

## БЕЗОТЦОВЩИНА/БЕЗМАТЕРЩИНА Късните пиеси на А. П. Чехов като цикъл

Проф. д-р Людмил Димитров

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

**Резюме.** Текстът прави опит да конципира четирите късни пиеси на А. П. Чехов – „Чайка“, „Вуйчо Ваня“, „Три сестри“ и „Вишнева градина“, писани между 1895 и 1904 г., като художествен цикъл. Забелязани са общите места и проблеми в тях със следната закономерност: веднъж въведен, даден мотив не се ограничава до съответната драма, в която се появява, а се интерпретира отново, докато изчерпи възможностите си. В този смисъл, статията подсказва драматургичните стратегии на зрелия Чехов, залагащ на теми и персонажи със сериозен поетологичен потенциал, формиращи припознаваем, именно чеховски макросюжет. Семиотичен център в него е безотцовщината, разбирана не толкова като отсъствието на бащата и респективно, разпадането на патриархалната общност, но и като безпризорност, несигурност, безпътница, липса на стабилна перспектива и свързаните с това опасения за предстояща – близка или по-далечна – разруха. Липсващият баща обаче съвсем не се компенсира от присъствието на майката – напротив, изконният матриархат, в който пребивава руската митологична менталност, също е отказан.

**Ключови думи:** Чехов; художествен цикъл; поезика; драматургия; повтарящи се мотиви

В настоящия текст ще предложа хипотеза дали и доколко можем да четем четирите канонични (късни) пиеси на Чехов като завършено цяло с отворена драматургична структура/перспектива, по-точно – като цикъл. Разбира се, поради обема на темата ще се огранича до изпитаната формула „постановка на въпроса“. И за да изясня намерението си, ще разгърна по-подробно само един, но особено важен аспект от общите места в поезиката, мотивите и семиотичните регистри на творбите.

Между „Чайка“ (1895), „Вуйчо Ваня“ (1897), „Три сестри“ (1900) и „Вишнева градина“ (1903 – 1904) са забелязвани немалко обединяващи елементи, от време на време – по странични поводи или спонтанно – са изричани находчиви и провокативни съждения, но поне аз никъде не съм срещал екс-

плицитен и рационален опит четириделният опус (така наречените „основни пиеси“ – major plays) да бъде четен като цикъл с вътрешно съгласувани/съответстващи си поетологични ядра, (лайт)мотиви и решения, влизащи в диалог или развиващи се до логичното им изчерпване, което би потвърдило както подсъзнателния, така и съзнателния единен подход и замисъл от страна на Чехов. Разбира се, говоря за условен цикъл – драматургът никога и никъде не определя споменатите творби по този начин.

Защо, поставен така, проблемът ми се струва интересен и важен? Склонен съм да откривам в руското драматургично мислене от XIX век своеобразен постъпателен (сериен) подход: един автор не ограничава дадена идея, оказала се работеща, само до произведението, в което тя се е появила за първи път, а я изпробва отново – през други сюжетни пластове, ракурси, техники и фикционални равнища, за да провери нейната продуктивност като носител на определено (по-рядко идеологическо, по-често екзистенциално) послание. В някакъв смисъл руската класическа драма започва с цикъл – знаменитите „Малки трагедии“ на А. С. Пушкин (1830, замислени през 1826), след което интенцията за свързаност на няколко текста, предназначени за сцена, не остава изолирана. През 60-те години се появяват няколко драматургични поредици, означени и формално като трилогии: „Смъртта на Йоан Грозни“, „Цар Фьодор Йоанович“ и „Цар Борис“ на А. К. Толстой; почти паралелно с него А. Н. Островски също замисля и осъществява в концептуална свързаност „Буря“, „Козма Захарич Минин-Сухорук“ и „Воеводата или Сън на Волга“, от които най-популярна с основание става „Буря“; пак тогава А. В. Сухово-Кобилин пише „Сватбата на Кречински“, „Дело“ и „Смъртта на Тарелкин“. Но доколкото в случая говоря не за -логия, а за цикъл, се налага да поясня.

Особеностите, разграничаващи цикъла от \*-логията (използвам звездичката като заместител на цифров индекс: ди-, три-, тетра- и т. н.)<sup>q</sup> са няколко, наблягам на главните. Изискване и за двете събирателни структури е произведенията, влизащи в състава им, да са жанрово хомогенни; само за цикъла пък е важно наличието на общо заглавие, което не се среща като наслов на конкретна творба от съдържанието, предзадаващо семантичен код/указател за четенето им (насловът „Петербургски повести“ предизвестява жанра и топоса; „Повести на Белкин“ и „Записки на ловеца“ – жанра и наратора). Но има и много важна оразличителна специфика. Последователността, в която са поднесени творбите в един цикъл, несъмнено е подчинена на определена логика (по-често имплицитна), но не е необходимо те непременно да се четат в този ред – към тях може да се подходи избирателно, разбъркано, без това да е в ущърб на рецепцията (без да се загуби смисълът). Обратно, \*-логията изисква усвояване на творбите тъкмо в реда, определен от автора, доколкото в първата от тях е заложена информация, предопределяща развитието на

по-нататъшното действие, и всяка следваща част я използва като пресупозиция, даденост, без да я припомня или повтаря. Причината е, че подобна групираност обикновено се строи върху историческа хронология, а не само на фикционален принцип (например „Детство“, „Юношество“, „Младост“ на Л. Н. Толстой или „Детство“, „Сред хората“, „Моите университети“ на М. Горки). В този смисъл, цикълът е далеч по-мобилният макрожанр със значително по-голям потенциал за интердисциплинарно и интерактивно ползване, особено що се отнася до драматургия. Обикновено никъде не се среща плътно покриване на всички елементи, но е достатъчно да са налице няколко, за да говорим за циклообразуващи подстъпи към осъществяването на замисъла. В отделни случаи дори можем да допуснем, че всяка творба от един цикъл метонимично представя цялото, акцентирайки на (изнасяйки на преден план) избран мотив, проблем или казус, присъстващ и в останалите, но в периферна или подчинена позиция.

Важно е да се отбележи, че пристъпвайки към „Чайка“, Чехов не просто преустановява досегашния си начин на писане за сцена; той изцяло променя (пренася на нов етап/равнище) световъзприемането си, което от изтъкнат национален драматург го превръща в световен, изнамерил напълно непознат до този момент принцип на функциониране на драматическото действие и на персонажната система. Откритието, накратко казано, се състои в отказа сюжетът да бъде организиран около едно главно действащо лице, към което гравитират останалите и без което пиесата би била невъзможна. Този тип конвенционална структура обикновено (по неволя) завършва тъкмо със смъртта на протагониста (Платонов, Иванов). Напротив, в късните четири пиеси всеки от героите е самостоятелна/автономна величина и макар част от тях да се открояват като централни, а други – като второстепенни и дори епизодични, една интерпретация – литературоведска или режисьорска – може да избере и да последва когото и да било, превръщайки го – парадоксално! – в главен. Още по-точно казано, сюжетът на всяка от четирите късни драми позволява да бъде огледан, изяснен, допуснат, пресъздаден, оправдан през личната история на „произволно“ предпочетен персонаж, без общата тема и внушение (послание) да се изместят, банализират или обезличат. Подобен подход няма да срещнем нито при прочутите съвременници на Чехов, представители на новата драма (Ибсен, Стриндберг, Хауптман, Метерлинк, Зудерман), нито дори при Шекспир. А и по наблюдението на Мартин Еслин, „В действителния живот няма спомагателни персонажи – никакви Розенкранцовци и Гилденстерновци, чието присъствие в пиесата се диктува единствено от нуждите на сюжета и които затова остават без характеристика“.<sup>1</sup> Тази особеност издава неизмеримо по-богатия и нееднозначен, дори неуловим семантичен потенциал на major plays, препъващ всяко категорично и безапелационно съждение, изречено с претенцията за единствена и неподлежаща на оспорване истина,

заложена в която и да било от тях.

Ако обаче нещо ме окуражава да ги възприемам (по-точно да ги подозирам) като четириделен цикъл и извън жанровата им еднородност, това са многобройните мотиви, които, веднъж въведени, не изчезват, а се проявяват в ново измерение – скрито или явно – поне в още една, в още две или в останалите три, тоест във всички пиеси, и навсякъде са разгърнати по различен, но допълващ се начин, очертавайки завършен модел на света и човека. Няколко бегли примера:

– Недочуващият Ферапонт от „Три сестри“ не просто предхожда, но и в определен аспект „предрича“ глухия престарял Фирс; и ако в по-ранната творба подобен физически недъг е просто характеристика на персонажа с лек пародиен оттенък, то в последната се задълбочава до метафора на отиващия си свят/общество с твърде мощно сугестивно въздействие: 87-годишният лакей е инфернален медиатор между този и онзи свят както в онтологичен аспект (обречената царска Русия и задаващата се Русия на болшевиките), така и в метафизичен: скъсаната струна и ударите от брадва по дърво в самия финал на „Вишнева градина“ са проявления (странични ефекти) на тишината; те не влизат в доловимите с просто ухо вълни на звуковия спектър; навярно са чути единствено от забравения слуга, през вътрешните сетива на когото предущае приближаващия се апокалипсис, „влязъл“ в пространството на Чеховата драматургия още с отбития дванайсети час в началото на „Три сестри“.

– Фокусницата Шарлота би могла да се разгледа като пряко продължение на маскираните от „Три сестри“, но и като реминисценция за театър (атракция, моноспектакъл) по всяко (тоест по никое) време, на какъвто сме свидетели в самото начало на „Чайка“; маскираните, макар и поканени, също идват в „неподходящ“ момент и са отпратени.

– „Сюжет за малък разказ“ е не само записаното от Тригорин, но и споделяното от Телегин за избягалата му съпруга, което, на свой ред, е както инверсна вариация/отглас от „Иванов“, така и своеобразно „резюме“ на цялата история във „Вуйчо Ваня“ – или поне нейна възможна версия. Своеобразната изповед на д-р Астров пред Елена Андреевна за болката му от систематично унищожаваната от човека екосистема в района се вписва в същата наративна парадигма.

– В четирите пиеси звучи музика: на китара подрънкава Вафла, на същия инструмент акомпанират Федотик и Роде, барон Тузенбах импровизира на роял, във „Вишнева градина“ свири цял еврейски оркестър, а на финала се чува звук от скъсана струна.

– Не само Нина Заречна и Ирина Аркадина губят децата си, това нещастие не е отминало и Любов Раневска, а Мария Василевна Войницка също е надживяла дъщеря си.

– Припознаваеми са немалко Шекспирови мотиви: от „Хамлет“ (в „Чайка“), от „Отело“ (във „Вуйчо Ваня“), от „Макбет“ (в „Три сестри“), от „Крал

Лир“ (във „Вишнева градина“).

– Силно впечатление правят двете Маши (Марии) – от „Чайка“ и „Три сестри“ – облечени в черно. Дали в тях Чехов не „акордира“ в минорна тоналност архетипа на Черната Дева с всички произтичащи от „травестирането“ ѝ присъствие провали (и в единия, и в другия случай съименниците са нещастно омъжени и още по-нещастно влюбени млади жени)?

– Едно от най-находчивите наблюдения по въпроса за функционалната обвързаност на пиесите като части/елементи от цялостен космогоничен модел прави Нина Ишчук-Фадеева в статията си „Три сестри“ – роман или драма?“. Цитирам дословно: „Четири кърни пиеси на великия драматург могат да се прочетат в съответствие с основните стихии: „Чайка“ е вода, „Вуйчо Ваня“ – земя, „Три сестри“ – огън (пожар), „Вишнева градина“ – въздух“ (Ishchuk-Fadeyeva 2002, p. 52). На това място ще обърна внимание, че действието в първата и в третата драма например следва годишния цикъл и е разположено в четирите годишни времена – факт, отбелязан както в ремарките, така и в репликите на отделни персонажи. И нещо още по-любопитно: както вътрешната структура (сцените) на Пушкиновите „Малки трагедии“ е изградена в нарастваща прогресия, ненадхвърляща обаче общия брой на творбите<sup>2</sup>, така и в заглавията на Чеховите драми можем да открием имплицитно заложен и подсказани числа: „Чайка“ – едно, „Вуйчо Ваня“ – две, доколкото Иван Войнички е назован от позицията на племенницата му Соня: сред всички действащи лица единствено за нея той е вуйчо; на трета позиция в хронологичен аспект е „Три сестри“ – титър, издаващ сякаш преднамерена тавтологичност; а номинирайки топос, „Вишнева градина“ залага на четворката, доколкото в идеалната (и митологичната) си проекция пространството винаги е четириизмерно.

– Най-сетне възжеленията на основните, движещи интригата персонажи се свеждат до един постоянен принцип. Той някак между другото е формулиран от Пьотр Николаевич Сорин в четвърто действие на „Чайка“ и гласи: „Човекът, който искаше“<sup>3</sup>. С други думи, в началото героите от разглежданите творби имат силно желание за нещо, все повече разколебано и отслабващо в хода на действието, докато в края, макар да е съхранено вербално, волята за осъществяването му е напълно изчезнала/изчерпана и те остават в състояние на инертност, изпразненост, обездушеност. Казано по чеховски, действието на всяка от четирите пиеси започва *forte* и завършва *pianissimo*. Струва ми се, че леко перифразиран във вида „Хората, които искаха“, изразът успешно би могъл да функционира като общо заглавие, издавайки константен модус от цикличната обвързаност на творбите.

Оттук нататък, макар и тезисно, ще насоча анализа към един от постоянните мотиви, тласкащ развитието на действието и поддържащ вътрешното напрежение в четирите драматургични сюжета: небезизвестната „безотцов-

щина“ и произтичащия (пряко) от нея (само)убийствен синдром. Той е генетичен, вроден, обикновено намиращ се в латентен стадий и проявленията му зависят предимно от обстоятелствата, в които попада неговият носител.

Понятието има своята дълга и не напълно изяснена история. То е въведено не точно от Чехов, а от неговите тълкуватели, побързали да заявят открития след смъртта му ръкопис на пиеса без началната страница и респективно, без заглавие, за същия юношески опит, споменат в преписката между Антон и по-големия му брат Александър от 1878 г. като „Безотцовщина“. По въпроса съм изказал подробно и аргументирано мнение (Dimitrov 2013, pp. 107 – 129), така че в случая ме интересува не казусът около въпросния текст, а как Чехов поддържа в съзнанието си този концепт и го интегрира в драматургичните си замисли / опити буквално до последната творба, „Вишнева градина“. Защото каквото и да му е хрумнало в края на 70-те и първата половина на 80-те години на XIX век, идеята се отлага, разгръща и проработва едва в *major plays* – смъртта на бащата/Отца и прекъснатите връзки между родители и деца се обосновават като синдром и проклятие на наследствеността. Бих казал, че тъкмо Чехов предусеща ситуативния потенциал на лексемата и я разгръща в много по-широк семантичен обхват, работейки (почти едновременно при това) не само с фигурата на наличното, но и с тази на апофатичното: ако вникнем последователно и подробно в пиесите, ще забележим, че както отсъствието на бащата, така и отсъствието на майката функционално са почти изравнени, а като цяло, изначалната непълноценност на семейството с много по-дълбоки последици и травми се отразява върху (реакциите на) някой конкретен негов представител. Друг е въпросът, че така формулирана, констатацията все още не решава проблема защо авторът толкова дълго, постоянно и с някаква едва ли не „мазохистична“ наслада наблюдава проявлението на тази родствена ощетеност (недъг) – успява ли, в крайна сметка, да издигне безотцовщината до ранг на метафора? Ще се върна към казуса по-нататък, но тук правя следната уговорка: за разлика от наименованията на кратките водевили и скечове (като „На големия път“, „За вредата от тютюна“, „Предложение“, „Юбилей“, „Трагик по неволя“...) литературните драми на Чехов по правило не изнасят, нито загатват в наслова си нещо, предполагащо събитийност; напротив, предпочетено е антифабулно понятие – най-често име, нарицателно или собствено, което „отказва“/дистанцира се от авантюрист, набеязването на случка, конфликт, прецедент. В този смисъл тъкмо „безотцовщината“ е неназованата пряко интериорна каузалност, определяща границите, в които се разполага и отвъд които става невъзможно действието. Защото – едва ли не по ирония – във всяка от разглежданите драми присъства персонажната двойка брат – сестра, носители по презумпция на мъжкото и съответно – на женското начало, но като представители на следващото поколение (син – дъщеря), те не компенсират

без-отцовщината/без-матерщината, напротив – натрапчивото прародителско отсъствие е и техен проблем. (Само припомням – в „Чайка“ брат и сестра са Сорин и Аркадина; във „Вуйчо Ваня“ – Иван и покойната майка на Соня, Вера; в „Три сестри“ – Андрей и Олга, Маша и Ирина; във „Вишнева градина“ – Гаев и Раневска).

Да го кажа по-просто. Под „безотцовщина“ обикновено се разбира безпризорност, несигурност, безпътица, липса на стабилна перспектива и свързаните с това опасения за предстояща – близка или по-далечна – разруха. Но в първата пиеса, „Чайка“, тя е въведена дори в буквалното, речниково значение на думата: живот и възпитание на дете без баща в семейството. В чехознанието, както и на сцената, историята рядко е интерпретирана през този ракурс, а в него се крие твърде важен ключ за разбирането на поведението не само на Треплев, но преди всичко на Аркадина. Много е изговорено за това, че опитната актриса е „лоша“ майка и унижава сина си, не(до)пускайки го в града – Костя е „въдворен“ в имението при 62-годишния си вуйчо, зарязан без нищо, дори без пари за дрехи. Рядко, почти никога обаче не става дума по каква причина единственото дете на Ирина Николаевна предизвиква това презрение/отчуждение у нея, и не върви ли тя по този начин срещу себе си, отричайки и презирайки собствената си женска и майчинска природа? Ако побързам да определям казуса като разполовен между безотцовщина и безматерщина, едва ли ще сгреша, но на това място заключението би дошло прибързано и необосновано. Какво имам предвид?

Аркадина несъмнено е най-сложният персонаж в комедията „Чайка“ – стоик и страдалец, заради недоизказаността и премълчаното създаваща впечатление на студена, високомерна, ревнива и с подчертано съмнителен морал. Името ѝ стои в самото начало на списъка с *dramatis personae* с поясняваща характеристика, която не се среща другаде: „Ирина Николаевна Аркадина, *по мъж Треплева*, актриса“. В диалога никой не я назовава Треплева, но щом като изрично е посочено, че това е фамилията ѝ „по мъж“, тя очевидно *няма развод* с бащата на Костя. Нерядко съм се питал за какво наемква тази, на пръв поглед, ненужна подробност и защо за нея не се търси отговор? В опит да си я обясня, стигнах до следното. Към края на известния монолог за нуждата от нови форми, огорчен от прекъснатото представление и бързо разоттишлите се зрители, Треплев изрича нещо, звучащо, меко казано, странно: „...по паспорт аз съм дребен киевски буржоа. По-точно баща ми е дребен киевски буржоа, макар че също е бил известен актьор“. Навярно да бъдеш „дребен буржоа“, при това от Киев, е не особено престижно в артистичния свят, това травестира социалния произход и кара културния елит да гледа на съответния индивид с пренебрежение и недоверие – да не забравяме, че в разговора им в трето действие Аркадина откровено презрително ще нарече сина си по същия начин – но в случая за мен далеч по-важен е друг аспект,

на който малко е обръщано внимание. На български език фразата „тоже был известным актером“ по-често се превежда свидетелски („също бе известен актьор“), но в оригинала тя звучи далеч по-многозначно. Заради използваното минало време (съвпадащо с българското минало неопределено: „също е бил“), не е съвсем ясно дали Костя някога изобщо е виждал/познавал баща си. Кое то категорично разколебава и дори променя светогледната му нагласа, по-точно казано, обяснява личностната му непълноценност (комплексираност). Младият писател е поставен в автентична ситуация на безотцовщина; в такава привидно се намира и Нина, но тя все пак има баща, макар да е в сериозен конфликт с него и да избягва да го среща. За участието на бащата на Костя обаче текстът мълчи и само бегли намеци маркират иначе далеч небезинтересната и съществена тема.

От този начален епизод директно ще „прескоча“ в самия край на пиесата, където съм склонен да открия своеобразния отговор. Уместно е с оглед на познатия финал да се запитаме разбира ли Ирина Николаевна, че със сина ѝ се е случило нещо фатално? Ако Костя често бива сравняван с Хамлет, нека все пак не забравяме, че принцът, въпреки допуснатата суицидна мисъл, категорично отказва да посегне на живота си<sup>4</sup>, докато той, макар и накарал част от останалите да се съмняват, че преиграва с опитите си да се застреля (точно колко са тези самопосегателства, не знаем; това в трето действие е типологично), най-накрая успява. Как и защо? Да обърнем внимание, че смъртта му е разгласена от д-р Дорн, но в известието има съществен недостатък: докторът разчита всички да приемат съобщението му на доверие. По стечение на обстоятелствата най-близо до местопроизшествието се оказва Тригорин, който, както и останалите, не реагира „логично“ – не проявява любопитство да види трупа с очите си, за да се увери в достоверността на случилото се, което би било съвсем правомерен ход – и инстинктивен, и рационален. Уязвимостта на казаното от Дорн е, че тяло/труп (на сцената) няма, а на какво е свидетел самият той, остава загадка. И за да не попадам в конспиративната теория на Борис Акунин, изградил тъкмо върху тази „пробойна“ своя криминален сюжет „Чайка“, ще кажа, че пиесата – при цялата парадоксалност на наблюдението – не се интересува от правдоподобността на случката, дори не от необходимостта самоубийството да бъде потвърдено. Тя деликатно, но категорично пренасочва своето и нашето внимание към Аркадина. Последната реплика, произнесена от актрисата след разнасянето на изстрела и последвалите успокоителни думи на доктора, че се е спускало едно от шишенцата му с етер, е: „Ох, изплаших се. Това ми напомни как... (Закрива лице с ръце.) Чак пред очите ми притъмня...“. Ако другите губят паметта си (Тригорин например не помни убитата чайка, нито че е наредил тя да бъде препарирана), тук нейната изненадващо се „връща“. Актрисата получава спонтанен прозрение: „Това ми напомни как...“ я поставя в ситу-

ция на *déjà-vu*, а обичайното и най-често предположение е, че в този момент тя се сеща за предишния опит на сина ѝ да се застреля. Струва ми се, че без да отменя тази асоциация, моментът наемква за нещо далеч по-мъчително и зловещо. Костя, наследствено обременен, е възможно да репродуцира акта, извършен от баща му, което все още не означава, че е бил свидетел на подобно деяние; но майка му определено е била. Функцията на призрак от „Хамлет“, носител на абсолютното знание за ситуацията – нейната предистория и актуално състояние – в „Чайка“ се поема от Аркадина. Тя не иска да сподели онова, което ѝ е известно, по-скоро го стаява с илюзорната може би надежда, че ще го забрави. Константин обаче непрекъснато ѝ го напомня. Костя е костеливият орех на допуснатите от нея грешки и компромиси. Изстрелът, усетен ретроспективно, е *собствената ѝ* травма, държала я през всичките тези години, на които е порасналият ѝ син. Сега тя сякаш прекъсва халюцинацията, най-сетне освобождавайки се от бремето на чуждата-и-нежелана-в-себе-си-плът, зачената от нелюбия ѝ (покоен) мъж. И с риск от известно насилие над текста, няма как да подмина полисемантичната възможност за подобен казус, „допусната“ от самата съпругеско-синовна фамилия: *Треплев*. Собствено име, производно от корена „треп“, в руския език не е фиксирано – фамилията е отглаголно съществително от „трепач“ с негативни конотации в посока на „късам, ръфам, развалям, повреждам, клеветя, шляя се“ и също „трепя, бия, блъскам“, което подсказва възможен мазохистичен комплекс, възникнал много назад във времето и дал начало на родово прозвище, опазено като стилизирана фамилия. Подобен аспект на наследствеността е подсказан дискретно още в списъка с действащите лица, при това двукратно – веднъж като неупотребима (и невалидна в смислов аспект) фамилия на майката, и втори път като „клеймо“ – психофизически недъг на сина. И „изчаква“ своето осъществяване до самия край.

И една последна хипотеза във и отвъд „Хамлетовите“ реминисценции. Може ли самоубийство, случило се „зад кулисите“, да бъде демонстративно? И дали смъртта на Константин Гаврилович (макар и предизвикана от патогенно наследствен синдром) не е окончателната смърт на бащата в качеството му на син? Тук е огромната разлика между ранното драматургично писане на Чехов и зрялото. В изследването „Търсенията на новата сцена“ Борис Алперс стига до следното убедително твърдение: „Когато Иванов се застрелва, Лвов сякаш няма повече какво да прави в живота. Той е лице, в пълния смисъл зависимо от Иванов и само от Иванов получаващо живот и движение в драмата“ (Алперс 1985 – електронен ресурс). С Аркадина е точно обратното. Тя (едва) от тук нататък би имала какво да прави, необременена в личния си живот и в изкуството.<sup>5</sup>

Ситуация на съперничество, съизмерване между родител и дете, в каквато биват набеждавани Аркадина и Треплев, наблюдаваме в по-олекотен

вариант и във „Вуйчо Ваня“. В дискурсното действие на тази драма баща (проф. Александър Владимирович Серебряков) е наличен, но в ролята си на зет в семейството той е възприеман от останалите по-скоро като натрапник и досадник и честно казано, отсъствието му не би притеснило никого, дори според създалата се ситуация то е повече от желано: функцията му на *pater familias* е не просто отказана, а практически отменена<sup>6</sup>. Действителният Баща – старейшината на рода и по съвместителство тъст на Серебряков, е покойник отдавна. Повечето родственици реално помнят не него, а първата жена на професора, Вера Петровна – починалата майка на Соня, на чието място се е „настанила“ твърде младата, за да възплъти оптимално и убедително подобна функция, Елена Андреева, настояща съпруга на пенсионирания учен и следователно мащеха на вече порасналата му дъщеря. Освен че конфликтът между тях двете почти дословно сменя идентичната сподавена разпра между Наталия Петровна и Вера в Тургеневата комедия „Месец на село“, чийто топос Чеховите „сцени от селския живот“ репродуцират експлицитно в подзаглавието, в хода на действието Елена и Соня излизат от координатната ос (съпруга/дъщеря) на професора и влизат в ново противопоставяне – като жени, изпитващи непреодолимо интимно увлечение по д-р Астров. Няколко неща в пиесата не знаем: например как реагира маман (Мария Василевна Войницка) на новата жена на обожавания си зет; за това семейство Елена практически е никоя – „епизодично лице“, както се определя сама. Има обаче една твърде интересна реплика, която при произнасянето си идва някак неочаквано, „наготово“ и стои патетично и неуместно, докато в действителност пародира тъкмо описваната повтаряща се и в някакъв смисъл константна за късната драматургия на Чехов ситуация. Тя излиза от устата на Телегин и гласи: „Който изневерява на жената или мъжа си, следователно е неверен човек и може да измени и на отечеството!“. Освен че в първата си половина обединява и перифразира седмата и десетата Божя заповед, препратката към еднокоренната с „отец“ дума, с която завършва, е повече от находка по отношение на без-отцовщината. „Родина“, най-близкият синоним на „отечество“, постулира женското, раждащото – телесно, материално (и временно), докато в случая деликатно и може би неосъзнато става дума за измяна към бащата, „бащинията“, тоест духовното, неумиращото начало. Казаното крие семантичния потенциал на метафора. Всяка лична измяна/изневяра иманентно спекулира върху архетипа на голямото предателство: към Отца, представен – донякъде онтологично, донякъде метафизично – с „отечество“.

За нещо подобно наемква и прочутото изказване на вечния студент Петя Трофимов към края на второ действие от последната Чехова пиеса: „Цяла Русия е наша градина“. Спонтанното противопоставяне на предхождащото заключение на Раневска: „...на земята няма по-прекрасно място от нашата

градина“, извежда идеята до пълна абстрактност и в някакъв смисъл – до утопия. Какво точно е „цяла Русия“, едва ли някой си представя в конкретни измерения; по-скоро, бивайки оспорена, идеята се придвижва към разграденост и безграничност; обетованата някога земя се превръща в общодостъпна. Този момент е подсказан поне от два находчиви детайла: 1) от минувача, появил се съвсем малко преди Трофимов да измъдри цитираното съждение и разкрил му индиректно и навярно подсъзнателно съдбата не само на градината, която, след като безпроблемно може да се прекоси, значи вече не съществува като оградено и лично/интимно пространство, но и на страната им, чийто край в настоящия ѝ вид, формат, устройство, стереотип... се задава<sup>7</sup>; 2) от Лопатин. Той, новият собственик, влизайки във владение на градината, покрива инферналните измерения на конника разрушител от Апокалипсиса. Тази подробност се долавя единствено в оригинала (в превод, обяснимо, се губи), доколкото „градина“ – на руски „сад“ – може криптограмно да се припознае като корен на думата „в-сад-ник“ („конник“) и да се прочете каламбурно така: „човекът в/посред градината“, „градинарят“.

Най-интересната и многоаспектна проекция на ситуацията „безотцовщина“ обаче срещаме в „Три сестри“. Още въвеждащата реплика на Олга („Татко умря точно преди година, именно на днешния ден...“) съвсем целенасочено и еднозначно „осиротява“ действието. Бащата, без изрично да е назован с името си Сергей (лесно възстановимо по презимето на децата му), умира на имен ден (5 май, празник на света великомъченица Ирина), което, изхождайки от значението на Εἰρήνη (от гръцки – „мир“), потвърждава намерения от него „упокой“. На символно равнище обаче фамилията на генерала – Прозоров – успоредява функцията му на отец с тази на пророк. С кончината му в едно тяло умират Богът и неговият Пророк, а на тяхно място (отвън) се появява онтологично, профанно и травестиращо подменилият ги Протопопов – „първосвещеникът“, който противно на предполагаемата си, семантично заложена функция, е непочтен човек, властен, небудещ доверие и развратен лъжепротоиерей. Той напълно покрива цитираното по-горе опасение на Телегин от „Вуйчо Ваня“. Ироничното е, че и двамата условни „предтечи“ не се появяват нито веднъж в действието. С едно „изключение“. Малко след пристигането на подполковник<sup>8</sup> Вершинин Андрей му споделя нещо, на пръв поглед, много лично, но субективно и дори дребно: „Баща ни, царство му небесно, ни тормозеше с възпитание. Смешно и глупаво е, но е редно да си го призная, след смъртта му започнах да пълнея и за една година надобелях, сякаш тялото ми се освободи от тормоза“. Извън автотълкуването, което със сигурност опростява, изкривява ситуацията и подвежда, репликата може да се осмисли в перспективата на метафизичното и окултното: бащата *post-mortem* се е „настанил“ в тялото на сина си, изпълнил го е, предавайки му сякаш „щафетата“ – задача, която Андрей не съумява да

осъществяване. „Освобождаването“, както той си го обяснява, всъщност е обременяване: затормозяване, затромавяване, отказ от мислене, неспособност за взимане на решения, увлечение по хазарт и в крайна сметка – разорение, провал, крах. „Приютявайки“ мъртвия отец в-себе-си, духовно „умира“ и синът – ситуация, поразително напомняща описания казус в „Чайка“ – стопяват се амбициите, мечтите, визионерството, възможностите му. Прозорови, благодарение на него, са първите, губещи всичкото си имущество, много преди Гаев и Раневска да бъдат прогонени от вишневата градина и принадлежното ѝ/им имение. Но когато става дума за Андрей Прозоров, нека все пак си дадем сметка за още един препъникамък на заглавния паратекст, прагов за разбирането на пиесата.

След „Вуйчо Ваня“ насловът „Три сестри“ е вторият, номиниращ персонажи по родов признак – обвързаност, която в процеса на драматургичното действие методично и неудържимо се разпада тъкмо като такава. Най-напред в централния титър категорично е „пропуснат“/игнориран братът на сестрите, останал в странна и необяснима изолация. За него е известно твърде малко – не знаем например кой поред е: най-големият или някъде по средата; най-малък навярно не е, тъй като така самият той нарича Ирина – „най-малката“. Разбира се, ако има предвид само сестрите си, спокойно може да назове Ирина по този начин, дори да е роден след нея. Но по въпроса текстът упорито мълчи и моето недоумение и любопитство е защо. Да, списъкът с действащи лица „възкачва“ на първа позиция Андрей, но без никаква допълнителна или специална мотивация. Затова да обърнем внимание и на следните аргументи по казуса. С пристигането у Прозорови и запознаването си с обитателите му, Александър Игнatieвич Вершинин, живял в Москва на същата улица като тях, си спомня трите момиченца на генерала (по онова време още полковник), но няма никакви индикации да е наясно, че те имат и брат. („Помня – три момиченца. Физиономиите съм забравил, но че баща ви, полковник Прозоров, имаше три малки момиченца, си спомням много добре и съм ви виждал със собствените си очи.“) Моментът е силно озадачаващ. Казано по горкиевски – а бил ли малчик? Загадката продължава и се потвърждава в още един момент. Когато Вершинин бива представен на Андрей, двамата се запознават като че за първи път. Андрей не знае, че новият командир на батареята е от Москва, и му съобщава неща, за които, оказва се, подполковникът е добре осведомен.

Друг аспект. Д-р Чебутикин, непрекъснато търсещ начин да остане насаме с Ирина и отнасящ се с особена нежност към нея, постоянно споменава майка ѝ и неусетно въвлича младата жена в интимен кръг, различен и алтернативен на този, към който тя естествено принадлежи. Посочената подробност издава имплицитната възможност докторът да е физическият ѝ баща, за което в един кратък фрагмент от разговора си с него в последното действие Маша, по-наблюдателна и очевидно по-чувствителна от сестрите си, се досеща. Моментът

е интересен със своята незавършеност и недоизказаност:

М а ш а [...] Вие обичахте ли майка ми?

Ч е б у т и к и н. Много.

М а ш а. А тя вас?

Ч е б у т и к и н (*след пауза*). Вече не помня.

Семейството, с други думи, е почнало да се разпада години преди смъртта на Отца, разпада се и понастоящем – Маша и Кулигин нямат деца, а в края, съдейки по поведението и мисленето им, Олга и Ирина все по-изразено и безвъзвратно придобиват манталитет на стари моми. Цитираният уж безобиден диалог донякъде „отразява“ и актуалната ситуация между Андрей и жена му. Наташа нахлува в къщата и не само че не се вписва в традициите и манталитета на семейството, но започва да се налага с непоносимостта си към всичко и агресивно да руши тяхното разбирателство и хармоничност, в духа на които са възпитавани. Казано по толстоевски, с нейното идване в къщата на Прозорови всичко се обърква. Братът се кълне пред сестрите си, че я обича, защитава положителните ѝ качества, докато в същото време тя „хойка“ с любовника си Протопопов и почти със сигурност е заченала малкия Бобик не от съпруга си, а от него. С този детайл бащинството в патриархалния му аспект също е иронизирано. Като човек с идентичен интимен/извънбрачен „опит“, тъкмо д-р Чебутикин в пристъп на откровение и самозащита (и с развързан от алкохола език) разкрива на останалите изневъерите на снахата, по-точно изрича общоизвестна тайна.<sup>9</sup> Центробежната композиция на драмата, по думите на Константин Рудницки (Рудницкий 1989, электронный ресурс), води до де(кон)струкция на заложения в персонажите потенциал, оказващ се подчертано литературно реминисцентен. Доколкото Пушкиновото предисловие към поемата „Руслан и Людмила“ е въведено интертекстуално с постоянно тананикания в речитатив начален стих от Маша, тук Андрей – неосъщественият професор – е „ученият котарак“, въртящ се в омагьосан кръг, прикован с верига към (тоест роб на) собствените си неосъществени страсти. Друга художествена реминисценция, осуетена в хода на действието на пиесата, е с Шекспировата трагедия за датския принц. Може да се каже, че докато „Чайка“ се „съобразява“ с великия драматургичен сюжет, опонира му, но и в много отношения го следва и възпроизвежда, „Три сестри“ е по-скоро „анти-Хамлет“. Генерал Прозоров умира, но никой не заема овакантеното му място на „престола“. Андрей е в подчинена и незаинтересована позиция. Историята е отказана още в началото и като завръзка в нея се „настанява“ маргиналната тема от „Макбет“: трите вещици (сестрите) и Хеката (Наташа), но братът залага къщата на карти и обрича всички понататъшни сюжетни конфигурации като невъзможни. Дуел, при това в края на действието, има, има и жертва, но тя е далеч от централната линия, а и

трудно можем да асоциираме Тузенбах с принца. А когато в трето действие Олга съветва Ирина да се омъжи за барона, долавяме отглас от сцената, в която дойката коварно и предателски увещава Жулиета да се омъжи за граф Парис след убийството на Тибалт и изпращането на Ромео в изгнание. Въобще, в „Три сестри“ присъстват елементи от различни пиеси на Барда, но вече в „насипен“, „разпадащ“ се вид – само загатнато, което обаче работи в по-широк асоциативен диапазон.

Същото важи и за циклизирането на късните Чехови пиеси. Такъв повтарящ се мотив тук е ситуацията на Маша и Кулигин, едносъщна на ситуацията Елена – Серебряков във „Вуйчо Ваня“, само че видимо травестирана: Маша са я омъжили едва осемнайсетгодишна за местния гимназиален учител, а студентката на Серебряков, по собственото ѝ признание пред Соня, е сключила брак по любов с него въпреки огромната им възрастова разлика. Сред действащите лица в третата пиеса пък срещаме не пенсиониран, а не-реализиран професор – Андрей. Но посочените „съвпадения“ не изчерпват литературните реминисценции в „Три сестри“. Сред най-неочакваните и бих казал, смелите, е фактът, че драмата репродуцира (пряко) персонажната система на „Идиот“ и (в инверсия) тази на „Братя Карамазови“. Във втория роман от „Петокнижието“ има три сестри – генералските дъщери Александра, Аделаида и Аглая Епанчини, протипоставени на четвъртата – Настася Филиповна, идваща отвън и успяваща да ги потисне и да надделее над тях както като харизма, така и в съперничеството с Аглая за княз Мишкин. В последния роман на Достоевски обаче троичният персонаж вече е маски-линизиран – братя, но те отново са противопоставени на четвъртия, незаконен (Смердяков), фактическия убиец на бащата. Не бива да отминаваме и съществената подробност, че Митя, големият, реално е полубрат на Иван и Альоша – неговата и тяхната майка са различни. Без-отцовщината в „Карамазови“ е особено интересен проблем, нейната несъстоятелност нарушава, дори целенасочено разрушава християнския и в частност православния кодекс. Заглавието „Три сестри“ пък, на свой ред, архаизира/матриархизира парадигмата на тримата братя, в която всеки има своята функция: у Чехов сестрите бездействат и също, както вече споменах, е съмнително доколко и наистина ли са сестри. Без да навлизам в конкретно тълкуване, ще отбележа и още едно неслучайно съвпадение – преди „Три сестри“ в руската литература от XIX век има други Наташа и Андрей: героите на Лев Толстой от знаменития му роман „Война и мир“, неуспели да сключат брак и останали поради стечение на обстоятелствата само годеници.

И едно последно наблюдение: когато в края на трето действие след известието, че пожарът в града е овладян и започва да затихва, Андрей, видимо гузен, се опитва да поведе разговор със сестрите си, той недвусмислено им признава: „И още нещо имам да споделя... Заложих къщата, без да поискам разрешение

от вас... Виновен съм за това и ви моля да ми простите. Предприех тази стъпка, принуден от дълговете си... Трийсет и пет хиляди... Вече не играя карти, отдавна спрях, но главното, което мога да кажа за свое оправдание, е, че вие, момичета, получавате пенсия, а аз не докарвам... и пукнат грош, така да се каже...". Първата асоциация безспорно е с обречената недвижимост – зададена от проф. Серебряков във „Вуйчо Ваня“ и доведена докрай от Лопехин във „Вишнева градина“. Но в случая имам предвид нещо далеч по-скрито и никак немаловажно. В получаването на пенсия от Олга, Маша и Ирина, но не и от брата, е имплицитен поредният екзистенциален казус в „Три сестри“. Момичетата получават така наречената наследствена пенсия за починалия им баща, а Андрей – не, защото очевидно къщата (като син наследник) му е приписана и е само негова собственост; това обяснява възможността той да я заложи, без да пита сестрите си, към които има несъмнен респект, с които в много други отношения се съобразява. Кое то пък означава, че притежавайки собственост в този затънт град, те са продали имотното си притежание в столицата и на практика, колкото и да им се иска да отидат в Москва, няма къде да се върнат там. Тази е причината Наташа не само емоционално, но и в качеството си на съпруга на Андрей и респективно, съсобственица на къщата, да притиска сестрите все по-натясно, гонейки ги последователно от стаите им и осигурявайки (ненужно) пространство за собствените си деца, без да осъзнава, че ходът ѝ е ялов, доколкото средствата, нужни за обявяване на ипотека в нищожност, са непосилни за тях и в перспектива те ще изгубят всичко – мотив, който подрежда „Три сестри“ в парадигмата на цикличността на късните Чехови пиеси, но и допълва още един шрих към характеристиката на Андрей Прозоров.

Обещах да се върна към казуса кое предопределя дългото „пребиваване“ на Чеховия мегасюжет в ситуация на „безотцовщина“: успява ли понятието да се превърне в глобална метафора? И в случая нямам предвид единствено семантичната препратка към смъртта на Бога. Уверено твърдя, че в разбирането на драматурга терминът е хипотеза, но и „прогноза“ за това възможен ли е светът след края на патриархата и доколко е мислимо, ефективно и продуктивно връщането към стародавния, предисторически изначален (руски) матриархат? Защото, изхождайки от заложеното в четирите сюжета, феминистично-матриархалният комплекс се развихря безконтролно тъкмо в ситуация на „безотцовщина“: извън сценичните си превъплъщения Аркадина не иска да бъде майка; на Елена Андреевна, Соня, Олга, Маша и Ирина майчинството – поне в рамките на драматургичното действие и в някаква обобщима перспектива след края му – е отказано.

И най-сетне, доколкото една от спецификите на новата драма е неустойчивостта, разпадащо се семейство, можем ли да твърдим, че Чехов сам оспорва, допълва и измества концепциите на своите съвременници начело с Ибсен („Куклен дом“) и Стриндберг („Мъртвешки танц“, „Бащата“)?

## БЕЛЕЖКИ

1. Това, иначе ефектно, но не безпроблемно твърдение, изисква пояснение. Изкуството далеч не се припокрива с живота; за да се превърне в сюжет, е нужно някаква линия от действителността да се субективира и профилира художествено. Което пък, на свой ред, йерархизира участниците в историята и им поверява различни роли. В този смисъл, възприемам мисълта на Еслин по-скоро в перспективата на Чеховата драматургия: в зависимост от гледната точка на интерпретатора (литературовед или режисьор) статусът на героя може да бъде променен, без това да попречи на заложената в текста идея.
2. „Скъперникът рицар“ се състои от три сцени, „Моцарт и Салиери“ – от две, „Каменният гост“ – от четири, и „Пир по време на чума“ – от една.
3. Вот хочу дать Косте сюжет для повести. Она должна называться так: „Человек, который хотел“. „L’homme qui a voulu“. В молодости когда-то я хотел сделаться литератором – и не сделался; хотел красиво говорить – и говорил отвратительно (дразнить себя): „и все и все такое, того не того“... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит; хотел жениться – и не женился; хотел всегда жить в городе – и вот кончаю свою жизнь в деревне, и все.
4. „Да би могла таз омърсена плът / като зацапан сняг да се стопи / и върне във пречистена роса / или всевишният да бе допускал / самоубийството! О, боже, боже!“ („Хамлет“, I д., 2 сц., превод Валери Петров).
5. Финалът на „Три сестри“ силно реминисцира с финала на „Чайка“. Д-р Чебутикин спокойно, както д-р Дорн, би могъл да помоли Андрей да изведе Ирина (отново Ирина!), защото барон Тузенбах е застрелян. Но разликата с по-ранната пиеса е в маргинализирането и по този начин – освобождаването на Чехов от мотива, който в художественото му съзнание изчерпва възможностите си. Ако в „Чайка“ Треплев и Аркадина са в центъра на сюжетната колизия, то историята на Ирина и Тузенбах е малко или повече „частен случай“ в големия сюжет „Три сестри“. В последната пиеса пък, напускайки къщата, всички забравят в нея стария слуга; казано с думите на Дорн, няма кой да изведе Фирс от там, което може да се приеме и като специфичен вид Чехова автопародия.
6. В контекста на циклообразуващите принципи на късния драматургичен „квартет“ на Чехов е интересен и следният паралел: с предложението си да продадат имението и да купят по-малка къща във Финландия (извън пределите на Русия), Серебряков прогнозира онова, което ще настъпи във „Вишнева градина“ с продажбата на градината и заминаването на доскорошните собственици и обитатели във Франция.
7. Този странен и прекрасен минувач – своеобразен изневиделица появил се Годо, когото никой не чака – деликатно е подсказан още в „Три сестри“ от репликата на Олга в IV действие: „Градината ни е заприличала на разграден двор, през нея минават и пеш, и на коне“.

8. С риск за свръхинтерпретация, бих казал, че в контекста на ранното ницшеанство, по което се увличат и Чехов, и Горки, в условната персонажна двойка Прозоров – Вершинин се припознават ипостасите на над- (свръх-, юбер-) човека и на под- (унтер-) човека: първият е генерал, вторият – подполковник. Устойчив, макар и с уговорки, се оказва не силният, а слабият. И все пак да не пропуснем заложените крайности в словосъчетанието „подполковник Вершинин“, колебаещи се между „долу“ (под) и „горе“ (Вершинин – от „връх“), което е отразено в поведението на персонажа, назначен за командир на батарея, той непрекъснато е потискан и унижаван от опитите на съпругата му да го сплаши и подчини, като се трови.
9. В този мотив можем да открием концепта на знаменитата пиеса на Тенеси Уилямс „Котка върху нажежен ламаринен покрив“ (1955). Като майка на две деца, в перспективата на постдраматургичното действие Наташа вероятно ще продължи да ражда. За разлика от нея нито Маша, която е женена, нито Ирина имат потомство. А иронията е, че Олга, учителката, е обкръжена с много деца, за които се грижи и възпитава, но те не са нейни. Същият паралелизъм откриваме в пиесата на Уилямс: Меи и Гупър непрекъснато натрапват плодовитостта си пред бащата и майката, докато грижата на старите родители е около бездетството на Брик и Маги, за което те не искат да повярват, че е от „немощ“, подозирайки (с право), че проблемът е другаде, и се опитват да провокират завръщането на двамата един към друг.

## ЛИТЕРАТУРА

- АЛПЕРС, Б., 1985. *Искания новой сцены*. Москва: Електронно издание.
- ДИМИТРОВ, Л., 2013. *Да размиваш Мелпомена или Чехов на големия път към драмата*. София: Факел.
- ИЩУК-ФАДЕЕВА, Н. 2002. „Три сестры“ – роман или драма? В: *Чеховиана. „Три сестры“, 100 лет*, с. 44 – 54. Москва.
- РУДНИЦКИЙ, К., 1989. *Русское режиссерское искусство: 1898–1907*. Москва: Електронно издание.
- ЧЕХОВ, А., 1978. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Т. 13. Пьесы. 1895 – 1904*.

## REFERENCES

- ALPERS, B., 1985. *Iskaniya novoy stsény*. Moskva: Yelektronno izdaniye.
- K, L., 2013. *Da razsmivash Melpomena ili Chehov na golemia pat kam dramata*. Sofia: Fakel.
- ISHCHUK-FADEYEVA, N. 2002. „Tri sestry“ – roman ili drama? In: *Chekhoviana. „Tri sestry“, 100 let*, pp. 44 – 54. Moskva.
- RUDNITSKIY, K., 1989. *Russkoye rezhisserskoye iskusstvo: 1898 – 1907*. Moskva: YElektronno izdaniye.

CHEKHOV, A., 1978. *Polnoye sobraniye sochineniy v tridsati tomakh. T. 13. P'yesy. 1895 – 1904.*

## FATHERLESSNESS/MOTHERLESSNESS The late plays of A. P. Chekhov as a cycle

**Abstract.** The text attempts to conceptualize the four late plays of A. P. Chekhov – “The Seagull”, “Uncle Vanya”, “Three Sisters” and “The Cherry Orchard”, written between 1895 and 1904, as a cycle. The common places and problems in them are noted with the following regularity: once introduced, a given motif is not limited to the relevant drama in which it appears, but is reinterpreted until it exhausts its possibilities. In this sense, the article suggests the dramatical strategies of the mature Chekhov, betting on themes and characters with serious poetic potential, forming a recognizable, precisely Chekhovian macroplot. The semiotic center in it is fatherlessness, understood not so much as the absence of the father and, respectively, the disintegration of the patriarchal community, but also as destitution, uncertainty, pathlessness, lack of a stable perspective and the related fears for the upcoming – near or more distant – ruin. However, the missing father is not at all compensated by the presence of the mother – on the contrary, the primal matriarchy in which the Russian mythological mentality resides is also denied.

*Keywords:* Chekhov; cycle; poetics; dramaturgy; recurring motifs



**Prof. Dr. Lyudmil Dimitrov**

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

Sofia University “St. Kliment Ohridski”

Sofia, Bulgaria

E-mail: [ljudiv@abv.bg](mailto:ljudiv@abv.bg)