са реално ефективни в историята, които я правят. Това е основната, определяща философскоисторическа идея на Толстой, отстоявана на всички равнища в творбата, включително и тезисно заявена:

Само несъзнателната дейност дава плодове и човек, който играе някаква роля в историческото събитие, никога не разбира значението му.

Николай Ростов е една от образните илюстрации на тази идея, не по-малко тенденциозна от самата нея:

Ако някой го попиташе какво мисли за сегашното положение на Русия, той би казал, че няма какво да мисли, че за това са Кутузов и другите.

Предпоставената теза и художествената илюстрация работят синхронно, в реципрочна осцилираща кръговост, взаимно предполагайки се. Така – пише един изследовател –

...на писателя са били необходими теоретични предпоставки, за да оправдае характера на Ростов; от друга страна и Ростов е бил необходим именно тук, за да подкрепи теоретичните положения (Бичков/Вучков 1958: 156).

Но и Кутузов също не мисли, а действа спонтанно, интуитивно. Нещо повече, тъкмо той е главният изразител на историкофилософските концепции на Толстой в образната система на творбата – на теоретичната постановка за *иррационализма на историческия разум*, за *несъзнателната история*.

Тази историкофилософска концепция е закономерна част от цялостен възглед върху спонтанния, стихийен характер на живота изобщо („Ако допуснем, че човешкият живот може да се управлява от разума, то ще се унищожи възможността да съществува живот.“).

В собствения си актуално-идеен план теорията на Толстой е отявлено антихегелианска и антимодерна. Позитивистичното литературознание скрупулъзно е очертало актуалния контекст на Толстоевата, *политически* вписана философия на историята. Толстой е силна политическа фигура, активно ангажирана в идейната динамика на своята епоха, участваща в идеологическите дебати, които я формират. Установено е, че във вътрешнополитически план неговата концепция за ирационализма на историята пряко се противопоставя на идеите на различните от 60-те години, особено активно застъп-

вани в печата от Дм. Писарев тъкмо по времето, когато Толстой работи върху романа си (Бичков/Bichkov 1958: 187); Толстой спори изобщо с лявата руска интелигенция през епохата, която е с хегелиански убеждения, вярваща в Хегеловия *Vernunft in der Geschichte*. От друга страна, Толстой спори пряко и с късноромантичния тренд в европейската историческа наука, с модерни историци, като Тиери и Карлайл, които величат ролята на личността в историята – автори, за които тъкмо фигурата на Наполеон е най-голямото вдъхновение и генерален аргумент.

В хоризонта на актуалното, в сферите на собствено литературната методология дебатът е част от големия спор на реализма с романтизма, който латентно тече през целия XIX век, но особено ескалира около средата на века. Но това, което за нас е важно, е, че този дебат във „Война и мир“, при цялата тенденциозна ангажираност на Толстой с каузата на реализма, ясно видими на всички равнища в творбата, има своите вертикални, дълбинни, подлитературни и смея да твърдя – *не винаги докрай осъзнавани от писателя измерения*. Тъкмо в сферата на тези измерения творбата най-много трансформира жанра си от модерното, литературно-романовото към народно-епопейното.

3. Базисна за тази трансформация е именно *идеята за несъзнателната история*.

В художествената материя на творбата тя е изразена чрез редица образи, но най-вече – по коренно различен начин, в различни аспекти – чрез тези на селянина Платон Каратаев, маршал Кутузов и императора Наполеон.

Обратно на другия селянин Тихон, Платон е пасивен, осланящ се на божие то providение („Не живее сам, а Бог го води“, пише повествователят/Толстой за него). На практика той действа по същия сомнамбулен начин, както и Никита Кожемяка (ако използваме цитираната народна приказка като парадигматичен образец). Едно хипертрофирало тяло, лишено от самосъзнание; *res gestae* без *res historiae*.<sup>5</sup>

Но не по-различно – като тяло, лишено от самосъзнание – действа в романа и Кутузов. Позитивистичното обяснение на това е общата поставеност на двете фигури в народното; или казано в модернолитературен ключ – в разбирането на Толстой за народния характер на войната.

Източникът на необикновената му сила на прозрение в смисъла на извършващите се явления – пише Толстой за героя си – се таеше в народното чувство, което той носеше в душата си с цялата му чистота и сила. Само признаването на това чувство в него накара народа по такъв странен начин да избере него, изпадналия в немилост старец, против волята на царя, като представител на народната война.

За да засили докрай тезата си, ще кажа, че подобно на Никита Кожемяка, и Кутузов се движи като насън по бойното поле (през цялото време той буквално дреме на коня си, според романа), сляпо оръдие на една висша историческа необходимост – някаква историческа теодицея, убеденост в безусловната уместност на историческата събитийност, която не се нуждае от целенасочена, съзнателна човешка дейност, за да се случи. В името на този предпоставен детерминизъм Толстой дори манипулира историческата истина: документите показват един съвсем различен образ на Кутузов, разкриват го като съзнателно действащ, пресметлив и находчив стратег (Бичков/ Bichkov 1958: 209). Тоест, като автономна историческа фигура в романтично-модерния смисъл на по-

---

<sup>5</sup> В друга парадигма – а именно реставриране на историческите корени на „съвременната“ народопсихология на руския народ – селянинът Платон Каратаев, според идеята на Толстой, е носител на старообрядческия пласт в нея. (Върху този важен акцент ми обърна внимание Елка Димитрова.)

нятието – фигура, която сама, посредством личните си качества, влияе най-пряко върху историята, изменя и предопределя хода ѝ, прави я.

Важно за схемата, макар и в различен ракурс, е и друго противопоставяне – *старецът* Кутузов срещу *младия* Наполеон.

В творбата Кутузов е отявлено антимодерна фигура: той пребивава извън сферите на рационалното. Макар и по един силно усложнен начин, също като Никита Кожемяка той е даден *в модуса на телесното*, доколкото най-голямото му качество е неговата *старост*. Старостта е абсолютната ценност в домодерната, патриархална аксиология. Примитивните общества почитат старостта като основното качество, осигуряващо социален престиж: исторически първоначалният авторитет е старецът (старейшината), комуто принадлежи властта. Колективният съвет на старците (старейшините) е примордиалната институция на властта, основана на едно физически-биологично и обективно, т. е. нелично качество, *природно* в чистия смисъл на понятието. Едва по-късно започват да се налагат личните, индивидуални качества (храброст, интелигентност). Именно старостта, можем да кажем, е първоначалната и *органична* институция на властта.<sup>6</sup>

Такъв органичен източник на авторитет в примитивните общества, наред със старостта (но напълно противоположен ѝ, доколкото предполага здраве и младост), е и личната сила на индивида – това, което го прави „юнак“, епически герой, подобно на Крали Марко, Ахил или Никита Кожемяка; на Тихон Шчерба или Иван Боримечката. Но за епоса тази сила никога не е важна като лично качество, тя е само хиперболизирана проекция на колективното народно тяло и неговата колективна сила.

Но физическата сила като източник на социален престиж, а оттам и на власт, е противоположна на старостта и в друг аспект – по отношение на корелацията „*памет-тяло*“. От едната страна е тялото, присъщо на младостта, което пребивава в настоящия момент, напълно извън вертикалния модус на паметта, а следователно и на историята; тялото е силно, но безпаметно. Обратно, старостта е лишена от тяло, телесно немощна, нездрава и несилна (самата старост е редукция на тялото). Но нейното немощно тяло е перфектната видимост на колективната памет. Чрез нея се запазва и живее колективният опит – а това собствено е *историческият* опит.

В безписмената култура старостта, това е *практически* натрупаният жизнен опит, който е свръхкапитал, надвишаващ всички останали. Така у Кутузов – какъвто е представен в романа – този капитал действа реално, ефективно просто с наличието си, без самият му носител да проявява активни, целенасочени действия за това.

*Старецът* Кутузов е пасивен орган на една висша историческа логика, която е неизменно справедлива по силата на самото си случване.

4. В хоризонтален, политически, модерен, включително и модернолитературен план, в романа Кутузов е тенденциозно противопоставен на Наполеон.

Кутузов е противоположен на Наполеон във всяко отношение. Във „Война и мир“ се създават сякаш два идейни центъра – Кутузов и Наполеон: Кутузов

---

<sup>6</sup> Според свидетелствата на емпиричната антропология (особено важни в едни по-стари епохи, например XVIII и XIX век, когато влиянията на цивилизацията върху примитивните култури все още не са ги променили фатално), в най-примитивните общества, при отсъствие все още на институционална власт, единствените реално работещи авторитети са на органична основа, преди всичко старостта. Папуасите от островните групи Арафура и Далримпъл не се нуждаят от никакво друго управление, освен от решенията на своите старци/старейшини (Kolff 1840: 161). Когато пред австралийските аборигени предстои важно колективно решение, например обявяване на война, „се свиква съвет от всички стари мъже в племето“, който взема решението (Smyth I 1878: 303). И двата примера са напълно произволни; те биха могли да бъдат и безкрайно повече, срв. Спенсър/Spencer 2013: 75-76; 204.

привлича всичко истинско руско, патриотично, предано на родината; Наполеон – всичко европеизирано, кариеристично, развратено“ (Бичков/Вучков 1958: 201-202).

Това е „вътрешната“ гледна точка на органичния колектив – племето/народа/ нацията, който неизменно се самоконституира спрямо външното и чуждото, мислено като вражеско и природно (човешкото срещу природното). Тази „вътрешна“ гледна точка се отстоява от митоса, т. е. от *образния* митически разказ – от архаичния „чист“ мит или от модерния роман-епопея.

В логосния разказ на модерната политическа историография обаче ролите, както знаем, са разменени: тъкмо Наполеон през 1812 година е носителът на модерните идеи на Просвещение-*siècle des Lumières* – един Прометей, който, образно казано, носи факела на Просвещението. Фигура на модерния политически разум, която се бори с мрачни средновековни чудовища в лицето на испанския, германския и руския монархизъм.

Така стоят нещата в хоризонта на политическото. Но във вертикален план антагонизмът има своите *други* функционални основания в параметрите на епопейното: „модерният Прометей“ Наполеон се вмества в матрицата на образ, който собствените механизми на колективно-епопейното идентифицират с хтоничната фигура на чудовището, подобно на печенезите в разгледания фолклорно-летописен казус.

Затова някак разбираемо физическият портрет на императора е тенденциозно описан от Толстой като отблъскващ (например при сутрешния му тоалет преди Бородинското сражение): „дебел гръб“, „обраснали с косми тлъсти гърди“, „подпухнало и жълто лице“, „дебели рамене“. Също: „закръглен корем“, „тлъсти бедра на късите крака“, „пълни рамене“. Този образ допълва и усилва една по-рано дадена характеристика: „закръглен корем“, „тлъсти бедра на късите крака“, „пълни рамене“. – На пръв поглед тази тенденция работи хоризонтално в патриотичния план на творбата (който е извънструктурен фактор); но в своите вертикални проекции, във вътрешната логика на моделната структура, описанието на антагониста е в архетипа на една постоянна фигура-функция и води дълбоко назад към хтоничната фигура на чудовището, на змея.

И така, и двамата императори в романа на Толстой са колективни фигури, подобно на селяните Платон Каратаев и Тихон Шчерба. Тяхната историко-биографична конкретика е напълно условна, под нея се крие мощен митофолклорен субстрат.

Схемата е обща с тази на народната летописна приказка за Никита Кожемяка и летописни паметници като „Повесть временных лет“, основава се на сходна историческа ситуация, а именно *вражеско нашествие върху родината*. Но едрата функционална близост навлиза в детайлите на самото изображение. Също като Никита Кожемяка, и Кутузов е повикан от Царя да спаси нападнатата родина-град – Русия/ Москва. Във фигуралния език на архаичната епика това означава: да спаси похитената от змея девица.

Но както девицата не е образ, а фигура-функция, така и царят не е просто цар, а фигура, персонификация на колективната воля, на една обективна обща воля. (Толстой специално набляга, че Кутузов не е просто служител на императора, дори напротив – че против волята му е наложен „отдолу“, като изразител на народното начало; но самият император – според самия статут на царската институция – не по-малко е израз на същото народно начало.)

З м е я т, разбира се, е чуждоземният нашественик, персонифициран в случая от фигурата-функция на Наполеон, монументализирана и де-биографизирана, подобно на Кутузов. Неговият лично-биографичен, портретен и психологически план на присъствие в романа е напълно условен; и Наполеон, както и Кутузов, действа стереотипно.

Но вложената тенденция е противоположна. В историко-философската концепция на писателя Наполеон олицетворява, илюстрира *безплодността на усилията за ра-*



ционално манипулиране на историята. Въплъщение на модерно-романтичния култ към героичната личност, правеща Историята чрез съзнателно действие, Наполеон през цялото време действа активно, разработва стратегии, мисли, съобразява, преценява. Той, така да се каже, е олицетворение на Хегеловия исторически разум (*Vernunft in der Geschichte*). И с това в негативния патос на автора е разкрит като „модерна“, европейска, западна фигура: модерното в погледа на архаичното е чудовишно.

Обратно на Наполеон, Кутузов – също като Никита Кожемяка – действа безсъзнателно, сляпо, интуитивно, сякаш без участие на индивидуална воля. Той знае някак предопитно, че нещата ще се случат по най-добрия възможен начин, предопределени от съдбата; подобно на Омировите герои, действащи като марионетки на боговете.

Така стигаме до най-едрата аналогия: всъщност цялата концепция на Толстой за историята е дълбоко *предмодерна*, *архаична* – модерната история е представена като *ананке*, *fatum*, съдба... Което, от друга страна, е една *собствено модерна* представа за Историята – тази на бъдещия XX век... Но тук излизаме от структурните функции, които ни интересуват. Без да изпадаме в подробности, само ще отбележим едно същностно твърдение, което Толстой активно подготвя – между архаичната концепция за „сляпата“ съдба и модерната идея за историята като „сляпа“, ирационална стихия във вида, в който ще бъде родена от Първата световна война в началото на XX век (Хашек, Музил, Кафка, Брехт)...

#### IV. Схемата: обобщение, изводи

Схематично представени, основните смислообразуващи фигури-функции в тази схема (чиято типологична функционалност в параметрите на епопейното ясно проличава чрез съпоставка между паметници като „Война и мир“ и „Повест вренных лет“) са три: Антагонистът, Похитената девица и Протагонистът (плюс още една – Царят). Ще обобщим накратко всяка от тях.

- Антагонистът: французи = татари. На по-дълбоко, архетипно равнище фигурата води назад към тази на хтоничното чудовище – Змеят, похитил Девицата, царска дъщеря.
- Похитената девица в модела е архетипната фигура на поробената или нападната, застрашена от поробване родина, която и в двата случая се изяснява във фигурата на *града* – обсаденият град Киев в народната приказка, Москва във „Война и мир“. Архетипното твърдение между Града и Девицата в структурното пространство на митофолклорната епика е много здраво и неведнъж е било предмет на специални изследвания (вж. напр. Бадаланова-Покровска/Badalanova-Pokrovska 1995).

Тук ще отбележа само едно обстоятелство, което е особено продуктивно за сюжета. Градът обичайно се свързва с цивилизацията – крайна, концентрирана форма на културното пространство като антиприродно. Градът – етимологически – е *изграден*, застроен (и затова синонимно се свързва с *крепост*). Смислообразуващ е в качеството си на изкуствено образувание, рязко отделено от дивата природа, противостоящо ѝ в антагонална обвързаност. Градът буквално – етимологично – е *ограден-от/всред* нея. Оттук следва, че всички заплашващи го фигури, нападащи, обсаждащи и похищаващи го, са агенти на дивото, на природно-хтоничното, дори в един различен план да са французи, т. е. представители на максималната цивилизация, на модерна Европа (изящните „френски сабички“ във „Война и мир“, противопоставени на грубата селска сопа на Тихон Шчерба). Макар в хоризонта на политическото французите (Наполеон) да са носители на модерната цивилизация, в дълбинно проектираната схема на народно-епо-

пейното те са природно-хтонични фигури точно толкова, колкото и татарите в „Повест временных лет“.

Тук да си спомним и българската Девица, похитената от „цивилизованото“ Чудовище в „Криворазбраната цивилизация“ (а също и във „Фудулеско“, срв. Антов 2020).

- Протагонистът: колективна, общностно представителна, дълбоко нелична фигура и като такава лишена от самосъзнание. Тя сама не знае силата си (Никита Кожемяка). – А не я знае, защото има предрационално „знание“ за една изначална и абсолютна уместност на събитията, за някакъв абсолютен порядък, чийто безсъзнателен инструмент тя самата е (Кутузов). Тя действа а-рационално (но не ирационално!), спонтанно-несъзнателно, собствено нелично, точно както подобава на колективни фигури, лишени от индивидуален психологически статус.
- Тук в схемата влиза и още една дълбоко нелична, колективна, по-скоро институционална фигура – тази на Царя. На Царя, баща на похитената девица в народната приказка (и в „Повест временных лет“); на Александър I във „Война и мир“. И в двата случая те са *институционалните* фигури на колективно-националната идея, обратно на преките протагонисти (Кожемяка, Кутузов), които са нейна *органична*, отелесена персонификация.

Всички тези фигури-функции имат своите конкретни исторически протообрази. Но по законите на фолклорно-епическото изображение те са силно уедрени, монументализирани, стереотипизирани: конкретните им характеристики (исторически или психобиографични) са потиснати и вложени в едрите схеми на строго определени, универсално работещи структурни функции.

## ЛИТЕРАТУРА

- Антов 2016: *Антов, Пл.* Гергана – девица или блудница? – Култура, идентичности, съмнения. Сборник в чест на проф. д.ф.н. Николай Аретов. София: Издателство на БАН „Проф. Марин Дринов“, 450-461 (Antov 2016: *Antov, P.* Gergana – devitsa ili bludnitsa? – Kultura, identichnosti, samneniya. Sbornik v chest na prof. d. f. n. Nikolay Aretov. Sofia: Izdatelstvo na BAN „Prof. Marin Drinov“, 450-461).
- Антов 2020: *Антов, Пл.* Civilisation monstrueuse: П. Р. Славейков, Д. Войников. – Mirabilia: чудесно и магическо (Studia Balcanica 33). Институт за балканистика & Център по тракология, БАН. София, 385-400 (Antov 2020: *Antov, P.* Civilisation monstrueuse: P. R. Slaveykov, D. Voynikov. – Mirabilia: chudesno i magichesko (Studia Balcanica 33). Institut za balkanistika & Tsentar po trakologia, BAN. Sofia, 385-400).
- Апостолов 1928: *Апостолов, Н. Н.* Живой Толстой. Москва: Издательство Толстоевского музея (Apostolov 1928: *Apostolov, N. N.* Zhivoy Tolstoy. Moskva: Izdatel'stvo Tolstoevskogo muzeya).
- Асман 2005: *Асман, Я.* Мойсей египтянина. Една следа в историята на паметта. София: ЛИК (Assmann 2005: *Assmann, J.* Moyshey egiptyanina. Edna sleda v istoriata na pametta. Sofia: LIK.)
- Афанасьев 1957: *Афанасьев, А. Н.* Нарядные русские сказки. В трех томах. Т. 1. Москва: ГИ Художественной литературы (Afanas'ev 1957: *Afaas'ev, A. N.* Narodnyie russkie skazki. V trekh tomakh. T. 1. Moskva: GI Hudozhestvennoy literatury).

- Бадаланова-Покровска 1995: *Бадаланова-Покровска, Фл. „Дивна града“ – девица невяста, съпруга и вдовица. А понякога и блудница. – Епос–етнос–етос. Епосът във фолклорната култура на славянските и балканските народи.* София: УИ „Св. Климент Охридски“, 137-196 (Badalanova-Pokrovska 1995: *Badalanova-Pokrovska, F. MDivna grada“ – devitsa nevyasta, sapruga i vdovitsa. A ponyakoga i bludnitsa. – Epos–etnos–etos. Eposat vav folklornata kultura na slavyanskite i balkanskite narodi.* Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“, 137-196).
- Бахтин 1978: *Бахтин, М. Творчеството на Франсоа Рабле и народната култура на Средновековието и Ренесанса.* София: Наука и изкуство (Bakhtin 1978: *Bakhtin, M. Tvorchestvoto na Fransoa Rable i narodnata kultura na Srednovekovieto i Renesansa.* Sofia: Nauka i izkustvo).
- Бичков 1958: *Бичков, С. П., Л. Н. Толстой. Очерк за творчеството му.* София: Народна култура. (Bichkov 1958: *Bichkov, S. P., L. N. Tolstoy. Ocherk za tvorchestvoto mu.* Sofia: Narodna kultura).
- Вълчев 1975: *Вълчев, В. Хитър Петър и Настрадаин Ходжа. Из историята на българския народен анекдот.* София: БАН (Valchev 1975: *Valchev, V. Hitar Petar i Nastradin Hodzha. Iz istoriyata na balgarskiya naroden anekdot.* Sofia: BAN).
- Головин 1897: *Головин, К. Ф. Русский роман и русское общество. С. Петербург: Типография А. Пороховщикова.* (Golovin 1897: *Golovin, K. F. Russkiy roman i russkoe obshchestvo. S. Peterburg: Tipografiya A. Porohovshchikova.*)
- Гусев [1927]: *Гусев, Н. Н. Жизнь Л. Н. Толстого. Толстой в расцвете художественного гения (1862-1877).* [Москва]: Толстовский музей. (Gusev [1927]: *Gusev, N. N. Zhizn' L. N. Tolstogo. Tolstoy v rastsvete hudozhestvennogo geniya (1862-1877).* [Moskva]: Tolstovskiy muzey).
- Даскалова-Перковска, Добрева, Коцева, Мицева 1994: *Даскалова-Перковска, Л., Добрева, Д., Коцева, Й., Мицева, Е. Български фолклорни приказки. Каталог.* София: УИ „Св. Климент Охридски“ (Daskalova-Perkovska, Dobрева, Kotseva, Mitseva 1994: *Daskalova-Perkovska, L., Dobрева, D., Kotseva, Y., Mitseva, E. Balgarski folklorni prikazki. Katalog.* Sofia: UI „Sv. Kliment Ohridski“).
- Козелек 2002: *Козелек, Р. Пластовете на времето. Изследвания по теория на историята.* София: Дом на науките за човека и обществото (Kozelek 2002: *Kozelek, R. Plastovete na vremeto. Izsledvaniya po teoria na istoriata.* Sofia: Dom na naukite za choveka i obshtestvoto).
- Мелетинский 1958: *Мелетинский, Е. М. Герой волшебной сказки. Происхождение образа.* Москва: Издательство восточной литературы (Meletinskiy 1958: *Meletinskiy, E. M. Geroy volshebnoy skazki. Proishozhdenie obraza.* Moskva: Izdatel'stvo vostochnoy literatury).
- Минкова 1972: *Минкова, Л. Любен Каравелов и руската фолклористика (Л. Каравелов и А. Н. Афанасиев).* –В: Проблемы на фолклора. Доклады и изследвания. София: Издателство на БАН, 345-357 (Minkova 1972: *Minkova, L. Lyuben Karavelov i ruskata folkloristika (L. Karavelov i A. N. Afanasiev).* –In: Problemi na folklor. Dokladi i izsledvaniya. Sofia: Izdatelstvo na BAN, 345-357).
- Минкова 2005: *Минкова, Л. Български възрожденци в Русия.* София: Карина-М. (Minkova 2005: *Minkova, L. Balgarski vazrozhdentsi v Rusia.* Sofia: Karina-M).
- Проп [1995]: *Проп, В. Я. Исторически корени на вълшебната приказка.* [София]: Прозорец (Propp [1995]: *Propp, V. Ya. Istoricheski koreni na valshebната prikazka.* [Sofia]: Prozorets).

- Спенсър 2013: *Спенсър, Х.* Начала на органичната социология. София: Захарий Стоянов (Spencer 2013: *Spencer, H.* Nachala na organichnata sotsiologia. Sofia: Zahariy Stoyanov).
- Шестов 1995: *Шестов, Л.* Ключовете на рая (Potestas clavium). Б. м.: Евразия (Shestov 1995: *Shestov, L.* Klyuchovete na raya (Potestas clavium). B. m.: Evrazia).
- Шопенхауер 2009: *Шопенхауер, А.* Светът като воля и представа. Т. 2. София: Захарий Стоянов (Shopenhauer 2009: *Shopenhauer, A.* Svetat kato volya i predstava. T. 2. Sofia: Zahariy Stoyanov).
- Aarne–Thompson 1964: The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography. Antti Aarne's Verzeichnis der Märchentypen (FFC 3). Translated and Enlarged by Stith Thompson. Second Revision. FFC 184. Helsinki.
- Kolff 1840: *Kolff, D. H.* Voyage of the Dutch brig of war MDourga“ (Transl. from the Dutch.). London.
- Smyth 1878: *Smyth, R. B.* Aborigines of Victoria. Vol. I. Melbourne.