

ФИЛОСОФСКИТЕ ПРИНЦИПИ НА КВАНТОВАТА МЕХАНИКА И ПРОБЛЕМЪТ ЗА

РАЗБИРАНЕТО НА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ТВОРБА

(*РЕАЛИСТИЧНОТО И ФАНТАСТИЧНОТО* ВЪВ „ВИЙ” НА Н. В. ГОГОЛ)

НИКОЛАЙ НЕЙЧЕВ

Пловдивски университет „Паисий Хилендарски”

e-mail: neychev@abv.bg

АБСТРАКТ. *Philosophical principles of Quantum Mechanics and the Problem of Understanding the Artwork (Realistic and fantastic in Gogol's "Viy").* The study applies the philosophical principles of quantum mechanics in the analysis of the artistic work (in this case the Gogol's "Viy") in terms of categories realistic and fantastic. It turns out that only the principle of complementarity can explain the two incompatible pictures of reality. Ignoring it in traditional literary analyzes leads to spontaneous triggering of the uncertainty principle – the root cause of the inability to resolve the controversy that has arisen. Normally, inequality is established in the literary studies of "Viy" (and not only), according to which one (realistic) and the other (fantastic) reality is favoured. There are also attempts to mix the two realities, which generally puts the sense of the work in a state of superposition, and after choosing an interpretative strategy, leads to a manifestation of ultimate hermeneutical subjectivism, breaking the integrity of the artistic world.

KEY WORDS: literary hermeneutics, quantum-mechanical principles: superposition, uncertainty, complementarity.

Подозирам, че така формулирана, темата ще предизвика скептицизма на ортодоксално настроените литературоведи. И той би бил уместен, ако провокира подозрение за еkleктично смесване на методологии от различни сфери, което се смята за ерес в науката. Но в случая, струва ми се, опасенията са несъстоятелни, тъй като (както ще видим) не съществуват принципни различия между философските основи на квантовата теория и тези на философията на литературата, още повече когато ребром се постави въпросът: *Каква е истинската природа на реалността?* Впрочем да припомним, че скептицизмът по отношение на възможното взаимодействие между принципите на квантовата физика и другите научни сфери (в частност – хуманитаристиката) е преодолян много отдавна още

от бащите на новата физика. „Гносеологическият урок, който произтича от развитието на атомната физика – отбелязва Нилс Бор, – ни напомня за подобни ситуации, възникващи при описанията и тълкуванията на опитните данни в други области, намиращи се далеч извън пределите на физическата наука¹. Този урок ни позволява да забележим в различни области общите черти, с което бихме подпомогнали стремежа към единството на знанието” [Бор 1971: 488]². „Науката се прави от хората – пише Вернер Хайзенберг. – Това естествено обстоятелство лесно се забравя; още едно напомняне за него може да помогне за намаляването на прискърбната пропаст между двете култури – хуманитарно-художествената и научно-техническата” [Гейзенберг 1989: 135]. В същия холистичен дух са изказванията и на други корифеи на квантовата теория [вж. Шредингер 1976: 254–260]. Една от целите на предлаганата работа е да покаже плодотворността на такова сътрудничество³.

Преди всичко да кажем няколко пояснителни думи за квантовата физика и нейните основни принципи. Началото на новата физика бележи революционната идея на Макс Планк (1900 г.), според която минималното количество енергия, излъчвано от т. нар. „абсолютно черно тяло”, може да се „раздели на точно определен брой равни части”, т. е. осъществява се на „порции” или „кванти”⁴, като елементарното количество енергия Планк нарича *квант на действието*

¹ Всички курсиви в статията са мои – Н. Н.

² Под „други области”, върху които могат да бъдат приложени принципите на квантовата теория, се има предвид такива, като: *биологията* [Бор 1971: 250–258], *психологията* [пак там: 212, 398, 491], *етнологията* и *социалната антропология* (както и *културологията* като цяло) [пак там: 280–288], *философията* [пак там: 526–532; Шредингер 1976: 254–260], *религията* [Гейзенберг 1989: 214–215] и не на последно място – сферата на *изкуството* [Бор 1971: 493–494].

³ Известни са ни само някои спорадични опити в това направление, но те са или с пожелателен общометодологичен характер [вж. Вершинин 2008], или квантовомеханичните принципи се прилагат твърде механично и с голяма степен на условност (съществуват твърде много изключения), т. е. „не работят” в цялото художествено пространство [вж. Димитров 2014: 45–54], или са заявени в заглавието на изследването, но без особено практическо приложение при анализа на художествения текст [вж. Бушев 2016: 177–193].

⁴ Под термина „квант” (от лат. *quantum* – „колкото”, в мн. ч. *quanta*, означаващо „колко” или „какво количество” от нещо) в квантовата физика се разбира изключително малка елементарна единица (напр. единицата за светлина – *фотон*).

[Планк 1975: 251–257]. Тази величина (известна още като *константа на Планк*)⁵ се превръща в основна „мерна единица“ в квантовата физика, като тя, от една страна, променя представите за непрекъснатия характер на процесите в природата, а от друга – нищожно малката ѝ стойност определя *границата* между микро- и макросвета, както и между класическата и квантовата физика. Хипотезата на Планк получава блестящо потвърждение през 1905 г. в изследването на Алберт Айнщайн, в което действително се доказва квантовата природа на светлината: „енергията на лъч светлина – пише той, – излязъл от някаква точка (...), се образува от краен брой локализирани в пространството *неделими кванти енергия*“ [Эйнштейн 1966: 93]. Но корпускуларният възглед за природата на светлината влиза в противоречие с експерименталните наблюдения, тъй като още в прочутия опит на Томас Юнг (1802 г.) категорично се доказва, че светлината има вълнова природа. Опитът е следният. Източник излъчва светлина, насочена към непрозрачна плоскост, в която са изрязани два тесни процепа. Зад тях на известно разстояние е поставен екран. Ако светлината се състоеше от частици (фотони), то, когато преминат през процепите, те биха се отразили на екрана като две успоредни линии. Получава се обаче нещо различно – върху екрана се наблюдава цяла поредица от редуващи се интерферентни линии (и то най-вече зад непрозрачната плоскост между процепите – там, където светлината не би трябвало да проникне). Това означава, че когато светлината преминава през процепите на непрозрачната плоскост, се образуват две сферични вълни, които интерферират, и на екрана се появяват цяла поредица успоредни линии – нещо, което е невъзможно, ако светлината се състоеше от частици. Резултатите от този експеримент обаче съвсем не опровергават данните и за корпускуларния характер на светлината, получени от Планк и Айнщайн. Създава се парадоксална ситуация, според която светлината се проявява и като частица, и като вълна. През 1924 г. Луи дьо Бройл изказва смелата хипотеза за вълновия характер изобщо на материята, т. е. че електронът (както и всяка друга елементарна частица) има както корпускуларни, така и вълнови свойства

⁵ *Константата на Планк* е със стойност $6,626\ 070\ 040(80)\cdot 10^{-34}\text{J}\cdot\text{s}$. (джаули в секунда) и се отбелязва с буквата h

[Бройль 1965: гл. 8, § 1]. Това е радикална идея, която заляга в основата на квантовия *корпускулярно-вълнов дуализъм*. Хипотезата на Бройл е многократно експериментално потвърдена чрез модифициран вариант на опита на Томас Юнг. При него източникът на светлина се заменя от уред, който изпраща към двата процепа не светлина, а елементарни частици (напр. електрони). Оказва се, че като преминават през процепите, частиците интерферират също като светлината, т. е. проявяват вълнови свойства. Нещо повече – същият ефект се получава и когато към процепите се изстреля само *един* електрон (или фотон). Изводът е поразителен: елементарната частица следователно преминава през двата процепа *едновременно* (в противен случай не би се получила интерференция). Сякаш тя по някакъв загадъчен начин се клонира, за да премине едновременно през двете пролуки. С други думи – „всеки фотон интерферира единствено със самия себе си” [Дирак 1979: 21]. „Очевидно, връзката между вълната и частицата – заключава дьо Бройл – се явява велик закон на природата” [Бройль 1965: гл. 8, § 4]. Вълновите свойства на материята означават, че елементарната частица битова в състояние на облачна „размазаност”, т. е. няма определено положение в пространството, а съществува в него с някакво разпределение на вероятностите. Колкото и парадоксално да изглежда, „частицата” може да се намира на две и повече места едновременно (защото, ако е вълна, то къде именно се намира „частицата”?) [Шредингер 1976: 26, 70]. В квантовата механика явлението е известно като *принцип на суперпозицията* *a*, при който съществува вероятността за битието на две и дори повече взаимно изключващи се състояния. Но тук експериментаторите се натъкват и на още един озадачаващ факт. Оказало се, че когато частиците биват наблюдавани, те се „държат” именно като частици и на отразяващия екран се появяват точковидни следи (подобни на следите, оставяни от сачми), образуващи две успоредни линии, вследствие на преминаването на частиците през единия от двата процепа. Но когато учените не наблюдавали поведението на частиците, последните веднага започвали да се проявяват като вълни и екранът фиксирал тяхната интерференция. По някакъв необясним начин наблюдението прекратява състоянието на суперпозиция и вълновият характер на материята се сменя с корпускулярен – вълната „става” частица, сякаш „знае”, че я следят. Това явление

в квантовата механика се нарича *колапс на вълновата функция*, при което наблюдението премахва състоянието на суперпозиция и проявява само една от двете взаимно изключващи се възможности: „в кое от двете състояния ще се извърши скокът, е невъзможно да се предскаже еднозначно: тук са в сила единствено законите на вероятността” [Дирак 1979: 18]. Фундаментално погледнато, квантовата система съдържа в себе си едновременно две възможности (корпускуларна и вълнова) и това, коя от двете ще се прояви, зависи от активността на експериментатора (включително и от измервателния прибор, който понеже е макроскопичен, неизбежно внася „смущение” в състоянието на квантовия обект). Парадоксалното „отсъствие-присъствие” може да означава също, че реалността е резултат от намесата на човешкото. Следствие от този феномен е още един основополагащ принцип на квантовата механика, формулиран (1927 г.) от Вернер Хайзенберг и известен като *принцип на неопределеността*. Неговата същност се състои в появата на неизбежна неточност при измерването на две наблюдаеми величини, ако тези величини се измерват едновременно (например разположението/мястото на електрона и неговият импулс/скорост). Кое не пречи тези свързани величини да бъдат измерени с голяма точност поотделно, но когато се измерват едновременно, колкото по-точно определяме координатите, толкова с по-малка точност е известен импулсът, и обратното [Гейзенберг 2001: 211]. Това съотношение на неопределеност е следствие от две причини. Първата е самото съществуване на кванта на действието (константата на Планк – h), тъй като „произведението от положението и импулса на частицата никога не може да бъде по-малко от кванта на действието” [Бор 1971: 57, 406 и сл.]. С други думи, когато местоположението (x) е измерено с висока точност Δx^6 , тогава импулсът (p , като Δp) ще е известен само приблизително (защото става по-голям от h), или обратното – когато импулсът е известен, в същото време положението на електрона няма да бъде: колкото по-точно определим едната от величините на множителя ($\Delta x \cdot \Delta p$), толкова по-малка ще бъде точността при измерването на другата (винаги се получава неравенството: Δx

⁶ С гръцката буква Δ (делта) се отбелязва фиксираната промяна на дадена стойност при измерването.

. $\Delta p \geq \hbar$). Втората причина, обуславяща тези неравенства, е корпускулярно-вълновият дуализъм на материята [Гейзенберг 2001: 227].

Принципът на неопределеността е един от основните постулати на копенхагенската (или т. нар. „ортодоксална“) интерпретация на квантовата механика. Тя има немало противници, като едни от най-изявените са такива учени като Алберт Айнщайн [вж. Зейнштейн 1966: 604–611, 612–616 и сл.] и Ервин Шрьодингер [вж. Шредингер 1976: 336–338, 340 и сл.], които смятат такова квантовомеханично описание на реалността за *непълно*. Например, за да покаже тази непълнота на познанието, през 1935 г. Е. Шрьодингер предлага прословутия си мислен експеримент, останал в историята като *котката на Шрьодингер*. Той е следният. В метален сейф се поставя котка заедно с адска машина. В гайгеров брояч е поставено зрънце от радиоактивно вещество, толкова малко, че за един час може да се разпадне един от атомите, но със същата вероятност може да не се разпадне и нито един. Ако атомът се разпадне, то броячът чрез реле привежда в действие чукче, което разбива колба с цианкалий. Ако предоставим тази система сама на себе си в продължение на един час, можем да кажем, че котката е още жива, ако за това време не се е разпаднал нито един атом. Първото разпадане би довело до отравянето на котката. Но ψ -функцията⁷ на цялата система би казала за това, че живата и мъртвата котка са смесени или размазани в еднакви пропорции (т. е. имат еднаква степен на вероятност). „В тези примери е типично това, че *неопределеността*, първоначалната ограниченост от атомните размери, се превръща в *макроскопична неопределеност*, която се поддава на решение чрез пряко наблюдение. Това ни пречи да представяме тази наивна форма на „размит модел“ за отражение на действителността“ [Schrödinger 1935: 812]. Тази смущаваща формулировка обаче съвсем не разрешава проблема за квантовата неопределеност, тъй като действително в един момент на ψ -функция (в състояние *суперпозиция*) в еднаква степен е възможно котката да е и мъртва, и жива. За да разберем каква е тя в действителност, ще трябва да отворим вратата

⁷ С гръцката буква ψ „пси“ в квантовата механика се отбелязва *вълновата функция* на материята (суперпозицията на обекта).

на сейфа, но този акт на наблюдение автоматично предизвиква колапс на вълновата функция, което ни дава само едната от двете възможни вероятности. Окончателният философско-когнитивен отговор, който дава копенхагенската школа за преодоляването на тази очевидна неопределеност в описанието на действителността, е *принципът на допълнителността*, формулиран от Нилс Бор в началото на 1927 г. [вж. Бор 1970–1971, т. 2: 30–53]. Според него „получаваните с помощта на различни измерителни прибори сведения за поведението на изследваните обекти, които ни се струват несъвместими (...), следва да се разглеждат като *допълващи* се едни други” [пак там: 205]. Както стана ясно, според принципа на неопределеността увеличаването на точността при измерването на дадена физична величина води до ръст на неопределеността на спрегнатата с нея *допълнителна* величина. За да се фиксира квантовото състояние, е достатъчно да зададем от двойката спрегнати величини *само едната*. В този смисъл „*допълнителни* се явяват величините, които не могат да бъдат измерени с каквато желаем точност *в едно и също време*” [Жиров, Соколов 2003: 9]. За да се добие възможно най-пълно описание на физическата реалност, следва да се вземат предвид и двете (макар и взаимно изключващи се) интерпретации, като едната се явява *допълнителна* спрямо другата. Така с известна степен на вероятност може да се приближим до по-пълното и адекватно описание на „реалността”. Въпреки че, както отбелязва Волфганг Паули, понятието *допълнителност* „съвсем не е ново в хуманитарните науки и във философията, макар и да не е формулирано така явно” [цит. по: Гейзенберг 1989: 210], принципът на допълнителността се превръща *не само* в ядро на копенхагенската интерпретация на квантовата механика, но редица изследователи го приемат и като „най-революционната философска концепция на нашето време”; принцип, „определящ съвременния идеал на науката”; дори като своеобразен „природен закон” [вж. Алексеев 1975: гл. VIII, § 1].

Чрез така изложения философски фундамент, с който се интерпретират основните принципи на квантовата механика, ще се опитаме да развием тезата за *разбирането* на литературната художествена творба.

В началото да допуснем аксиомата, че по време на рецептивния акт читателското съзнание винаги се намира в режим на суперпозиция спрямо художествената

творба (т. е. то е изправено пред множество от неизвестни засега възможности). Всяка аналитична интерпретация предполага „срив“ на тези възможности (аналогичен на колапса на вълновата функция) и от състоянието на суперпозиция се избира една доминантна стратегия на разбиране, а другите остават нереализирани. Това може да е следствие и от феномена на „пред-разбирането“, който поражда съответно подвеждащи „пред-мнения“ и „пред-съждения“ при херменевтичните операции върху текста [Гадамер 1988: 320–321, 619–620]. Феноменът, при който предпоставеното съзнание неизбежно деформира възприемането на творбата, напомня много за неотстранимото влияние на наблюдателя върху резултатите от квантовомеханичния експеримент, водещ до колапс на вълновата функция (за което говорихме по-горе). В нашия случай този феномен също следва да се отчита при резултатите, получени от проведеното изследване. Така всеки опит за интерпретация спонтанно задейства принципа на неопределеността, при който други възможни интерпретации на творбата остават нереализирани, защото (образно казано) с факта, че сме открили „вратата“ (за да видим дали котката е жива, или мъртва), ние вече сме нарушили целостта и безкрайната сложност на художествения свят. В този смисъл тоталният литературнокритически анализ на всяко значимо произведение на изкуството е принципно невъзможен и (за добро или за лошо) предварително обречен на неуспех.

Например, когато решаваме да анализираме света на Н. В. Гогол чрез категорията „фантастично“ (така характерна за неговата художествена система), това естествено предполага съществуването и на категорията „реалистично“. Ако под *фантастично* следва да се разбира феномен, нарушаващ проявленията на обичайното, естественото, ежедневно, което се подразбира интуитивно като *реалистично*, т. е. „обективно“ съществуващо, то тогава е ясно, че тези две категории са взаимно изключващи се и следователно не могат да бъдат адекватно анализирани *едновременно*, а само като *допълващи* се една друга. Така чрез знаменития принцип на допълнителността можем да стигнем до *относителната* пълнота в отговора на въпроса: Каква е *истината* за природата на описаната от творбата действителност, или другояче казано: Каква е *реалността* на фантастичното и *фантастичното* на реалността? Оттук централният проблем

може да се формулира и така: Към коя от двете категории доминантно ни насочва при рецептивния акт *самият текст* на творбата (като степента на неизбежна фундаментална *предпоставеност* на читателското възприятие – в случая моето – към споменатите категории следва винаги да се има предвид).

Като вземем за отправна точка двете взаимно изключващи се категории *реалистично* и *фантастично*, мисля, че повестта „Вий” е особено подходяща за експеримента. Известната Гоголова творба е композирана от последователно редуващи се реалистични и фантастични епизоди: **Епизод 1:** *Реалистично* описание на житието-битието на младите възпитаници на Киевската семинария. Когато настъпва ваканцията, подобно на останалите ученици, поемат на път и трима другари: богословът Халява, философът Хома Брут и риторът Тиберий Горобец. Те решават да се отклонят от „широкия път” и тръгват направо през степта, за да търсят подслон в някое близко село. Но настъпва нощта и те се загубват. След дълго лутане най-сетне съзират в далечината светлинка – оказват се две самотни къщи. Стопанката е старица, която едва склонява да ги приюти, но при условие че ще ги настани на различни места: ритора – в къщата, богослова – в килера, а философа – в кошарата. По някое време Хома Брут е посетен в кошарата от старицата с предполагаеми еротични намерения [Гогол 1976: 362–369]⁸. **Епизод 2:** *Фантастично* описание за това как с магнетичен поглед старата сломява съпротивата на философа, мята се на гърба му и с удар на метлата подкарва Хома да препуска като яздитен кон из полето. Едва сега философът разбира, че си има работа с *вещица*. Преобразява се и цялата природа: полето се превръща в прозрачно до самата си глъбина море, където вместо месеца свети някакво слънце; изплува голото тяло на русалка... След като героят започва да си припомня и реди всички молитви, които знае („против духове”), усеща облекчение: „вещицата някак по-слабо се държеше на гърба му”; „той вече нищо необикновено не вижда” в гъстата трева; а на небето свети „светлият сърп”. На свой ред той се мята на гърба ѝ като грабва едно дърво, започва с всички сили да налага бабичката. Изнемощяла, тя пада на земята. Хома стъпва на краката си и вижда, че пред него лежи не старица, а изключителна хубавица [372]. **Епизод 3:**

⁸ По-нататък цитатите по това издание ще се отбелязват само с номера на страницата.

Хома се прибира в Киев. Пръскат се слухове, че „дъщерята на един от най-богатите стотници (...) се върнала един ден от разходка цяла пребита” [373]. На смъртния си одър тя пожелала след смъртта ѝ да ѝ чете в продължение на три дни заупокойни молитви семинаристът Хома Брут. Изпратените от бащата казаци откарват философа в имението. Разбирайки, че починалата е същата вещица, която е убил, Хома прави опит да избяга, но го залавят. **Епизод 4:** Философът слуша фантастични разкази за пакостите на вещицата и за това, че младата господарка е „яздила” и други мъже от селото. **Епизод 5:** *Първа нощ.* Сам в църквата, Хома чете молитви пред ковчега; мъртвата става от ложето си и с протегнати ръце понечва да го улови, но семинаристът очертава около себе си защитен кръг и това го спасява. **Епизод 6:** Хома Брут бавно се съвзема от преживения ужас. **Епизод 7:** *Втора нощ.* Отново трупът оживява и безуспешно се опитва да го улови. Тогава мъртвата започва да прави заклинания и Хома чува шум от множество летящи крила, които се блъскат в прозорците и вратите, но настъпването на зората попречва на нечистата сила да нахлуе в храма. **Епизод 8:** След изпитанието косата на Хома Брут вече е наполовина побеляла от ужас. Той прави нов, неуспешен опит за бягство. **Епизод 9:** *Трета нощ.* Мъртвата отново се надига от ковчега и изрича пискливо страшни заклинания; този път несметното множество от чудовища изпълва божията църква, те търсят навсякъде философа, но без резултат. Тогава вещицата призовава на помощ Вий – господаря на гномовете; дяволската гмеж повдига тежките му клепачи и когато погледите на Вий и Хома се срещат, Вий го посочва с железен пръст: всички чудовища се нахвърлят върху философа и той се строполява бездиханен. Но не чули третите петли, духовете се втурват да бягат, обаче не успяват и остават заклещени в прозорците и вратите на храма. **Епизод 10:** Осквернената църква е заключена и забравена. **Епизод 11:** Накрая, научили за гибелта на своя приятел, Халява и Тиберий Горобец отиват в кръчмата да поменат душата му.

От така изложената композиция е видно, че в Гоголовата творба *реалистичното* и *фантастичното* са ясно изразени и силно застъпени, като двете категории постоянно менят местата си (реалистични са епизодите 1, 3, 6, 8 и 11; фантастични са 2, 5, 7 и 9; а епизодите 4 и 10 са с особен статут). Ако пожелаем обаче да ги анализираме *едновременно* (като равнопоставени доминанти), би се

получило неразрешимо противоречие при опита да установим каква всъщност е истинската реалност, описана в творбата, тъй като двете „реалности” са несъвместими, противоположни и затова взаимно изключващи се. С други думи, ще се получи съотношение на неопределеност, при която, ако „изясним” категорията реалистично, то това автоматично би „затъмнило” категорията фантастично, и обратното. Затова, за да избегнем подобна едностранчивост, се налага да използваме принципа на допълнителността, според който избираме да „измерим” само едната величина, а другата – като допълнителна спрямо основната.

Първоначално нека се опитаме да анализираме реалистичния пласт на творбата, т. е. да приемем реалистичното като доминантна категория, а фантастичното – само като *допълнителна* спрямо нея. Независимо от хумористичната атмосфера на реалистичните епизоди (живота в семинарията, селската действителност в имението на стотника и пр.), тяхната обективност не подлежи на съмнение. Съвсем не така стои обаче въпросът с фантастичното. То е проблематизирано още с появата си (епизод 2), където се задават няколко въпроса, адресирани едновременно към героя, читателя и автора: „Дали наистина той *вижда* това, или *не го вижда*? *Наяве* ли е всичко, или *сънува*? Но там какво има? *Вятър* или *музика*...” [371]. Тези въпроси пораждаат съмнението дали действително яхнатият от старицата Хома Брут „препуска” като яздитен кон из степта, а природата се преобразява и „всичко сякаш спеше с отворени очи”. Липсата на отговор може да означава, че тук имаме работа с т. нар. „завоалирана (неявна) фантастика”, което води до „снемане на паралелизма между фантастичното и реалното – в полза на *реалния план*” [Манн 1978: 66 и сл.]. Това „снемане” действително се осъществява на различни нива. Чувството, завладяло героя от „препускането”, в случая е много важно: „Той изпитваше някакво мъчително, неприятно и същевременно *сладостно чувство*, което обземаше сърцето му”. И още веднъж: „Той изпитваше дяволски *сладостно чувство*, усещаше някаква *пронизваща*, някаква *мъчително страшна наслада*” [371]. Хома започва да се съмнява (а заедно с него и ние, читателите) кого всъщност „язди”: „Тя нададе диви вопли; отначало те бяха сърдити и заканителни; после ставаха по-слаби, по-приятни, по-чисти и сетне вече едва звъняха, тихо като нежни сребърни звънчета, и *проникваха в душата му*;

и неволно му хрумна мисълта: *наистина ли е бабичка?*” [372]. В действителност се оказва, че го „е яхала” (а след това и той „е яздил”) не бабичка, а чудна красавица: „Пред него *лежеше хубавица с разчорлена, разкошна коса, с дълги като стрели ресници. Тя бе разтворила безчувствено белите си голи ръце и стенеше с обърнати нагоре и пълни със сълзи очи. Хома трепна като лист: жалост и някакво чудно възмущение и плахост, непознати за него, го обзеха; той хукна да бяга със все сила (...) и той все не можеше да си обясни какво чудновато, ново чувство го е обзело*” [372]. Несъмнено е, че ритъмът на „препускането” и „ездата”, „налагането” с „дърво”, предизвикали „сладостното чувство” у героя, са прозрачни евфемистични изрази на сексуалната игра (в случая – с мазохистичен уклон). „Невъзможно е да се освободим от впечатлението – пише критикът, – че великият писател в действителност описва мигове на полова близост” [Скосарь 2006]. По-късно „еротичният символизъм” безспорно се потвърждава от думите на казака Дорош, че младата господарка и него го „е яздил” [384], както и от разказа за „изгарящата” любов на кучкаря Микита, който „взел да се заглежда в младата господарка”. И един път младата господарка казва: „Дай Микитка, да сложа крачето си върху тебе.” А той, глупакът, се зарадвал, казва: „Не само крачето, но и цялата ме възседни.” Младата господарка вдигнала краче и щом видял нейното голо, пълно и бяло краче, казва, магия просто го замаяла. (...), навел гръб и като хванал с двете си ръце голите ѝ крачета, запрепускал из цялото поле като кон и къде се пилели, той нищо не можа да каже” [385–386]. Мисля, че ситуацията не се нуждае от коментар. Що се отнася до определението „вещица”, в повестта на Гогол то е твърде условно, тъй като устойчиво се употребява в текста за всички жени във всичките им житейски възрасти [вж. 370, 382, 384 и др.]. Това обяснява и обобщаващите думи на Тиберий Горобец: „Защото у нас в Киев всички жени, които седят на пазара – всички са вещици. При тези думи звънарят (Халява – бел. Н. Н.) кимна в знак на съгласие” [399]. В случая с Хома Брут обаче любовната ситуация придобива различен обрат и трагична насоченост. За това открито ни говори реалистичният план: „В това време (...) дъщерята на един от най-богатите стотници (...) се върнала един ден от разходка цялата пребита, едва имала сили да се дотърпи до бащината си къща” [373]. Очевидно фантастичният разказ за вещерската езда служи само като прикритие на едно реално случило се сексуално

престъпление – „насилване на девойка”, а по-късно и на „некрофилия” (да си припомним какво впечатление прави на Хома тялото на легналата в ковчега красавица) [Скосарь 2006]. В този смисъл викащата за възмездие душа на жертвата⁹ предизвиква ужасните терзания на съвестта у героя и чудовищните му видения (впрочем, търсешият забравя Хома е постоянно под въздействието на алкохола¹⁰). Вината на семинариста се засилва и от факта, че престъплението е извършено по време на „пости” [370]. Всевиждащият поглед на Вий (еманация на спящата „с отворени очи” природа – единствената свидетелка на случилото се) открива престъпника и го уличава, посочвайки го с железен пръст: „Ето го! (...) И всички, които бяха там, се хвърлиха върху философа. Той грохна бездиханен на земята и *от страх* душата му веднага излетя” [398]. Тоест истинската причина за гибелта на героя не са фантастичните същества, а *страхът*, завладял душата на убиеца. Такова *реалистично* обяснение дава и неговият приятел, Тиберий Горобец: „А пък аз зная защо е загинал: защото се е уплашил. Ако не се е уплашил, вещицата нищо нямаше да му направи” [399]. Вижда се, че ако Гоголовата творба се тълкува от гледната точка на реалистичната доминанта, фантастичното се явява само „контрастно” *допълваща* категория и тогава би следвало да определим „Вий” по-скоро като реалистична, отколкото като фантастична повест.

Ако пък решим да изследваме фантастичното като доминантна категория, а реалистичното – като допълнителна, се получава различен херменевтичен резултат. Реалистичните епизоди са проблематизирани (и дискредитирани от фантастичното) на няколко нива. На първо място, от липсата на каквато и да било „документална” времева определеност (ако изключим израза „от месец юни”), т. е. събитието е в режима на *някакво* условно време, станало „пропускливо” за всякаква фантастична феноменология. На второ място, реалистичният пласт е с

⁹ В друг реалистичен вариант на тълкуване за отмъщение жадува душата на бащата, у когото се е събудил „Едиповият (бащиният) комплекс” [вж. Виноградов 2007], или за своята млада вещица наказва старейшината на нечистата сила – Вий [Скосарь 2006].

¹⁰ Юрий Ман правилно отбелязва, че дори в най-фантастичните произведения „виното обичайно изпълнява ролята на истинския медиум на всички чудеса” [Манн 1978: 68–69], което, така да се каже, „девалвира” реалността на фантастичното и представя виденията на Хома като следствие от алкохолен делириум или сън [Виноградов 2007]. За множество други „реалистични” версии при тълкуването на фантастичното вж. пак там: 105–122.

ярко изразен комизъм. Макар че категориите *комично* и *трагично* не са „заложени“ за измерване в нашия анализ, не може да не направи впечатление, че *комичните* елементи в настроението на разказа присъстват като постоянна *допълнителна* стилистична характеристика *единствено* при битово-реалистичното описание, което иронизира профанно-ежедневното съществуване, докато *трагичната* емоционалност е неизменно обвързана с фантастичните епизоди, *допълнително* сакрализирайки фантастичната реалност¹¹. Явно тези съотношения не са случайни, а приоритетно натоварват света на фантастичното със съдбовна за битието реалност, *измествайки* профанно-ежедневното в периферията на истината за смисъла на човешкото съществуване. На трето място, фантастичното се фаворизира и от думите на самия Гогол: „В и й – *величаво творение* на простонародното *въображение*. (...) *Цялата* тая повест е народно *предание*. Аз не искам да променям нищо в него и го разказвам почти със *същата простота*, както съм го *слушал*” [362]. От тези думи излиза, че „документален” се явява именно фантастичният разказ, докато реалистичното е само *допълнителен* повод за митологична спекулация. Оттук следва да се признае, че „отвъдният свят има не по-малка реалност, отколкото човешкият свят, нечистата сила не е илюзия и не е пиянско бълнуване, а е именно сила, страшна и могъща” [Гуляев 2015: 102–113]. Двата анализа, проведени дотук, фиксират различни и взаимно изключващи се резултати. Огромният брой изследвания, посветени именно на проблема за реалистичното и фантастичното във „Вий”, са традиционно разделени в мненията и поддържат само едната или другата гледна точка [вж. Виноградов 2007: 105–122]. Но възникналото противоречие съвсем не означава, че трябва да приемем само едното тълкувание за „вярно”, а другото – за „погрешно”, тъй като

¹¹ Ще посоча само един пример, илюстриращ как комичното е неразривно свързано с *реалистичното*. Описанието на „боя” между различните групи ученици: „Във всеки случай граматичите започваха първи и щом се намесваше риториката, те вече бягаха настрани и се изправяха на високо място, за да наблюдават битката. После влизаше в боя философията с черни, дълги мустаци, а най-после и богословието с ужасни шалвари и с извънредно дебели вратове. Обикновено в края на краищата богословието набиваше всички” [363–364]. А ето един от не по-малко честите случаи, в които страшното и ужасното обагрят в трагични краски сцената на *фантастичното*: „Сърцето му замръзна. Трупът вече стоеше пред него на самата черта и го гледаше с втренчени, мъртви, позеленели очи. Бурсаът *изтръпна* и усети как преминава студ по всичките му жили. (...) Философът *уплашен* разбра, че тя правеше заклинания” [392].

всяко от двете описания на действителността е вярно само *отчасти*. От друга страна, също толкова неплототворно е да се приеме и твърдението, че „Гогол едновременно разрушава и приказния модел на света, и модела на света, който е привичен за всекидневното съзнание” [Фиалкова 1986: 59], тъй като едновременното разрушаване на фантастичното и на реалистичното означава незабавно да се попадне под въздействието на законите, валидни за принципа на неопределеността. Защото е невъзможно действителността да е реалистична и фантастична *едновременно* (невъзможно е „котката” да бъде едновременно „жива” и „мъртва”), както е невъзможно едновременно тя да не бъде нито фантастична, нито реалистична (което би анихилирало самото понятие „реалност”). Следователно при случая с „Вий” трябва да се вземат предвид (както съветва Нилс Бор) и *двете* картини на действителността, които, макар и взаимно изключващи се, са *допълващи се* една друга, защото описват една и съща реалност (в случая – художествена). „Ако използваме и двете картини, преминавайки от едната към другата и обратно, то в края на краищата ще получим правилна представа за спецификата на дадената реалност” [Гейзенберг 1989: 22]. Казано по друг начин, възникналото противоречие при определянето на същността на действителността в Гоголовата повест не може да намери решение чрез класическата (Аристотелова) двузначна логика, където не съществува трето между „да” и „не”. Както отбелязва философският интерпретатор на квантовите явления Карл фон Вайцекер, обичайната логика, изключваща третата възможност (*tertium non datur*), е неприложима в атомната физика, тъй като „съществуват и други възможности, които представляват странен вид *смесване* на двете по-рано изчислени възможности” [пак там: 114–116]. В тези смесвания, освен че се „установяват вероятностно отговорите „да” и „не”, свръх това се фиксира известна област на *интерференция* между „да” и „не”, която също притежава информационна ценност. Съществува по такъв начин цял континуум от потенциални отговори” [пак там: 353]. В случая с „Вий” такива „странни” *смесвания* се наблюдават единствено в епизодите 4 и 10. В епизод 4 селяните разказват различни фантастични истории за проявленията на младата им господарка като вещица: тя получава всевъзможни трансформации (ту от куче се превръща в човек, ту от човек – в купа сено); пие кръвта на едногодишно дете;

изпохапва до смърт майка му; реже косите на момите; язди мъжете; на „други изпила по няколко ведра кръв” и т. н. [384–387]. В епизод 10 се казва, че свещеникът не посмял да служи панихида в църквата заради „осквернението на божията светиня” [398]. Проблемът в тези два епизода се състои в това, че от една страна – тук се срещаме с разказ за фантастичното (от очевидци), показващ обективното му присъствие в реалността, но от друга – с иронични изрази от рода на изпитите няколко „ведра кръв” (от един човек?) или „оскверняване на светинята” (но без да се уточнява какво точно е видял свещеникът). Изразът: „И черквата остана така навеки със задръстени във вратите и прозорците чудовища”, са думи на разказвача и се отнася към предишния *фантастичен* епизод, а изразът: „и никой сега не може да намери пътя към нея” – към следващия *реалистичен* дискурс. Така или иначе тук текстът не дава достатъчно задоволителни аргументи нито в подкрепа на реалността на фантастичното, нито за неговото опровергаване, което не позволява пълноценното прилагане на принципа на допълнителността. Без опорите в едната или другата посока читателят е оставен сам на себе си да приеме или отхвърли достоверността на тези разкази, което го поставя в субективната ситуация на Гадамеровото предпоставено предразбиране, ज्याмо особена обяснителна тежест. Затова следва да приемем, че в тези два епизода най-вече се проявява *интерференцията* (ψ -функцията) в опозицията реалистично–фантастично и това *смесване* поддържа (и връща) рецептивното съзнание в състояние на *суперпозиция* дори и след опитите за херменевтична интервенция.

В заключение може да се направи такъв извод. Принципът на допълнителността позволява с висока степен на вероятност да се постигне възможно най-голяма пълнота в разбирането на художествената творба (в случая – Гоголовата повест „Вий”) чрез осъществяването на последователен преход от реалистичната картина на действителността към фантастичната и обратното. Но при това колебание (*флуктуация*) се образуват особени текстови зони на интерференция (епизоди 4 и 10), в които творбата поставя интерпретацията в състояние на суперпозиция спрямо смисъла (*логическа флуктуация*). Нарушаването на състоянието на суперпозиция (чрез избора на еднозначна тълкувателна стратегия) би довело безкрайната сложност на художествената реалност до

недопустима смислова едноплановост (т. е. до неравенство в светлината на Хайзенберговия принцип на неопределеността) и в крайна сметка – до унищожаването на самия обект на изследване.

От казаното изглежда, че опитът да се приложат в литературния анализ на философските принципи на квантовата механика би могло да помогне за по-адекватното, прецизно и цялостно разбиране на художествената творба, особено когато предмет на изучаване е невероятно сложният свят на Н. В. Гогол и по-конкретно – неговата повест „Вий”.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Алексеев 1975 Алексеев И. С. Принцип допълнителности // Сб. *Методологические принципы физики. История и современность*. Москва: Наука, 1975, гл. VIII. URL: <<http://psylib.org.ua/books/aleki01/index.htm#>> (15. 01. 2017).
- Бор 1971 Бор Н. Избранные научные труды. В 2-х томах. Москва: Наука, 1971, т. 2.
- Бройль 1965 Бройль Л. Революция в физике (Новая физика и кванты). Атомиздат: Москва, 1965; [=URL: <http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Science/broil/index.php> (20. 09. 2016)].
- Бушев 2016 Бушев М. Достоевски за свободата на волята: някои физически конотации в повестта „Записки от подземиеето”. // *Достоевски: мисъл и образ*. София: Изток-Запад, 2016, т. 2, с. 177–193.
- Вершинин 2008 Вершинин И. Принцип допълнителности в методологии литературоведения. // *Знание. Понимание. Умение*. 2008, № 5 – Филология. URL: <<http://www.zpu-journal.ru/e-zpu/2008/5/Vershinin/>> (31. 03. 2017).
- Виноградов 2007 Виноградов И. А. Повесть Н. В. Гоголя „Вий”: Из истории интерпретаций. // *Н. В. Гоголь и современная культура: Шестые Гоголевские чтения: материалы докладов и сообщений международной конференции*. Москва: КДУ, 2007, с. 105–122.
- Гадамер 1988 Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. Москва: Прогресс, 1988.
- Гейзенберг 1989 Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое. Москва: Наука, 1989.
- Гейзенберг 2001 Гейзенберг В. Избранные труды. Москва: Эдиториал, 2001.
- Гогол 1976 Гогол Н. В. Избрани творби. София: Народна култура, 1976, т. 1, с. 362–399.
- Гуляев 2015 Гуляев Р. В. Философ перед лицом бессловесного ужаса („Вий” Н. В. Гоголя)” // *Вопросы философии*. № 9, 2015, с. 102–113.

- Димитров 2014 Димитров Е. Срещата у Достоевски. // *Достоевски: мисъл и образ*. София: Изток-Запад, 2014, т. 1, с. 45–54.
- Дирак 1979 Дирак П. Принципы квантовой механики. Москва: Наука, 1979.
- Жиров, Соколов 2003 Жиров О. В., Соколов В. В. Квантовая механика. Новосибирск, 2003.
URL: <<http://www.inp.nsk.su/~zhirov/qm.pdf>> (20.12. 2016).
- Манн 1978 Манн Ю. Поэтика Гоголя. Москва: Худ. литер., 1978.
- Фиалкова 1986 Фиалкова Л. Л. К проблеме „Гоголь и фольклор” // *Фольклорная традиция в русской литературе: сб. науч. тр.*. Волгоград: ВГПИ, 1986, с. 57–60.
- Шредингер 1976 Шредингер Э. Избранные труды по квантовой механике. Москва: Наука, 1976.
- Эйнштейн 1966 Эйнштейн А. Собрание научных трудов в четырех томах. Москва: Наука, 1966, т. 3.
- Планк 1975 Планк М. Избранные труды. Москва: Наука, 1975.
- Скосарь 2006 Скосарь В. Ю. Попытка психоаналитического и православного толкования Гоголевской повести „Вий”. URL: <http://samlib.ru/s/skosarx_wjacheslaw_jurxewich/popytka.shtml> (08. 05. 2017).
- Schrödinger 1935 Schrödinger E. Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik. // *Die Naturwissenschaften*, 1935, № 23 (29 November), s. 807–812. [= URL: <<http://wwwthep.physik.uni-mainz.de/~matschul/rot/schroedinger.pdf>> (10. 04. 2017)].