https://doi.org/10.53656/for2026-02-05

Language and Culture
Език и култура

ДЕКАДЕНТИ И ПО(-)ДЕКАДЕНТИ В ЧЕХОВАТА „ЧАЙКА“. МЕТААНАЛИТИЧНИ БЕЛЕЖКИ

Людмил Димитров
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Текстът разкрива един силно завоалиран, но същностен имплицитен мотив в каноничната Чехова пиеса „Чайка“: връзката ѝ със знаменитата поема на Едгар Алън По „Гарванът“. По-точно се проследява как темата за декадентството се промъква през целия диалог и отначало иронизирана, после оспорвана и отричана, в последното действие на комедията тя се вплита в сюжета като конкретна случка, постигайки интертекстуална и херменевтична алюзия с описаната от По ситуация. По нов начин се тълкуват отделни реплики на персонажите, за които авторът допуска, че навярно намекват именно за произведението на американския поет и в този смисъл статията предлага различна визия за драматургичната стратегия на Чехов.

Ключови думи: лингводидактология; Чехов; Едгар Алън По; „Гарванът“; „Чайка“; декадентство

На Стилиян Петров

Проблемът, към който насочвам вниманието си в този текст, се отнася до един често артикулиран, но доста формално и струва ми се, недостатъчно убедително интерпретиран в чеховистиката мотив – декадентството; по-точно, има ли основания да смятаме недоизречения на сцената монолог на Anima Mundi – Световната душа, написан от Константин Гаврилович Треплев – прекратен поради ироничните подмятания и неодобрението на професионалната актриса и майка на автора Ирина Николаевна Аркадина – за съчинение, издържано в дискурса на декадентските увлечения и моди на времето, все още чужди на консервативната театрална и литературна среда в Русия? Имаме ли също така основания да твърдим, че освен от „Хамлет“, „Чайка“ се оттласква и от платформата на декадентското движение, макар и по необичаен и неподозиран начин? Наемам се да говоря по този твърде същностен въпрос в полето на лингводидактологията, или казано уточняващо, в трансгресивния модус (преноса) на руската драматургична класика извън

породилата я културна среда и как тя отеква в друга езикова общност с различна литературна традиция и контекст; възможни ли са открития отвъд стереотипите на действения анализ и перформативните клишета.

Всъщност мотивът – както всеки друг в знаменитата комедия – е „имплантиран" доста сложно, дори бих казал натрапчиво не само в началото, но в целия корпус на пиесата, пораждайки обратен ефект – не на приемане, а на съпротива, така че дори след повече четения инерцията/сугестията *срещу* безспорно иновативния светоглед на начинаещия литератор, изложена като вътрешносюжетна полемика, ни влияе, разколебава ни и отново сме склонни да вярваме и да се присъединим към скептиците, че става дума за несъстоятелен художествен опит на прохождащия талант. Уви, като следствие от скандала в същото е убеден и самият Треплев и на зрителите – тези в действието (персонажите) и респективно на онези извън него (ние) – е отказано продължение. След рязкото прекъсване на току-що започналия спектакъл никога не научаваме нито докъде стигат съжденията-рефлексии на алегоричния образ, в който влиза Заречна, нито (само) едноактна и монологична ли е цялата пиеса, или се е предвиждало в някакъв по-късен момент да се излезе от абстракцията и да се разгърне конкретна фабула, и всякакви допускания от този род. Дори когато в последното действие, за което по-подробно ще стане дума, Нина се връща на „място*представ*лението", замислено и недоизиграно две години по-рано, и под въздействието на обзелите я носталгични спомени спонтанно произнася част от монолога, ние отново чуваме вече познатото, без продължение и без намек за евентуална перспектива. А доколкото, както разбираме, амбициите на Костя да бъде писател, се реализират предимно в областта на прозата (белетристиката), то провалът на перформативния му замисъл несъмнено се оказва същинската предпоставка героят да обърне гръб на драматургията и да се ориентира към алтернативни – и уви, компенсаторни жанрове. Но напълно ли угасва у него страстта към театъра? Ред основателни и в същото време хипотетични питания, за които, ако се доверим на Чехов – решение има, достатъчно е само да четем внимателно пиесата, в която всичко е написано. Но коя рецептивна стратегия тук не би ни подвела, кой режим на четене би осигурил изход от стресиращо заплетения лабиринт на сюжета?

Ако трябва да определим точното място на „Чайка" в своеобразния цикъл от четирите късни Чехови пиеси – заедно с „Вуйчо Ваня", „Три сестри" и „Вишнева градина", тя не само е първа, но задава цялостната парадигма от мотиви и ситуации, които авторът модифицира в следващите до изчерпването на техния драматургичен потенциал. В този смисъл нека най-напред проследя в какъв контекст и с какъв семантичен оттенък се появява понятието „декадент" в текста на „Чайка".

Декадентството или декадансът (от лат. *decadentia* – „упадък“) е движение в литературата и изкуството от края на XIX век, възникнало първоначално във Франция, след което разпространило се в останалата част на Европа и в САЩ. Характеризира се с нихилистични нагласи, като отвращение от самия себе си и от света, с осъзнато поддържан скептицизъм, склонност към (само)нараняване, наслада от извратеността (физически и психологически садомазохизъм); естетизмът и индивидуализмът заменят традиционните патриархални ценности. Характерна за декадентите е скуката от живота и търсенето на нови форми за себеизразяване в изкуството, омаловажаващи и подчиняващи съдържанието. Сред най-популярните световни автори през 80-те и 90-те години на XIX век – времето, в което се развива действието на Чеховата комедия и времето на самия Чехов, са „прокълнатите“ поети Едгар Алън По, Шарл Бодлер, Пол Верлен, Артюр Рембо, освен тях Ги дьо Мопасан (изчерпал натурализма и „дезертирал“ към „упадъчните“ бунтари), Теофил Готие, Оскар Уайлд, Габриеле Д’Анунцио, в Русия – Константин Балмонт, Валерий Брюсов, Зинаида Гипиус, Дмитрий Мережковски...

В „Чайка“ темата за декаданса е поднесена като „пунктир“ – тя се появява на „вълни“: ту пряко, ту само загатнато (намекнато, с алюзии), но затова пък не бива изоставена никога, а в самия финал е „детонирана“ и озвучена като изстрел.

В първо действие със започването на така и неназования домашен спектакъл край езерото е „отгърната“ завесата към света отвъд – въображаема (онагледена) утопия, внушена абстрактно в смисъла, в който символистите използват/практикуват основния си художествен инструмент – символа: четириизмерно (акустично-визуално-сетивно) съчетание от звук, цвят, мирис и вкус. Целият монолог на Световната душа, изпълнен от облечената в бяло и седяща на камък (своеобразен самотен, но спасителен остров) Нина, е имагинерен, плакатен, огласяващ вътрешен, насочен-към-себе-си солилог-речитатив, който не придвижва действието наникъде, а натрупва думи – самолюбуващо се слово. Основният патос на казаното е тревогата, че светът е превзет от властелина на вечната материя – дявола – и връщане назад няма: рано или късно всичко ще бъде безпаметно, мъртво, невъзстановимо. Както самата Заречна доверява преди началото на борещия се за „нови форми“ автор: „Трудно е да се играе във вашата пиеса. В нея няма живи лица“. На което Треплев разпалено се противопоставя с аргумента: „Живи лица! Животът трябва да се изобразява не такъв, какъвто е, и не такъв, какъвто трябва да бъде, а такъв, какъвто го виждаш в мечтите си“ (Chekhov, 1986, pp. 13 – 11)[1].

Концептът на този кратък, но същностен спор, продиктуван от разминаването между наизустилата текста, но недостигнала до същността му Нина, и написалия го, но недоизяснил смисъла му пред изпълнителката Костя, малко по-късно, в хода на самото представление е възприет от

Аркадина като „нещо декадентско“. На общия фон – разположената сред естествен декор сцена, ниското рецептивно равнище на принудените да присъстват в качеството си на зрители обитатели на имението и явната им незаинтересованост (в този момент всеки си има някакви сериозни грижи, които не крие), фразата на Ирина Николаевна прозвучава като травестийна ирония/присъда за отвлечена и неуместна предвзетост и само миг по-късно „зрелището“ бива спряно и отменено.

В последвалата разпра между опитната актриса и заявяващия се като драматург неин син става ясно, че той осмисля неуспеха си външно – нарушил е, по думите му, монопола на „малкото избрани, на които е позволено да пишат пиеси и да играят на сцената“ (Chekhov, 1986, p. 14). Тоест самият Костя също все още не е в състояние да осъзнае остранностено и докрай замисъла си и е подразнен от чутите дълбоко неверни допускания и профанни оценки за неговото старание в предприетия опит. Не по-малко неубедителна е и Аркадина, независимо че след „гафа“ с изказаната пренебрежителна оценка за представлението все пак се вижда принудена да обоснове прибързаната си реакция: „Само дето той не взе някоя обикновена пиеса, а ни накара да слушаме тези декадентски бръщолевения. Заради шегата съм готова да слушам и небивалици, но това бяха претенции за нови форми, за нова епоха в изкуството. А според мен тук няма никакви нови форми, просто проклет характер“ (Chekhov, 1986, p. 19). И по-нататък „шегите“ наяве не закъсняват с крайно наивните и посредствени разсъждения на Медведенко за това, че никой няма право да отделя духа от материята и тем подобни недомислици. Единственият, опитал се да разсъждава аналитично върху току-що видяното, е д-р Дорн и Костя се заслушва внимателно в думите му: „Какво искам да кажа? Взели сте сюжета от областта на отвлечените идеи. Така и трябва, защото е задължително художественото произведение да изразява някаква голяма мисъл. Прекрасно е само онова, което е сериозно. […] Изобразявайте само важното и вечното“ (Chekhov, 1986, p. 19). Дорн си обяснява наивно Световната душа, за която говори в монолога си Нина (Треплев). Всъщност чии са думите? Чуваме ги от младата актриса, но ги „живее“ Костя, родени в ума и въображението му – дори по време на изпълнението той синхронизирано повтаря без глас текста. Но по-важното в тази реплика е, че Дорн – все едно дали му е харесало представлението, както твърди, или го казва от учтивост, е провокиран от концепта за Световната душа.

Централното събитие във второ действие – поне за темата в настоящия текст – е застреляната от Костя чайка, която той полага в краката на смаяната Нина. Обектът, визиран в заглавието на пиесата, за първи път се появява „на живо“, опредметен като мъртва/убита птица (по-късно тя ще бъде препарирана и така – съхранена, дори увековечена като своеобразен музеен експонат[2]). До този момент е само образ, с който младата актриса се сравнява малко преди

да започне представлението („А мен ме влече тук към езерото като чайка“). Нина е удивена от постъпката на Треплев, но подсъзнателно долавя, че в нея има нещо необичайно, което не може да си обясни, и признава: „Напоследък станахте раздразнителен, изразявате се високопарно, все с някакви символи. Нищо чудно и тая чайка да е символ, обаче, моите извинения, не схващам...“ (Chekhov, 1986, p. 31).

В трето действие Треплев отново е „уличен“ за декадент в спонтанен изблик на раздразнение от страна на майка му. Краткият диалог между тях при внезапното им спречкване е показателен за двата типа мислене за изкуство – консервативното и модерното:

> Т р е п л е в *(иронично)*. Истински таланти! *(С гняв.)* Аз съм по-талантлив от всички вас, ако трябва да говорим честно! *(Скъсва превръзката от главата си.)* Вие, ретроградите, сте се намърдали на първите места в изкуството и смятате за законно и истинско само това, което сами правите, а останалото го мачкате и задушавате! Не ви признавам аз! Не признавам нито теб, нито него!
>
> А р к а д и н а. Декадент!…
>
> Т р е п л е в. Забий се в любимия си театър и си играй там в ония жалки бездарни пиеси!
>
> А р к а д и н а. Никога не съм играла в такива пиеси. Остави ме! Ти и келяв водевил не си способен да напишеш. Киевски еснаф! Хрантутник!
>
> Т р е п л е в. Стипца!
>
> А р к а д и н а. Дрипльо! *(Треплев сяда и тихо плаче.)* Нищожество! (Chekhov, 1986, p. 44).

Предикатът „декадент“, поставен в един семантичен ред с „киевски“ (тоест провинциален) „еснаф“, „хрантутник“, „стипца“, „дрипльо“, „нищожество“ (все едно кой от двамата ги изрича), прозвучава като упрек, унизителна обида – тежко набеждаване за деформирана менталност, смазваща оценка за нечия човешка непълноценност. В разпрата се сблъскват не само и не просто два възгледа за изкуството, зад които прозират и немалко лични мотиви; Треплев проявява непримиримост към статуквото и отчаяно търси възможност за изход, пробив, радикално преобръщане на шаблона и еднообразието, за него – въпреки окаяното му битово положение – резигнацията е немислима. Аркадина защитава както себе си в театъра, така и реномето на своя партньор, независимо кой е той в литературата и това ли е, за което се представя.

Четвърто действие има особен статут в разгръщането на темата за декаданса. Формално в него самата дума не е употребена нито веднъж, но затова пък в някакъв смисъл част от случващото се е апология и защита на декадентската естетическа доктрина. Какво имам предвид?

Както гласи ремарката в края на предходния акт: „Между трето и четвърто действие минават две години“. За това време – разбираме – са се случили много неща, далеч не само положителни и дори фактът, че Костя е почнал да се утвърждава като белетрист, печатат го и личността му предизвиква любопитство сред читателите, не компенсира угнетеното му чувство, когато става въпрос за Нина. Знакова в това отношение е репликата, с която отговаря на въпрос на д-р Дорн за съдбата на също сравнително редовно изявяващата се на сцената актриса. След като разказва за фаталната ѝ връзка с Тригорин, заченатото от него и родено дете, по-късно починало, за напълно разбитите ѝ нерви, за незавидната ѝ участ, Треплев споделя, че макар и умишлено държала го на разстояние от себе си, тя все пак редовно му е пращала писма. И добавя: „Подписваше се „Чайката“. В „Русалка“ мелничарят казва, че е гарван, а в писмата си тя все повтаряше, че е чайка“ (Chekhov, 1986, p. 54).

Репликата изисква специален коментар. Забележителни в нея са няколко подробности – явни и скрити. Не знаем колко е вярно твърдението на Борис Тригорин, че в театъра са се поставяли негови пиеси. Нищо не потвърждава тези думи, казани някак небрежно – напротив, той постоянно изтъква себе си единствено като белетрист и всички останали го възприемат именно по този начин. В целия диалог няма и намек, че е написал драма, ако не за друг(иг)о, то поне за любовницата си – творчески, но и интимен жест, който би бил очакван и напълно оправдан, дори в някаква степен задължителен. Както всъщност постъпва Треплев, съчинявайки монолога на Световната душа за момичето, в което е влюбен и което иска да стане актриса. А когато коментира колко е несръчен и колко изостава в занаята от местната знаменитост Тригорин, Костя отново дава примери с образи, плод на отработени („рутинни“) маниери/ „хватки“ от разказите на майчиния си фаворит.

Да се върна на репликата. Споменавайки как мелничарят в „Русалка“ твърди, че е гарван, а тя (Нина) нарича себе си чайка, Костя реално цитира друга пиеса. Независимо от дебютния си провал като драмописец, театърът е генетично в кръвта му (и двамата му родители са актьори) и той не спира да се интересува от драматургия. Но в случая е важен образът на *гарвана*.[3] Бивайки заклеймен като декадент, Костя до такава степен е обсебен от модернистичната поетика, че „извиква“ в написания за Нина монолог сенките и виденията наяве и по-нататък в комедията те се осъществяват като метасюжет, възхождайки главно към фаталния и натрапчив призрак на отсъстващия баща от „Хамлет“. Но не само. Чехов, взимайки привидно алегоричната фигура на гарвана от *руски* източник, прави нещо значително по-ловко като фикционален ход, хитроумно „оголвайки“/надсмивайки се над ограниченото и скучно, предвидимо и тривиално въображение на типа тригориновци в литературата. Защото в културния контекст, в който попада писането на „Чайка“, гарванът вече се е превърнал в концептуален синтез на новата декадентска вълна от

централния образ в едноименната готически орнаментирана поема на Едгар По. И колкото и странно да изглежда на пръв поглед, финалната поява на Нина буквално – стъпка по стъпка – следва влитането на „птицата на мрака“, както го е описал в култовия си текст американският поет.

Но преди това ще направя кратка литературноисторическа справка за присъствието на „Гарванът“ в руското културно пространство с допускането от какъв (и доколко достоверен) източник Чехов е познавал творбата.

Е. А. По пише поемата си през 1845 г. – точно половин век преди „Чайка“ (1895). На руски първи я превежда Сергей Аркадиевич Андреевски през 1878 г.[4] – отпечатана е в авторитетния „Вестник Европы“ трийсет и три години след появата на оригинала и може да се каже, че запознаването на руските интелектуални кръгове с нея се е забавило значително. За съжаление, това първо тълкуване се оказва слабо и въпреки немалкото уговорки на преводача, явно предусещал острите критики към опита му, които не закъсняват, не притежава нужните естетически качества, за да се наложи в тогавашния контекст. За кратко време следват други четири варианта, дело на: Лиодор Иванович Палмин (1878), Леонид Егорович Оболенски (1879), Иван Кузмич Кондратиев (1880) и Лев Игнатиевич Уманец (1886). Нито един от изброените преводи обаче не спазва оригиналния ритъм на произведението, което е една от най-откроващите се и въздействащи негови особености/емблеми[5], породил огромно количество епигони. Но същинската атмосфера на декаданса и мистиката е постигната в други два варианта, осъществени непосредствено преди Чехов да напише комедията си – на Дмитрий Мережковски (1890, публикуван същата година в „Северный вестник“) и на Константин Балмонт (1894). И единият, и другият се придържат строго към осмостъпния хорей с цезура между четвъртата и петата стъпка и сложната римна схема, макар че графично Мережковски предава шестостишната строфа у По в дванайсет стиха, докато Балмонт опазва оригиналния ѝ вид. Допускам, че Чехов е познавал и двете версии (а навярно и част от по-старите), но доколкото Мережковски е настроен към него далеч не добронамерено и с високомерие, с Балмонт са в близки приятелски отношения[6] (именно Антон запознава начинаещия по онова време поет с Лев Толстой) и въпреки че преводът дълго остава необнародван (появява се чак през 1921 г.), авторът на „Чайка“ несъмнено го е чел – напълно възможно е дори самият преводач да е потърсил неговата оценка. И нещо не по-малко любопитно. Същата година, в която превежда „Гарванът“, Балмонт пише и стихотворението си „Чайка“, отпечатано в „Русские ведомости“. Чехов със сигурност го познава, тъй като екземпляр от стихосбирката на поета „Под северното небе“, включваща творбата и излязла само месец след журналната ѝ публикация, той притежава в личната си библиотека.

Тук припомням самата творба на български език в превод на Кирил Кадийски (в курсив поставям отделни стихове и фрази за онагледяване на понататъшните паралели):

ГАРВАНЪТ

В полунощна *късна доба* – като в някаква прокоба –
над старинен том приведен, аз четях с премрежен взор
и сред тая сънна скука някой сякаш че почука,
няколко потайни звука в сглъхналия коридор
счуха ми се *и си казах:* – В сглъхналия коридор
някой броди – няма спор!

Бе *декември – месец леден с вихри в мрака непрогледен*
и жарта с отблясък меден гаснеше пред моя взор;
чаках с трепет жив зората и *четях – сред самотата*
да убия в мен тъгата по неземната Линор;
име, чийто звън кристален вече чува се – Линор! –
само в ангелския хор.

В миг звукът зловещ *се смеси с шум от* пурпурни *завеси*
и в неописуем ужас хвърли ме – за мой позор;
чул сърцето разтуптяно, заповтарях си припряно:
странник има – колко странно! – в сглъхналия коридор,
броди, вмъкнал се отрано в сглъхналия коридор,
някой странник – няма спор.

Окопитих се накрая и реших да разузная
вън какво – пред мойта стая – става... и да хвърля взор.
– Сър, мадам – подех наслука – *влязъл ли е някой тука?*
Счу ми се, че някой чука... Бях задрямал – няма спор,
но и *тихо се почука*... Вън бе пусто – няма спор.
Само тъмен коридор.

Дръзки блянове с уплаха се редуваха, меняха
и *ме караха да тръпна*, хвърлил в тъмнината взор;
ясно бе, че нищо няма и в затишието нямо
чух – Линор отекна само, после ехото... Линор,
ала то от мойте устни излетяло бе ... Линор –
не от ангелския хор!

С въглен жив в душата клета аз се върнах в кабинета
и дочух, че пак се чука, чукаше се – няма спор!
Вятър вън навярно трака – пребледнял си казах в мрака –
и не трябва да се чака: *ще надникна в моя двор;*
ще узная тая тайна – и погледнах в моя двор:

мрак и мрачен кръгозор!

Щом отворих – звън в стъклата, и изпляскаха крилата
на огромен черен Гарван и безсилен за отпор,
аз го зърнах как възсяда бързо бюста на Палада;
мрачен пратеник на Ада, *влезе в моя пуст затвор*
и от лорд по-горд, огледа моя мрачен пуст затвор
и вторачи в мене взор.

Абаносов Гарван! С този порив към помпозни пози
в мен насмешка само будиш и разведряш моя взор;
нямаш – казах му – вълшебен и наперен гордо гребен,
но не си страхливец дребен; в царството на мрак и мор
как е знатното ти име – при Плутон сред мрак и мор!
Той изграка: Невърмор!

Гледах птицата с възхита, че с човешки глас опита
да изкаже мисъл скрита и събуди в мен възторг,
че до днес и никой смъртен не е бил така покъртен:
да му дойде в късна доба вкъщи Гарван с мрачен взор
и от бюста на Палада да го гледа с мрачен взор
и да гракне: Невърмор!

Гарванът веднъж изграка – тъй душата си изплака! –
после млъкна, сви се в мрака примирен, притворил взор.
Не един приятел вече отлетял е надалече,
само той е тук, при все че съмне ли се – няма спор! –
като блян и той ще хвръкне, ще изчезне – няма спор...
Той отвърна: Невърмор!

Казаното бе намясто, но ме стресна в тоя час то:
– *Нищо друго той не знае,* нищо друго – няма спор! –
кой го знае от кого ли *в дни на горест и неволи*
той е слушал как се моли клетник, жаден за простор,
и така запомнил само – в свойта жажда за простор –
тоя припев: Невърмор!

Гледах Гарвана с човешка незлобливост и с насмешка
и в креслото тежко хлътнал, вперих аз в Палада взор;
взех да свързвам мисъл с мисъл и така се бях улисал
в чутото да търся смисъл; *нещо иска – няма спор! –*

да ми каже тая птица грохла, грозна – няма спор! –
с вечното си Невърмор!

Млъкнал, губех се в догадки – тия отговори кратки,
тоя страшен и проникващ чак в сърцето огнен взор!
Върху плюша син *в замая мъчех се да разгадая*
тайната на тая стая*, ала вече без Линор,*
без милувките от лампи връз лицето на Линор,
само с тоя Невърмор!

От кадилници незрими на безплътни Серафими
здрачът взе да се сгъстява като свечерен простор...
Клетнико – възкликнах – твоя Бог изпратил ти е с тоя
сонм от ангели в покоя светъл спомен за Линор;
пий утеха и забрава за прекрасната Линор...
Той изграка: Невърмор!

Злобна птица или Демон, зъл Пророче с дух, подеман
от самия Изкусител – смело дадох му отпор! –
бурята ли те запрати тук, в земите прокълнати
с омагьосани палати, *сред разруха*, глад и мор...
В Галаад балсам ли има за разруха, глад и мор?
Той изграка: Невърмор!

Черен Гарване, загракал, птица, демон, зъл оракул,
чуй, и в Бога те заклевам – там, сред ангелския хор,
сред градините на Рая пак ще срещна ли оная,
по която тук ридая – светозарната Линор?
Ще целуна ли – кажи ми – най-прекрасната... Линор...
Той изграка: Невърмор!

Скочих: – Птица или демон, скрий се в своя свят подземен,
при Плутон върни се в мрака, в царството без кръгозор;
клюна си с наслада дива в мойта гръд недей забива,
връщай се в нощта бурлива – махай се от моя взор!
И перце да не остане тук от теб – пред моя взор!
Той изграка: Невърмор!

И стои върху Минерва, и ме гледа – сякаш вперва
в мене Демон зъл, бездушен своя страшен огнен взор.
И студена сянка мята връз тавана и стената,

и линее там душата като в каменен затвор;
и едва ли пак ще литне тя от мрачния затвор
вън, на воля... Невърмор!

(Po, 2012, pp. 5 – 10)

Да обърнем поглед към „Чайка“.

Няма(м) преки доказателства, че Чехов е писал сцената с появата на Нина по образеца на По, но е възможно в съзнанието му да е била запечатана нощната картина на „Гарванът“ с неутешимия и изтерзан писател, бленуващ по своята изгубена любима, и да е възпроизвел някои детайли именно в същия дух.

В петнайсет от общо осемнайсетте строфи на „Гарванът“ откриваме по-преки и по-условни паралели и асоциации с кратката сцена на завръщането на Заречна в края на комедията (преди нейната гръмка finita). Предварително ще изведа няколко положения от лироепическия сюжет на поемата, проектирани в драмата. Заглавията на двете произведения визират птици, контрастиращи си според ахроматичната гама: черно/бяло. Случките и у По, и в Чеховото четвърто действие, се развиват по тъмно – среднощ и съответно късно вечерта. Черното и бялото са застъпени в тях с ясни и дори натрапчиви силуети. Гарванът с цвят на мрак, възседнал мраморния бюст на Атина Палада, „бялата“ Нина и „черната“ Маша (своеобразни Одета и Одилия около езерото), сборникът с разкази на Тригорин „Дни и нощи“ и т. н. Още в първо действие Треплев има особено осезание-предчувствие за пристигането на Нина, възпроизведено при последната ѝ поява, но и самият той тук „в аванс“ влиза в състоянието на лирическия говорител у По:

„ГАРВАНЪТ“. В късна доба […] над старинен том приведен, аз четях с премрежен взор / и сред тая сънна скука някой сякаш че почука, / няколко потайни звука […] и си казах: […] някой броди...

„ЧАЙКА“. Т р е п л е в *(заслушва се)*. Чувам стъпки… […] Не мога да живея без нея… Дори звукът от стъпките ѝ е прекрасен… Безумно съм щастлив. *(Бързо тръгва да посрещне тъкмо влизащата Нина Заречна.)* Вълшебнице, мечта моя… (Chekhov, 1986, p. 13)

Ако лирическият говорител у По „чете с премрежен взор“, у Чехов е въведена същата обстановка – на самотния писател, затворен сред книжата-ръкописи в своя импровизиран абинет:

„ГАРВАНЪТ“. ...четях – сред самотата / да убия в мен тъгата по неземната Линор...

„ЧАЙКА“. П о л и н а А н д р е е в н а […] *(Приближава се към бюрото, обляга се на лакът и гледа в ръкописа.)* […]

Д о р н. Доста промени обаче забелязвам у вас! От гостната сте направили кабинет. (Chekhov, 1986, p. 52.)

***

„ГАРВАНЪТ“. ...странник има – колко странно! […] броди... / Окопитих се накрая и реших да разузная / вън какво – пред мойта стая – става... и да хвърля взор. / […] ...влязъл ли е някой тука? / Счу ми се, че някой чука... […] Дръзки блянове […] ме кара да тръпна... […] С въглен жив в душата клета аз се върнах в кабинета / и дочух, че пак се чука... […] ще надникна в моя двор; / ще узная тая тайна...

„ЧАЙКА“. Някой чука по близкия до бюрото прозорец.

Т р е п л е в. Какво е това? *(Поглежда през прозореца.)* Нищо не се вижда… *(Отваря стъклената врата и гледа в градината.)* […] *(Вика.)* Кой е там? *Излиза; чува се как той бързо ходи по терасата; след половин минута се връща с Нина.* […] Нина! Нина! *Нина полага глава на гърдите му и сдържано ридае. (Разстроен.)* Нина! Нина! Това сте вие… вие… Сякаш предчувствах, цял ден душата ми ужасно се измъчваше. […] Не съм в състояние да спра да ви обичам. Откакто ви загубих и почнах да публикувам, животът ми е непоносим, аз страдам... […] ...накъдето и да погледна, навсякъде ми се привижда лицето ви, тази ласкава усмивка, която светеше в душата ми през най-хубавите години от моя живот... (Chekhov, 1986, p. 61.)

„ГАРВАНЪТ“. ...влезе в моя пуст затвор […] и вторачи в мене взор. […] Гледах птицата с възхита […] да изкаже мисъл скрита и събуди в мен възторг, / […] че до днес и никой смъртен не е бил така покъртен... […] Гарванът веднъж изграка – тъй душата си изплака! – / после млъкна, сви се в мрака примирен, притворил взор...

„*ЧАЙКА“.* Нина, колко е странно, че ви виждам. […] ...аз все още се нося в хаоса на мечти и образи...

Д о р н. […] Той мисли с образи, разказите му са пъстри, ярки, и аз силно ги преживявам. […]

Н и н а. Аз съм чайка… Не, не е това. (Chekhov, 1986, p. 57)

Бялата убита чайка донякъде предвещава краха на бялата Световна душа, погубена от случайно появил се скучаещ човек, поне такъв образ възниква във въображението на Тригорин. И той веднага се запечатва в (под)съзнанието на

Нина. В този смисъл нейната обсесия, че е чайка, ѝ е внушена не от Треплев, а от Тригорин. „Ако някога ти потрябва животът ми...“ – това може да е монолог на умиращата птица.

В поемата ясно е указано, че случката произтича в студена и бурна зимна вечер („Бе декември – месец леден с вихри в мрака непрогледен...“ […] „Връщай се в нощта бурлива...“). В последното действие на пиесата не е съвсем ясно кой годишен сезон е, но навън е студено и вилнее същата буря както у По (*„Чува се как шумят дърветата и вятърът вие в комина.* […] М е д в е д е н к о. ...Какво ужасно време! Вече второ денонощие. М а ш а *(пали лампата)*. В езерото има вълни. Грамадни“ (Chekhov, 1986, p. 49).

Друга асоциация. Лирическият говорител се обръща към влетялата птица с: „...бурята ли те запрати тук, в земите прокълнати […] сред разруха“. В тези думи е имплицирано и магическото, по определението на д-р Дорн, езеро, поточно местност, както и разрушеният театър с виснала завеса, приличаща на съдрана скиния на обруган църковен олтар (М е д в е д е н к о. В градината е тъмно. Трябва да им кажем да разкарат от градината този театър. Стои гол, безобразен като скелет и завеската хлопа от вятъра. Когато вчера вечерта минавах оттам, ми се стори, че някой плаче в него“ (Chekhov, 1986, p. 49).

При първата им среща в дискурсното време на „Чайка“ Треплев се обръща към Нина, перифразирайки думите на Хамлет към Офелия в края на знаменития монолог „Да бъдеш или да не бъдеш“ („прекрасната Офелия“ / „вълшебнице“), но добавя и нещо свое: „Мечта моя!“. Особено предчувствие. Не след дълго отново ще изрече същата дума, но вече в друг, по-широк контекст – че животът трябва да се изобразява такъв, какъвто го виждаш в мечтите си. В този смисъл Нина си остава мечта – непостижима и непостигната, разбива илюзиите му, а накрая се връща „изневиделица“, но вече според предписанията на литературно обоснования и „проверен“ висок сюжетен модел на По. Ситуацията се повтаря, преобразувана във финал. А от своя страна, спокойно можем да осмислим началото на „Чайка“ като възможното начало на „Гарванът“, представящ само края на историята.

Треплев се проваля като модерен драматург – бива освиркан, но се реализира като декадент през сюжета „Гарванът“: в началото се пробва остранностено в тази поетика, в края я въплъщава, влиза в нея, живее я. „Гарванът“ е край и начало – край на любовната история (Ленора е мъртва) и начало на лироепическия сюжет. В коментираната сцена Костя също „извиква“ Нина като видение. Поредната илюзия – тя не му принадлежи и препарираната чайка е особена, дори ужасяваща препратка към театъра-скелет. Това, че някой сякаш плаче в него, от своя страна, дублира възсядането на влетелия в стаята гарван върху бюста на Палада, но е и стенещ ембрион в оглозганата утроба-театър. (Неслучаен детайл е припомнянето на факта, че Мопасан бяга от Айфеловата кула, тя му се струва също такъв грозен скелет, както

на Костя – занемарената естрада.) Най-сетне сюжетът-Треплев е реализиран като декадентски, защото тъкмо когато той е склонен да ревизира идеята си за нуждата от нови форми („Да, все повече стигам до убеждението, че работата не е нито в старите, нито в новите форми, а в това, което човек пише, без да мисли за никакви форми, пише онова, което свободно се лее от душата му“ (Chekhov, 1986, p. 56), го „връхлита“ „Гарванът“. *По*етически екфразис. Поезията като драматургия. В монолога на Световната душа няма цел, има красота.

И накрая нека ми бъде позволена една херменевтична догадка. След като вече се е чул изстрелът и Дорн е успокоил присъстващите, че е гръмнало шишенце с етер от аптечката му, в мига, преди да съобщи на Тригорин истината за самоубийството на Костя, той го дърпа настрани и за камуфлаж пред останалите уж започва да разказва впечатленията си от нещо прочетено. В анализите на „Чайка“ – литературни и сценични – тези думи обикновено минават напълно незабелязано, но в контекста на разгърнатата в настоящия текст тема те могат да се изтълкуват и в по-различен смисъл. Конкретно казаното от доктора звучи така:

Д о р н *(прелиствайки списание, на Тригорин)*. Преди два месеца тук бе отпечатана една статия… писмо от Америка, и исках да ви питам, между другото… (Chekhov, 1986, p. 64.)

Дали в споменаването именно на Америка не се крие остроумен намек за американеца По? Можем ли да открием някакъв по-дълбок поетологичен потенциал за сюжета „Чайка“, ако допуснем или приемем, че това писмо е всъщност анализ на „Гарванът“, или пък самата поема, придружена с пояснителни коментари?

Любляна,
05.12.2025 г.

NOTES

1. Всички цитати от „Чайка“ са в мой превод – Л. Д.
2. В четвърто действие Тригорин отхвърля тъкмо поднесеното му чучело на птицата като веществено доказателство за случилото се преди две години под предлог, че не помни.
3. Необходимо уточнение е, че преди в „Чайка“ да цитира „Русалка“, още в „Горски дух“, реинкарниран по-късно във „Вуйчо Ваня“, Чехов буквално заема от Пушкиновата драма мелницата като място на действието и там

разиграва отношения, близки до тези на мелничарската дъщеря и княза, докато във „Ваня“ вече няма и помен от подобна асоциация. В „Чайка“ обаче, написана между „Духа“ и „Вуйчото“, Антон сякаш избистря концепцията си и препраща към Пушкиновия текст вече не по посока на двамата млади персонажи, а на възрастния мелничар, полудял под бремето на гузната си съвест – основен виновник за смъртта на дъщеря си – и въобразил се за гарван.

4. У нас най-известен за няколко поколения остава преводът на Георги Михайлов, издаден през 1919 г.
5. Няма да е погрешно твърдението, че именно „Гарванът“ открива нова поетическа конструкция – една от онези, за необходимостта от които си дава сметка и които търси Треплев.
6. В чеховистиката неведнъж е изказвано предположението, че като прототип на подвластния на суицидален комплекс Треплев са не само художникът Исак Левитан или религиозният философ Владимир Соловьов, но и Константин Балмонт, правили опити да се самоубият; еднаквите собствени имена на драматургичния персонаж и поета също са възможен аргумент в тази посока.

ЛИТЕРАТУРА

Димитров, Л. (2021). *За кривото седене и правото съдене в превода: критическа студия с девет избрани поетически превода на К. Кадийски*.

По, Е. А. (2012). *Гарванът* (К. Кадийски, прев.). *Нов Златорог*, 5 – 10.

Чехов, А. П. (1986). Чайка. В: *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. 13,* 3 – 61. Наука.

REFERENCES

Dimitrov, L. (2021). *Za krivoto sedene i pravoto sadene v prevoda: kriticheska studiya s devet izbrani poeticheski prevoda na K. Kadiiski*.

Po, E. A. (2012). *Garvanat* (K. Kadiyski, prev.). *Nov Zlatorog*, 5 – 10.

Chekhov, A. P. (1986). Chayka. V: *Polnoe sobranie sochineniy i pisem v tridtsati tomakh, 13*, 3 – 61. Nauka.

DECADENTS AND POE DECADENTS IN CHEKHOV'S THE SEAGULL METAANALYTICAL NOTES

Abstract. The text reveals a highly veiled yet essential implicit motif in Chekhov's canonical play *The Seagull*: its connection with Edgar Allan Poe's famous poem *The Raven.* More specifically, it traces how the theme of decadence permeates the entire dialogue and, initially ironized and later questioned and denied, in the final act of the comedy becomes woven into the plot as a concrete incident, achieving an intertextual and hermeneutic allusion to the situation described by Poe. Individual lines spoken by the characters are reinterpreted in a new way, which the author suggests may indeed allude to the work of the American poet; in this sense, the article proposes an alternative perspective on Chekhov's dramaturgical strategy.

Keywords: linguodidactology; Chekhov; Edgar Allan Poe; *The Raven*; *The Seagull*; decadence

✉ **Prof. Lyudmil Dimitrov, DSc.**
ORCID iD: 0000-0003-4672-1519
Department of Russian Literature
Sofia University "St. Kliment Ohridski"
Sofia, Bulgaria
E-mail: ljudmil@slav.uni-sofia.bg