



Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Факултет по славянски филологии

Катедра по руска литература

Людмил Иванов Димитров

ДРАМАТУРГИЯ НА РАЗОТИВАНЕТО
(Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горки
и завършекът на руската драматургия от XIX век)

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

на дисертационен труд

за придобиване на научната степен

„доктор на науките“

Област на висше образование: 2. Хуманитарни науки

Професионално направление: 2.1. Филология.

Научна специалност: Руска литература (Руска литература на XIX век)

София 2024

Дисертационният труд е обсъден и предложен за публична защита на разширено заседание на Катедрата по руска литература при Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ на 4 юли 2024 г.

НАУЧНО ЖУРИ:

Рецензенти:

- 1. доц. д-р Галина Тотева Петкова (вътрешен)**
- 2. проф. дфн Христо Петров Манолакев (външен)**
- 3. проф. дфн Дечка Дечева Чавдарова (външен)**

Автори на становища:

- 1. проф. д-р Ренета Ванкова Божанкова (вътрешен)**
- 2. доц. д-р Надежда Ангелова Стоянова (вътрешен)**
- 3. проф. дфн Николай Михайлов Нейчев (външен)**
- 4. доц. д-р Стилиян Драгомиров Петров (външен)**

Резервни членове:

- 1. проф. д-р Ангелина Иванова Вачева (вътрешен)**
- 2. доц. д-р Йордан Димитров Люцканов (външен)**

Структура на дисертационния труд.

Изследването е с общ обем от 721 стандартни страници, съставено от увод, три основни глави (третата от които е разделена на четири подглави), заключение, цитирана литература, включваща 498 библиографски единици (424 – на руски, 33 – на български, 37 – на английски, 3 – на словенски и 1 – на сръбски език) и 24 илюстрации.

Уводът: „Тройният „възел“ на руската драматургия от края на XIX (и началото на XX) век“ (стр. 3–40) концептуализира проблематиката на изследването, в което, освен всичко останало, прибъгвам и до имплицитна авторефлексия: без да напускам семиотичните регистри на драматургията, се опитвам да продължа и доизясня някои вече лансирани от мен тези, за да проверя, от една страна, тяхната издръжливост и продуктивност от дистанцията на времето, но от друга, да разширя наблюденията си, обръщайки се към последното, особено интензивно десетилетие на руския XIX век, изискващо специфичен херменевтичен подход.

Подхождам с увереността, че литературните рамки на столетието не просто не се припокриват с хронологичните, те влизат в остра вътрешна конфронтация и полемика. В литературен аспект началото „закъснява“ с двайсетина години, то е поставено едва с появата на първата творба, въплътила нов екзистенциален светоглед и открито и целенасочено „саботирала“ наследените от Класицизма жанрови и дискурсни принципи, правила, механизми, канони, в чиито ресори се гради книжовността на XVIII век: става дума за комедията на А. С. Грибоедов „От ума си тегли“ (1824 г.). Тя в някакъв смисъл предопределя и моделира философията на цялата класическа литература до самия ѝ край и тъкмо драматургията опазва най-трайните следи от нейните нормозадаващи перспекции – развива ги, усъвършенства ги и в крайна сметка успява да ги преодолее, да ги изчерпи. Горната граница на периода пък е смъртта на А. П. Чехов (1904 г.) – респективно комедията „Вишнева градина“, завършена броени месеци преди той да си отиде от този свят, което с малко прекрачва отвъд Златния и поне формално попада в новия тогава XX век. Въобще проблемът за периодизацията е нееднозначен и до голяма степен условен, така че до края на текста е разглеждан и преоткриван на различни структурни и семантични

равнища. Но тук ме интересува не „краевековието“, схематично и опростено разбирано като преход, тоест не как между XIX и XX век възниква „дифузна“, „пълзяща“ поетика, предаваща „щифетата“, а как авторите, за които става дума, по-скоро са ангажирани с приключването (с рекапитулацията) на предходното столетие, отколкото са загрижени да предусещат и профилират задаващото се.

Изследването среща и съизмерва три от най-емблематичните и значими фигури на руската литература от уговорената епоха: *Антон Павлович Чехов*, *Лев Николаевич Толстой* и *Максим Горки* основно в качеството им на драматурзи. В тяхно лице се разглеждат и три културни, екзистенциални и психологически типа, всеки от които, независимо от собствения си социален статус – осъзнато или не – избира и предпочита да гравитира към креатурата на някого от другите двама. В художествен смисъл не само (пред)задаващият, но и завършващият проекта е Чехов, докато в определен момент – приблизително по едно и също време – към него се присъединяват (вклиняват се) Толстой и Горки. Всъщност интересът ми е насочен към етапа, на който тримата общуват активно *в желанието си да се изявяват като драматурзи*, сближавайки се както на фикционално, така и на личностно равнище, макар съдбата, талантът, егото им да прокарват ясни граници (деления) между тях, държаци ги на разстояние (тоест те си остават припознаваеми чрез собствената им автономност). Но в тогавашния контекст драматургията се оказва взаимният им, консенсусен начин на диалогизиране, израз на висока творческа амбиция и заявена позиция, формирала дискурса на официалното им общуване.

От друг аспект, навлизайки по-пряко в критическия сюжет, дисертацията оглежда поведението – скрито и явно – на един аристократ (потомствен граф), един интелектуалец (дипломиран практикуващ лекар) и

един мужик (самоук недодялан провинциал). Засича ги в обстоятелства, в които познанството им кара всеки да клони към някого от останалите двама, да влезе под кожата му, да се преобрази в него, да си наложи стилизираната му литературна маска, да наподоби поведенческия му стереотип: една трескава, дори ритуална игра на самоличности, произвеждаща неочаквана, външна, демонстративна и донякъде подозрителна квазидраматургия, в която ходовете на когото и да било от тримата са идентични. В процеса на сближаването им първоначалната индивидуалност на всеки, видяна в едър план, бива натоварена с нова символичност и по този начин с допълнителна легитимност. Но в действителност постигнатата между тях взаимност (колегиалните им срещи и разговори – и по двама, и всички заедно, включително писмата им) просъществува за кратко; неизмеримо по-дълъг и съществен е художественият резонанс от нея.

С други думи (перифразирайки Чехов), проследявам *три случая от драматургичната практика* в Русия в края на Златния век.

Работата си поставя и няколко по-глобални цели в полето на поетиката, семиотиката и херменевтиката, а в интердисциплинарен план – в проследяването на необратимото преформатиране на литературно-театралната конвенция. Предизвикателни за разгадаване са странните и неподозирани метаморфози, предприети от тримата в някаква не съвсем обяснима, но затова пък безотказна посока на трансформация, размяна, дори обсебя:

– първи високият аристократ граф Толстой сваля господарския мундир, навлича простонародно, селско облекло – дълга риза и груби галоши и по този начин – независимо с какви мотиви прибягва до подобно „францисканско“ предрешване – влиза „в обувките“ на Горки;

– обратно, Горки иска да е обезпечен с власт, влияние и пари като *дворянина* Толстой, но и да бъде *интелектуалец*, да пише световни текстове като Чехов, дори да измести по-опитния си съвременник от самостоятелно извоюваното му място в литературата, и трябва да признаем, че за кратко, макар желанието да е неимоверно по-голямо от възможностите му, успява да пожъне успех, популярност, а в театрален смисъл – аплауз, какъвто за автора на „Чайка“ дълго време е немислим;

– безспорният интелектуалец Чехов пък демонстрира най-последователното и респектиращо аристократично поведение, без то да е негова даденост с оглед на произхода му, което бива забелязано, признато и искрено поощрено от Лев Толстой, а за Горки остава твърде привлекателно и преследвано, но непостижимо.

Защо все пак – при засичането на няколко поколения автори, немалка част сред които истински таланти, бъдещи класици – избирам да говоря тъкмо за Толстой, Чехов и Горки? Всъщност те са забелязани и открити като самостоятелна микрообщност още през 1901 г. в кратка статия, подписана с криптонима „К-и-н“ и озаглавена: „Толстой – Чехов – Горки. Настроението на три поколения“. Поместена е в броя от 20 април на петербургското списание „Новое время“. Текстът е скептичен и по-скоро ироничен, отколкото доброжелателен, независимо че се опитва да изясни кое поражда доброволната зависимост между тях. Авторът убедено твърди: „Чехов е рожба на Толстой. Горки е произведение на Чехов. Синът е достоен за бащата, но внукът е пълен провал“ (К-и-нъ 1091: 4). По-просто казано, независимо кой с какви подбуди и очаквания пристъпва към / търси контакт с другите, конфигурацията, веднъж съставена, се прегрупира вътрешно, променяйки йерархичната си целеположеност: колосът на епохата Толстой ще отстъпи на

задан план в изявата си на драматург, затова пък „неофитът“ Горки в някакъв момент (повече по социално-политически, отколкото по литературни причини) ще излезе на челна позиция, докато на практика истинският „повелител“ на новото писане за театър си остава Чехов.

Работата препраща Чехов, Толстой и Горки в семиосферата на прочутата *тройка*, превърнала се в мит и в един от определящите стереотипи на руската декоративна сакралност. Подобна теза, колкото на пръв поглед да изглежда несвойствена и екстравагантна, намира неподозирано потвърждение както на равнището на фабулата, персонажната система, сугестивните послания, така и от гледна точка на негласната борба за „лидерство“ помежду им при определяне на посоката за развитие на драмата, а паралелно с нея – и на театъра. Изпреварващ пример: ако Толстой упреква Чехов, че в пиесите му няма „възел“, който сплита действието, в извънхудожествената реалност тъкмо Чехов е „възелът“, организиращ тримата, внушавайки на графа, че обединителният център несъмнено е той, а на Горки – че присъединяването му към тях съживява с непозната досега енергия и целенасоченост драматургичния им хъс. Моята задача в този текст е да покажа как и от кого тройният „възел“ бива развързан.

Изложението обхваща десет години – между 1895, когато е създадена „Чайка“, и 1904 – смъртта на Чехов, с бегли препратки към по-късни изказвания на Толстой (живял до 1910 г.) и Горки (починал през 1936 г.), пряко свързани с взаимоотношенията им. Изрично уточнявам, че възприемам периода като естествен *завършек на Златния век*, а не като преддверие на Сребърния. Работата има по-малко популяризаторски и образователен и повече академичен характер, предназначена е преди всичко за специалисти в областта на литературознанието, културологията, театрознанието и сценичните изкуства, както за магистранти и докторанти. Замислена е така,

че да може да се допълва от читателя и той да се превърне в неин съавтор – направените наблюдения нямат претенции за изчерпателност и непогрешимост, а се стремят да зададат нови посоки и да задълбочат мисленето върху драматургията на Чехов и породените от нея сценични текстове на другите двама – доайена и дебютанта.

Преди периода, за който говоря, в драмата и театъра протичат важни еволюционни процеси, променили не само техническото състояние на сцената и на актьорския подход към ролята, но и драматургичното мислене. Театрите на А. Островски и на Ф. Корш, Александринският в Петербург и най-вече нововъзникналият през 1898 г. МХТ, изграждащи новата инфраструктура на перформативния процес в Русия, *разчитат главно на драматургията*: репертоарът и там, и навсякъде в Европа, продължава да се гради върху текстове, предназначени за поставяне. В този смисъл изключително значение за развитието на Чехов, Толстой и Горки като драматурзи има „четвъртият сред тях“ – Московският Художествен театър.

Темата, към която се обръщам, е привидно позната в литературната русистика, но макар и засягана периферно, до този момент остава същински неразработена. Най-чести са студиите, самостоятелно представящи всеки от тримата автори; те разкриват както живота и творчеството им като цяло, така и отделни аспекти от поетиката и дискурса на произведенията им, типологично обособени или редуцирани жанрово. След тях се нареждат компаративистичните анализи и статии (глави от по-обемисти изследвания или дисертации), разглеждащи разнообразни аспекти от взаимоотношенията – лични и творчески – на Чехов и Толстой, Толстой и Горки, Горки и Чехов. Такъв аспект сякаш е и най-приемливият и традиционно „улегнал“ в отразяването на литературни приятелства, по индиректен начин засягащ и спецификата на художествения процес от дадена епоха. Бързам да уточня

обаче, че *концептуална монография, посветена на драматургичните опити на тримата, обвързани с познанството и сътрудничеството им между 1895 и 1904 г., никога не е писана.* Независимо че хронологично срещите и разговорите им от литературно и извънлитературно естество са коментирани неведнъж, в чисто поетологичен план досега не е полагано усилие те да бъдат обяснени или проследени в дълбочина, на равнището на менталното взаимопроникване между тях и оттук – през общите места: мотиви, персонажи, реплики, автохарактеристики и (авто)пародии, фиксирани в сценичните им текстове. А веднъж забелязана, тази страна на творбите крие доста неочаквани и провокативни посоки за работа. Защото в шестте пиеси, които разглеждам, авторите обобщават търсенията на руската драматургия през целия XIX век, но не всеки сам за себе си, както на пръв поглед можем подвеждащо да допуснем, а чрез взаимно допълване, пресътворяване или по-метафорично казано – като *съ-творение*.

Свързването им в знаков „триумвират“ предвещава нещо твърде съществено за приключването на драматургичния златен век. Ако си припомним известната мисъл на Шекспир, че светът е сцена, но и глобус, тоест е с-глоб-ен от различни елементи, функциониращи като естествен театрален декор, композиция, инсталация, той също така има и обратното свойство – да се раз-глобява, разпада, нихилира. Съвсем логично е с „вдигането на завесата“ да бъдем въввлечени в обстановка, която в началото на диалога постепенно да се запълва с прииждащи на нея персонажи. Същевременно не по-малко логично е с напредването на сюжета и приближаването му към финала сцената да започне да се редуцира, изчиства, освобождава. Но онова, което най-вече искам да прибавя към тази, иначе естествена и напълно логична ситуация, е откритието, направено от Чехов в последната му пиеса, след като в драматургичния процес – негов и

общоруски – вече са се намесили Толстой и Горки. Това са маркерите за окончателен завършек, демонстрирани не само чрез заминаването на действащите лица, но и чрез деконструкцията на самото пространство – не просто овакантиането, но и разрушаването, демонтирането, разчистването, свеждането му до пустеещ „терен“. Или, както гласи акцентното понятие в заглавието на настоящото изследване – нещата се случват, тласнати от неизбежността на *разотиването*. „Разотиване“ е специфично руска театрално-драматургична метафора, употребена от Гогол в наслова на кратката му полемика в диалози (метапиеса) „Разотиване от театъра след представянето на новата комедия“ (1836–1842), написана по повод критиките, отправени към него след състоялата се на 19 април 1836 г. премиера на „Ревизор“. Понятието съдържа пострефлексия – неподправена, спонтанна, неулегнала, чепата като съпреживяване спрямо видяното в театралната зала.

Глава първа: „*Пътят към другия*“ (стр. 40–147), освен конкретната си цел, си поставя по-далечно намерение: да изясни и разсее от читателското съзнание възможните недоумения защо въпреки трагическия си замисъл „Вишнева градина“ все пак е комедия. Но на първо време осмисля по-детайлно тезата за възродения от новата драма трагизъм.

През втората половина на ХХ век в полето на интензивно развиващата се хуманитаристика и теория, съзнанието е обсебено от някакво натрапчиво усещане за изчерпаност, изконсумираност, износеност, подсказващо необходимостта от пренагласа, от отваряне на нови перспективи; тогава именно се появяват (поне) два авторитетни „смъртни акта“ за отмирането-отпадане на изконните компоненти *жанр* и *субект* от веригата на литературната комуникация – тяхната обезсмисленост, свалянето им от употреба и превръщането им в „музейни експонати“, в морално остарял, едва

ли не „бракуван“ инвентар. През 1961 г. Джордж Стайнър обявява „смъртта“ на трагедията в едноименната си монография, а шест години по-късно, но в рамките на десетилетието – през 1967 – Ролан Барт разгласява за мъртъв и автора. Почти по същото време (1968 г.) в студията си „Празното пространство“ пък Питър Брук назовава „мъртъв“ и миметичния театър и призовава драматурга, усещащ пулса на публиката, да намери път към собствен творчески език. Половин век преди тях обаче, още през 1913 г., влиятелният руски критик Юлий Айхенвалд оповестява смъртта на театъра като такъв и то не в емпиричен, а в далеч по-радикален смисъл: театърът според него изобщо не може да се нарече изкуство. Това са все теории, завладели културния подиум на Европа *след* периода, за който говорим. По-интересното е, че и драматургията на Толстой, и тази на Чехов, и пиесите, написани от Горки до 1904 г., попадат в контекста на друга глобална философска идея, възникнала значително по-рано – през 1871 г. – и обоснована от своя създател Фридрих Ницше не чрез категориите на разпадането, а чрез тези на създанието. Нейният показателен наслов е: „Раждането на трагедията от духа на музиката“. Тъкмо споменатото *раждане* поражда по-голямата част от непреставашите да се сипят и до днес „уроци“-„прокоби“-„заклинания“ за незавидната участ на текстовете за театър като цяло¹. (Показателен пример в този аспект е появилата се в самия край на ХХ век теория на Ханс-Тийс Леман за постдраматичния театър, радваща се на

¹ Отделен е въпросът, че в друго свое известно съчинение, възникнало десет години след „Раждането на трагедията“ – „Веселата наука“ (1881) – Ницше ще оповести не по-малко внушителната си идея за смъртта на Бога, подхваната по-късно от Мартин Хайдегер, а както ще видим, и от тримата герои на моето изследване. По този повод бих искал да припомня знаменитата реплика на Морис Метерлинк, казана в същия контекст: „Невъзможно е да се създаде драма, откакто изгубихме Бога“ (цитат по: Grum 1976, 1: 426).

завидна популярност². Според автора самата драма, ползвана векове наред като фундамент на сценичната практика, до голяма степен е преодоляна и нефункционална; тя успешно е заменена от текста на представлението, което съвсем не е длъжно да подразбира конкретна или дори фиктивна пиеса, от която (про)изхожда, тоест не е обвързано, нито зависимо от свой конвенционален литературен първообраз.)

В случая обаче дисертацията насочва вниманието към един различен проблем. Той е свързан с предреченото от Аничков *възраждане*, изразило се не само в трагизма, но в много по-голяма степен във възобновения през 90-те години на XX век и все по-засилващ се интерес към биографемата (на автора), опровергавайки и в някакъв смисъл отменяйки обезсърчителната доктрина на Барт. Не по-малко категорично бе ревизиран и скепсисът на Стайнър: трагедията също навлезе в нов етап от развитието си, трансформирайки античната и ренесансовата представа за жанра, с което категорично потвърди собствената си устойчивост – трагедийната интрига и цялостно, и на микросюжетно равнище е вградена в немалко успешни съвременни драматургични творби. Най-сетне е факт, че ако „типични“ трагедии отдавна не се пишат, постановки на класически образци или техни кавъри непрекъснато намират място в репертоара на трупи с различен концептуален профил.

Повече ме интересува биографемата и в частност как (и кога) всеки от тримата прибегва до наратив, чрез който се самовъзпроизвежда, моделирайки свой устойчив (припознаваем и приемлив) обществен облик. Казано по-„ефектно“, как преди, при или след срещата си с другия „доизгражда“ и „доизглажда“ себе си в очите на аудиторията – читателска и зрителска – като

² Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999. На български език: Леман, Ханс-Тийс. *Постдраматичният театър*. С. НБУ 2015, превод Гергана Димитрова.

залог за историческото си оцеляване. В огромния масив от метатекстови размисли, обосноваващи автобиографията и нейната граничност със сродни жанрове: мемоари, словесни портрети, свидетелски сведения и подробни факти („показания“) за хора и епохи, използвам само отделни постановки, без да измествам в строго теоретичен аспект фокуса на интереса си, защото разглеждам конкретните (авто)животописи като „подготвителен“ (транзитен) етап: у Толстой те са ранно „преддверие“ на близостта му с Чехов (трилогията „Детство“ – „Юношество“ – „Младост“), а у Горки – късно следствие-равносметка на отношението му към останалите двама (трилогията „Детство“ – „Сред хората“ – „Моите университети“). Още повече, че това не са единствените (техни) еготекстове, а са успоредени с немалко спомени, записани разговори, кореспонденция.

По-нататък се опитвам да покажа кога, как и докъде всеки от тримата руски драматурзи е склонен да използва саморефлексията, изразена в различни жанрови конструкции, и по какъв начин тя посредничи в общуването му с другия – улеснява или затруднява диалога им; как протичат техните срещи – по двама и всички заедно – и начинът, по който на фона на имплицитното им съизмерване „реагира“ творчеството им. Но на първо място ме интересува самооценката при всеки от тях и в какъв егоформат достига тя до читателя. Защото отношението към себе-си-като-обект и в общия, и в този конкретен случай, предопределя до голяма степен възможността да бъдеш драматург, тоест култивира способността да се превъплъщаваш в различни социални типове, да проникваш в множество несъпвадащи си и чужди, дори несвойствени ти вътрешни светове. И не по-малко – да се приближиш до себе си, разгадавайки се като непознат, като чужд, като друг. Един от паралелните сюжети, които преследвам в цялостния си критически разказ, е да набележа и изявя част от скритите страни на тристранния им художествен диалог:

алгоритъма, водещ всеки поотделно до проектирането и самоусвояването му в съчинен от самия него драматургичен сюжет; и по-късния, вторичен надграждащ етап – превръщането на другия в част, елемент, персонаж, по-общо – присъствие в сюжета (сюжетите) на собствената му драматургия.

При осмислянето на автохарактеристиката на всеки от тримата и облика му на културна фигура е любопитен следният аспект от литературния им бит: изборът, предпочитанията и използването / респективно неизползването на *псевдоним*. От тримата единствено Толстой не се изкушава да прибегне до литературен псевдоним, докато при останалите двама нещата стоят другояче. Нямам предвид инцидентните, необичайни подписи под фейлетони и разкази – повече от 50 превъплъщения на Чехов, а неговия най-дълго задържал се псевдоним – Антоша Чехонтè, възпроизвеждащ начина, по който в гимназията го нарича учителят му по вероучение Фьодор Покровски. Тази номинация не мистифицира, нито скрива авторството му – и двете съставлящи я лексеми са производни на собственото име и фамилията му и го правят напълно разпознаваем. Горки постъпва различно. Моделирайки литературното си „лице“, Алексей Максимович Пешков прави от бащиното си име собствено и напълно измисля своя съвсем нова, при това „говореща“, фамилия: „Горки“, която няма нищо общо с „Пешков“. С нея той се преекспонира и така остава запомнен в общественото пространство: „горък“, „беден“, но и „горчив“, „нагарчащ“, „максим(ално) окаян-и-горчив“. И друг кратък детайл: „придвижването“ на бащиното име с една позиция напред, издигането му в „ранг“ на собствено, говори не толкова за контаминация с „отца“ (синдрома „баща ми в мен“), дори не и (само) за разколебана идентичност, колкото за трескаво търсене на (виртуална) фигура, компенсаторна на тази на бащата с всички прозтичащи оттук семантични конотации. В литературознанието

проблемът е забелязан отдавна. В очерка си, посветен на Горки от издадената през 1967 г. в Ню Йорк книга „Лица“, Евгений Замятин притчообразно разказва: „Те живяха заедно – Горки и Пешков. Съдбата ги свърза кръвно, здраво. Те много си приличаха и все пак не бяха съвсем еднакви. Случваше се да спорят и да се карат помежду си, после пак се сдобряваха и живееха в сговор. Пътищата им се разделиха съвсем неотдавна: през юни 1936 година Алексей Пешков умря, а Максим Горки продължи да живее“ (Замятин 1967, електронна версия).

Оттук преминавам към изясняване на проблема за *биографиите* на Толстой, Чехов и Горки, тоест към живота им, описан / разказан / видян / представен от други автори, но веднага се налага да направя уговорката, че по един начин изглеждат спомените, свидетелствата, мемоарите на хора, познавали ги лично, съвсем различен е статусът на житиеписите, дело на писатели или учени, проявили интерес към тях не само след смъртта им, но без да са имали преки взаимоотношения и досег с когото и да било от тримата. Дискурсът на популярната биография-„четиво“, граничеща с повествователните художествени жанрове, е сериозно разминаващ се с този на научната биография. В това изследване аз проявявам интерес (и доверие) именно към академичните проучвания, подходящи към „трудовете и дните“ на всеки от тримата с концептуална теза.

Най-често в полезрението на литературната наука и театралната критика попада Чехов. Прагов за съвременното изучаване на драматурга е появилият се през 1997 г. монументален труд на британеца Доналд Рейфилд „Животът на Антон Чехов“ (“Anton Chekhov. A Life”). Тази монография, претърпяла няколко допълнени и преработени издания, включително и в

превод на руски³, решително и самоуверено преобърна натрупаните инерции и стереотипи в чеховистиката и не просто преподреди акцентите при оглеждането и разбирането на взаимовръзката между живота и съчиненията на Чехов, но и цялата негова биографема, а отгук – и текста-Чехов. Тя продължава да е най-обсъжданата, цитирана и разделяща позициите на учените в очерталите се два „противникови“ лагера – руските срещу неруските чеховеди – с превес на поддръжниците ѝ.

Тринайсет години по-късно, но вече в рамките на XXI век (2010 г.) се появи нова амбициозна и подробна монография, индиректно репликираща Рейфилд – нейна авторка е Алевтина Кузичева, а пълното ѝ заглавие гласи: „Чехов. Животът на отделния човек“. Публикувана е в престижната поредица „Животът на забележителни хора“ на московското издателство „Молодая гвардия“. Изследователката не подминава казаното от Рейфилд, но макар основната ѝ цел да е отстояването на „руската гледна точка“, по израза на Вирджиния Улф, трудът ѝ е лишен от концептуалния и изискан поглед на английския професор – много е по-равен и претоварен от несъчетани помежду си безпредметни подробности – нещо като „всичко за Чехов“.

На сериозен научен и критически интерес се радва и личността на Лев Толстой. По-успешни и подчинени на съвременна научна методология негови житиеписи се появиха през настоящия век. Сприам се на три. През 2010 и съответно – през 2015 г. излязоха подробните хроники на Павел Басински: „Лев Толстой: бягство от рая“ и „Лев в сянката на Лев“ – нейно продължение, разширяващо вътрешния обхват на темата. (Заглавието е построено върху

³ На руски бе преведена за първи път през 2005 г. и се певърна в нещо като огледален „втори оригинал“ – защото ако у Рейфилд изобилието от цитати на руски автори и най-вече откъсите от писмата на Чехов са на английски, в руското издание те са поместени в оригинал, а в превод четем авторския текст на изследователя.

игра на думи – „Лъвът в сянката на Лъва“, съставена от съвпадащите собствени имена на писателя и на третия му син, с когото са в непостоянни и сложни взаимоотношения.) Третото съчинение е публикувано най-скоро и е подчнено на различен концепт, дори само ако се отчете далеч по-сбитият му обем спрямо текстовете на Басински. Наречено е: „Животът на Лев Толстой. Опит за прочит“ (2020), а негов автор е професорът от Оксфорд Андрей Зорин.

По особен начин стои въпросът доколко личността на Горки е обект на траен научен интерес. Съвременен поглед към живота му отново, както и за Толстой, предлага Павел Басински в две свои изследвания – биографията „Горки“, публикувана в издателство „Молодая гвардия“ през 2005 г., и по-концептуалната – „Страсти по Максим Горки 9 дни след смъртта му“, излязла през 2011 г. За мен показателен и в двата текста е тонът на съмнение и догадки, на подозрителност и негодувание от разминаването между себеизговарянето на героя и действителното състояние на нещата. Като имаме предвид, че освен казионни, други житиеписи на Горки дълго преди коментиранияте не са излизали (а в чуждата русистика интересът към него е нищожен), в контекста на ХХI век познатите факти е закономерно да бъдат преосмислени – фигурата на „острастения Максим“ се оказва силно проблемтична. Най-вече, защото върху нея днес не може да бъде наложено старото, сакрализиращо я през тоталитарните идеологеми интелектуално клише.

На този фон проследявам важен аспект от формирането на нагласата на всеки от тримата към останалите двама. Той най-просто се формулира така: *как Толстой, Чехов и Горки се четат взаимно?* И кой каква критическа позиция заема спрямо другия? Четенето и при Толстой, и при Чехов, и при Горки е професионално занимание, то е израз не единствено на интерес и

любознателност, а в много по-голяма степен на изучаване, коментар, оценка, най-сетне е сериозна провокация как другият разкрива себе си в *собствените си* текстове.

Толстоевата рецепция на Чеховата проза е запомнена с много ярко проявление. Графът изключително харесва разказа „Душичка“, написан през 1898 г., искрено влюбвайки се в него и в героинята Оленка, имаща мнение само когато до нея е поредният мъж, на когото е отдадена. Михаил Меншиков, журналист, съобщава на Чехов на 14 септември 1899: „За „Душичка“ Толстой се изрази, че откакто я е прочел, е *поумнял*“ (Толстой–Чехов 1998: 158). Графът, крайно придирчив и свръхвзискателен към писането на литература – и към другите, но най-вече към себе си – изведнъж „капитулира“ пред една „безобидна“ Чехова история и пожелава да я разпространява. По този начин той не само я интерпретира знаково; той *доброволно става „актьор“ в театъра на Чехов.*

Засичанията през текстовете избистрят у всеки от тримата желанието по-скоро да се запознае с единия или и с двамата. В някакъв момент това се случва, но срещите и поотделно, и заедно не протичат редовно, нито съвсем безпроблемно. Йерархията помежду им си казва думата в отношенията им – и споделените, но и онази част от тях, останала публично непризната, запазена за себе си, за което научаваме през писмени егодокументи. Истински плодотворният резултат от контактите им са техните конкретни текстове за сцена, предизвикани и повлияни от започнатата от Чехов тенденция.

Макар числата да са относителни, на базата на достигналите до нас архивни материали, Чехов и Толстой имат документирани десет виждания (разменени гостувания) и едно чуване по телефона; Горки и графът – петнайсетина, Чехов и Горки – не по-малко от двайсет, а тримата заедно – срещите им, за които имаме сигурни сведения – 3 пъти.

Основната разлика в начина на общуване между тях – и поотделно, и заедно е, че още преди запознанството на Толстой с Горки те започват да си кореспондират; много писма и телеграми си разменят, разбира се, Чехов и Горки, но по някаква причина Толстой предпочита да не си пише с Чехов (Чехов също не праща писмени известия на Толстой); всичко, което има към него – впечатления, възражения, мнения, препоръки, одобрения и т. н., графът му го съобщава лично или го изразява пред трети лица, уверен (навярно), че посланията му ще стигнат достоверно до адресата им. Разбира се, *най-интересният диалог между тях е чрез драматургичните им текстове*, с което подробно се занимавам в последната глава. Независимо откога датира и как се е породил интересът на когото и да било към другите двама, те усещат необходимост да се запознаят лично. Още по-любопитен е процесът на почти неосъзнато и неусетно потъване-превъплъщение на всеки във фикционалния свят на някого от останалите, което ще доведе до по-късния им не съвсем „гладък“, но ползотворен и единствен по рода си в европейската литература диалог в изявата им като драматурзи.

Глава втора: *„Толстой – Чехов – Горки: кой кой е за останалите двама?“* (стр. 147–235), се вглежда по-детайлно в кореспонденцията на Чехов, Толстой и Горки – не само помежду им, но и с трети лица – с намерение да изясни от кое у другите двама е привлечен всеки или пък от какво у тях се опитва да се разграничи в търсене на себе си, на неподправения си профил и културна идентичност.

След като тримата се срещат лично, опознават се и изграждат съвсем неформално, макар и предпазливо взаимно доверие, идва ред на неизбежния подсъзнателен импулс на отдръпване, усъмняване, разколебаване, „отрезвяване“, водещо до желание за превземане-налагане-подчиняване,

което е практическото активиране на Ницшевия постулат „воля за власт“, но не като абстракция, а над конкретния друг. В главата проследявам неподправената оценка на всеки за всеки според дескриптивния алгоритъм *Who is Who*, огласявайки не само скепсиса, но и одобренията им, потвърдени или оспорени от странични свидетели, допълващи и прецизиращи с мненията и заключенията си отразеното в документален его-формат – кореспонденция, спомени, дневници – претендиращи (според жанровите си конвенции) за достоверност. Подобно обективиране е същностната предпоставка за по-късното съизмерване на тримата съвременници като драматурзи, тоест за започването на диалог през сценичните им текстове – основният художествен дискурс, към чието разкриване насочвам изследвателските си интенции.

В литературната история и мемоаристика е натрупана огромна информация както за мненията и квалификациите, изречени от Толстой за Чехов и съответно – за Горки, от Горки – за Чехов и за Толстой и несравнимо по-пестеливите и съдържани изказвания на Чехов за тях, така и за промяната (понякога драстична) в оценките им, докато всеки изясни окончателното си становище. За мен най-провокативна в случая е онази част от осмислянето на другия, останала несподелена (непризната) вербално, но намерила недвусмислен отклик в пиесите им, възникнали освен всичко останало и като художествен израз на водените преки или задочни диалози. Защото всеки от тримата прави фикционален синтез на останалите двама, въвеждайки ги уж инкогнито, но достатъчно припознаваемо в качеството им на персонажи в свои драматургични сюжети и превръщайки ги в стилизирани еквиваленти на себе си.

Анализите и уточненията засягат биографемата на тримата, допринасяйки не толкова за разнообразяването на гледните точки за някого от тях, колкото демонстрират как самите те, оценявайки се взаимно, допълват

собствените си жития (класически познатото от Плутарх успоредяване на животописи). Защото всеки словесен портрет неминуемо попада в двойно измерение, протича в съгласуван рецептивен режим: чрез наратива за другия говорителят имплицитно разказва и себе си, прави психопортрет на вътрешния си живот-свят, на интелекта и на произтичащите от него афекти – отношения и емоции.

За да стане *Чехов*, Антон дълго трябва да натрупва авторитет. Това, че бива забелязан още с ранните си фейлетони, хуморески и с едноактните си скечове и сценки, не е достатъчно. Несъмнено към момента на срещата между тримата и далеч преди това Толстой се радва на най-безспорния авторитет в цялата руска култура не само като литератор, но и като фигура, формираща общественото мнение значително по-успешно от официалните институции. Горки, приживе на другите двама все още неоткрит, неизпъквал, по-късно настъпва със самочувствие и авторитет, взети в аванс от големите си съвременници, с които се среща и общува, на първо място от Чехов и Толстой. Казусът на Горки е най-заплетеният, за което допринася собствената му манипулативна тактика за себеекспониране в обществото. Нейните механизми могат да бъдат разгадани, ако се тръгне именно отначало, тоест от първите писма, в които той иска на всяка цена да направи впечатление – и то добро – на Чехов и Толстой, избрал ги вече за свои адепти, както и ако детайлно се проследи ответната бдителност (отбранителната стратегия), предприета от адресатите му. В статията „А. П. Чехов и М. Горки в размислите си един за друг“ Лия Бушканец прави необичайни изводи относно самоизграждането на Горки: „...Максим Горки измисля за себе си Чехов дълго преди личното си запознанство с него. [...] Постепенно преписката им става постоянна и Горки започва да използва и писмата на Чехов като „строителен материал“. [...] Чехов старателно се

опитва да деидеализира своя образ, неговите отговори преднамерено са лишени от патос“ (Бушканец 2023: 197–198). Но колкото и да „укрива“ и да потиска егото си, Антон, особено когато е помолен от Горки да сподели какво мисли за някое ново негово произведение – още повече драматургично, не премълчава точната си, незавоалирана компетентна оценка. Става дума за периода преди личното им познанство. Пред другите двама Толстой се натрапва много повече с личността си, Чехов – с творчеството си; като индивидуално присъствие сякаш го няма. Горки първоначално се губи сред тях, но набира самочувствие и в поведението му надделява толстоевското, уви, усвоено подражателно и обсебващо, изразило се в суетен егоцентризъм.

Тук в дисертацията предприемам опит в три конкретни фрагмента да изясня отношението на всеки към другите двама. Първият от тях е с наречен *„Чехов и Горки във фокуса на Толстой“*.

Един от най-ранните отзиви за проявения интерес и формираното първоначално мнение на Толстой за Чехов срещаме у публициста М. О. Меншиков. На 26 август 1896 г. той свидетелства директно от „лъвската бърлога“, както нарича имението в Ясна Поляна, че всички „лъвици“ – старата и младите – показват голямо уважение към Антон и продължава: „За Вас Лъвът се изрази, че сте голям и симпатичен талант, но светогледът Ви е пропит от *скептицизъм* и той дори не се осмелява да се надява, че ще се освободите от тези пранги. Усеща се, че много Ви обича и Ви наблюдава, но не без родителска тревога“ (Толстой–Чехов 1998: 17). Скандалните му негативни подмятания по повод екзистенциалните терзания на централния персонаж във „Вуйчо Ваня“ Иван Войницки – свособразен метадраматургичен бунт (полуоценъчен – полухудожествен) продължават дълго; те ще бъдат уталожени едва с написването на „Живият труп“.

Приживе или непосредствено след смъртта си Чехов все още не е световният авторитет и театралният феномен, какъвто е днес. По силата на това, че в своето време се вписва най-вече в руски литературен контекст, той получава разнородни оценки, както възторжени, така и двусмислени, предпазливи, снизходителни. На пръсти се броят усетилите действителната мощ на таланта му и универсалността (наднационалността) на сюжетите и посланията му – Толстой, Горки и Бунин обаче са сред тях. Представителите на Сребърния век с минимални изключения се отдръпват панически от Чехов, отказвайки да го при(по)знаят за свой предтеча, запълващ буферната зона между фикционалния дискурс на XIX и XX век в руската словесност, склонни са на издевателски интерпретации на творчеството му, присмехулно подценяване на личността му и високомерие. Един век по-късно тяхната недалновидност изглежда жалко и уничително. Толстой изхожда от напълно различни позиции. Доайенът не отрича, а изразява субективното си несъгласие с определени аспекти от светогледа на Чехов, основавайки се не на платформи и доктрини, а на собствения си художествен, социален и духовен опит. Проницателността на неговите оценки *доказва Чехов като вписващ се в семиотичното поле на XIX век*, завъшвайки / изчерпвайки столетието, без да принуждава когото и да било да поеме по-нататък в някаква предначертана (още повече от него) посока. Чехов, от своя страна, отказва да бъде „послушник“ на Толстой, макар да смята, че е научил много и продължава да се учи от гениалния си съвременник.

Преминавайки към оценките и съжденията на *Толстой за Горки*, припомням, че двамата се срещат сравнително късно и запознанството им се дължи на Чехов. Горки е още в началото на литературния си път и е необходимо време, докато маститият писател си изгради обективна представа за тепърва навлизащия, но смело и безцеремонно пробиващ си път в общото

им поприще младеж. От друга страна, Толстой, дори и ако много харесва нещо, предпочита дълго време да остане предпазлив в похвалите си, тъй като психологически те не работят като надеждни стимули за начинаещите литератори. Като имаме предвид, че първата им среща се състои на 13 януари 1900 г. в Москва, то близо шест месеца по-късно – на 5 юли – графът изрича едно от първите си категорични мнения, признавайки пред пианиста А. Голденвейзер: „Горки не притежава чувство за мярка. Той проявява някакво неприятно фамилиарничене“ (Толстой–Чехов 1998: 17). Не е случаен фактът, че графът се отдръпва от босяка сравнително бързо – последната им среща е през октомври 1902 г. От тук нататък и особено след като Чехов вече не е между живите, срещаме оценки и реплики на Толстой, предизвикани предимно от обществените изяви за Горки или от появата на нови негови произведения – прозаични и драматургични – като публикации и постановки. Изказванията са сравнително редки, лаконични, но негативни спрямо озовалия се в епицентъра на политическия живот на Русия довчерашен бунтар.

Достопочтеният граф, който с възрастта все повече придобива охота за четене, определя Чехов като атеист, докато действителният атеист, при това непримирим и войнствен, в перспектива ще се окаже другият, Пешков. Но Толстой има удивителната способност да улавя същественото у хората, онова, което те обикновено се опитват да прикрият или потиснат. Тази способност на автора на „Война и мир“ е дълго придобивана, култивирана, изпробвана, основана върху сериозен литературен, екзистенциален и психологически опит и далеч надскача нередко подвеждащата интуиция. У Горки го впечатлява същото, свойствено и на самия него – „мефистофелски“ отрицаващият дух: склонността му да бъде несъгласен, да се противопоставя, докато Чехов го респектира с дарованието си. Факт е обаче, че докато

личните контакти с Чехов продължават от момента на запознаването им до смъртта на Антон – десет години, с Горки Толстой рязко прекъсва общуването си още през 1902 г. – взаимната им „поносимост“ на живо издържа по-малко от три години. Що се отнася до драматургията, колкото повече му се налага да взема отношение по направеното от Чехов, толкова повече се вгълбява в оценките си и въпреки вербалното неодобрение успява да дефинира тези, съвсем не злепоставящи късните пиеси на Антон, напротив – под формата на неудовлетвореност от тях се правят основателни и прагматични открития.

Вторият фрагмент е наречен „Толстой и Горки във фокуса на Чехов“.

Формирайки позицията си спрямо „стария“ и спрямо „младия“, подходът на Чехов значително се разминава с техния. Определяща е съзнателната му дистанцираност, непринадлежност към нито един писателски или естетически кръг. От много рано той възпитава у себе си способността да бъде повече „наблюдател“, тълкувател, отколкото действащо лице в събития, незасягащи го пряко. Природата му – човешка и творческа – следва същата формула, към която той стриктно се придържа в творчеството си (срещаме я в писмо до брат му Александър от 24 октомври 1887 г. по повод завършването на пиесата „Иванов“): „*никого не обвиних, никого не оправдах*“; той чисто и просто долавя, забелязва, констатира, което не го лишава, разбира се, от способността да се привързва или да се разграничава, да бъде несъгласен или да харесва, но винаги доброжелателно, спазвайки нормите и изискванията на етоса (на добрия тон) и на добрия вкус. Ако Толстой по-често е категоричен в изводите и заключенията си – отрича / заклеява или безапелационно утвърждава като резултат от горчив опит (катарзис), то за Чехов е важен процесът, продължителността на едно явление или преживяване, неговото развитие и съпътстващите го

метаморфози. Тъкмо тази специфика показва, че светогледът му е изграден според законите и конвенциите на драматургията – фиксиращ, образен, проникващ, изследващ, увличащ (се), експериментиращ, а не съобщаващ, не резултативен, не такъв, който поставя точка. Условно казано, финалният „препинателен знак“ (в драматургията, но несъмнено и в прозата) на Чехов винаги допуска продължение, неокончателност, възможност за обрат – графиката му е или запетая, или многоточие.

Изказванията на Чехов за Толстой са „обрани“ емоционално, щадящи и лаконични. Той предпочита да задържа у себе си всичко, което е (въз)приел от графа като нещо лично, внушено само на него – своеобразно мистично посвещение. Ако преди запознанството им се дразни от „противоречието“ между аурата на графа и разрушаването на утвърдени истини в текстовете му, след като се срещат доайенът ни най-малко не губи обаянието и престижа си, напротив – по-скоро Чехов постепенно „влиза“ в механизма на усъмняването, разбирано като неудовлетворение от постигнатата художественост в личното творчество. Толстой упорито и постоянно се заявява с отказите си.

Запазвайки същия режим на говорене, смисълът и посоката на казаното от Чехов на най-младия събеседник в триото – Горки – рязко се променят и разграничават, понякога до степен на озадачаване от тона и написаното. С това не искам да внуша, че в преписката си с него Антон влиза в ролята на ментор, но очевидната разлика между начина на споделяне с Толстой, от една страна, и с Горки, от друга, говори за твърде рязка промяна по-скоро в амплитудите на интелектуалното и ментално равнище на графа и босяка. Горки няма изградена култура на писане на писма и до последно не изгражда такава: той например не поставя дати, което от литературноисторическа гледна точка е смущаващо и объркващо, докато

Чехов стриктно владее и спазва изискванията на жанра. Многословните и изпълнени с патос писма на Горки, внезапно нахлули в живота на Чехов, при всички положения го учудват. Неслучайно Чехов не отговаря веднага на първото му писмо, започвайки да се вглежда с известно подозрение в своя събеседник. Както свидетелства сестра му, Мария Паловна Чехова: „Когато Горки идваше при Антон Павлович в Ялта, брат ми се чувстваше като разцентриран. Причината е, че Горки обикновено водеше със себе си цяла орда разни малокалибрени писачи и стихоплети. А Антон искаше да разговаря с него насаме.

– Защо той ми води тези хора? – се обръщаше към мен. Антон смяташе дните, в които го посещаваше Горки, за пропилены“ (Чехова 1960, електронна версия).

Чехов, чието същество е белязано от смъртта още на двацет и четири години, когато за първи път получава ясни симптоми на туберкулоза, като писател и драматург обитава духовни (метафизични) измерения далеч от материалното и идеологическото – сфери, противни и несвойствени за него. С хумора и постоянната си самоирония той балансира между напористия естетически нихилизъм на Лев Толстой и профанната подражателност и въобразеност на Максим Горки.

Третият фрагмент е озаглавен „*Толстой и Чехов във фокуса на Горки*“.

Едно от първите документирани впечатления на Горки за Толстой срещаме в писмо до Чехов от средата на октомври 1900 г. В интимен контекст той не е нито престорено и насилено патетичен, нито прекалено раболепен, което или е показател за действителното му мнение, или е израз на стратегията му за адаптиране към адресата, тенденциозно спекулирайки върху неговите разбирания. Времето на запознанството с няколкото им лични

срещи е между 1900 и 1902 г., тоест много преди Горки да включи в своите мемоари главата за графа вече след смъртта му. Там нещата изглеждат съществено променени. През 1919 година той опечатва в отделна книжка трийсет и шест бележки за Толстой. През 1921-ва ги допълва с нови пасажки и книжката претърпява второ издание. През 1923 г. публикува още осем нови откъса. После помества целия опус в преработеното издание от 1927 година. Проследяването на това как корпусът се уплътнява с още и още фрагменти, говори за важна специфичност при Пешков – мемоарите се разрастват, доколкото в интензивно променящата се политическа и литературна ситуация през второто и третото десетилетие на XX век той трескаво се опитва да се задържи на повърхността, хващайки се за нещо неподвеждащо и стабилно.

Визията на Горки за Чехов се формира на етапи, колебаейки се и невинаги еволюирайки – възходящата посока често се редува с лъкатушеца крива, устремена надолу. Част от най-важните послания, отправени от Горки към Чехов в тяхната преписка са отпреди да се запознаят и в периода на първоначалното им общуване. Каква информация ни дават те за психопрофила на адресанта? Когато прави комплименти, Горки сумира различни – чути и прочетени мнения, поднасяйки ги в пре моделиран вид като свои собствени; обратно – когато се налага сам да изрази какво конкретно мисли, е безпомощен. В края на 1904 г. той първо четè публично спомените си за Чехов от няколко странички, после ги издава, а след 18 години ги допълва с още няколко странички. Така през 1923 г. за пръв път е отпечатан пълният текст на очерка „А. П. Чехов“, както го знаем и днес. Аналитичният подстъп към него поставя въпроси от различно естество, основните от които бих формулирал по следния начин: защо спомените на Горки за Чехов са оскъдни и защо в тях липсва вдъхновение; на какво се дължи тази негова

изненадваща несловоохотливост в сравнение с почти неовладяната логорея в писмата му до Антон?

Рядко изтъкван аспект от спецификата на мемоара е: как, освен че реконструира някаква „квазибаладична“ визия за обекта на спомена („съживява го“), той вторично, възвратно-рефлекторно актуализира психопортрета на своя автор. Защото самият жанр предполага двойна реалност, при която едновременно с неизбежната ретроспекция във времето на мъртвия езикът на мемоариста изговаря и настоящето, в чието пространство тече спомнянето. Четейки, можем да следим както сюжета на този, когото визира споменът, така и сюжета на този, който си спомня. В случая по-интересен е вторият сюжет, доколкото Горки прави записките си по повод смъртта на Чехов. Съпоставени с неговите текстове за други писатели и поети обаче, а и на фона на твърде близките им отношения, те се отличават с трудно обяснима небрежност и литературна неиздържаност; в тях – парадоксално за мемоари – се привеждат незначителни и трудноустановими детайли от живота на героя на очерка, неподходящо травестирани като хуморески. Но фактът още веднъж доказва, че приятелството им се вмества в рамките на егo-текста: то започва като кореспонденция, продължава като лични срещи и разговори и завършва като спомени.

Сред първите въпроси, възникващи в съзнанието на читателя, е какво научава той за самия Чехов от Горкиевия текст? От спомени на други техни съвременници можем да възстановим много от външните характеристики на драматурга, да си го „представим“ чрез поведението, типичните му жестове, реакции, остроумни забележки и шеги, навици. Допълвайки записките си на два етапа – веднъж десет години след смъртта на Антон (1914) и втори път, преди да ги издаде през 1923 г., е жест, който говори, че спомените го вълнуват, Горки иска да затвърди авторитета си през този на гениалния си

съвременник, с помощта на чиято естетическа концепция формира своята, но сами по себе си спомените за Чехов не му се удават. Характерно за неговия подход е общото говорене – без начало и край, липсата на стройна структура, по-скоро хаотични бележки, правени небрежно и неподредени в никакъв логичен ракурс. Същностното е, че ако Горки е склонен да споделя с Чехов дълги писмени словоизлияния за Толстой, пред Толстой (а и пред когото и да било) се въздържа да говори подробно за Чехов.

Възгледите на Горки за това кой е Чехов и кой е Толстой в руската литература, изложени от дистанцията на близо трийсет години, отдавна са освободени от емоции и са синтезирани в нещо, близко ако не точно до безразличие, то поне до оспорване. Във времето между случката и художествения разказ по нея са наслоени (отложени) етапи, превърнали начинаещия писател, търсещ близост със своите кумири, в мастит законодател, за когото те са все по-далечно и избледняващо минало – етапи, в които обещаващият Алексей Пешков се е превърнал в пролетарския идеолог Максим Горки.

Глава трета: *„Пропускливата повърхност на Чеховата драматургия“* (стр. 235–650) е същинската, основополагаща и най-обемна в дисертацията, разделена на четири подглави. След въвеждащия фрагмент, включващ интермедията *„МХТ и границите на театралността“* (стр. 235–251), критическият наратив се заема последователно да изясни как се конструира сценичната продукция на Чехов преди в нея да се интервенират опитите на Толстой и Горки, по-точно се изказва теза, заложена в подзаглавието: *„3.1. Късните Чехови пиеси като цикъл“* (стр. 251–386). Следват: *„3.2. (Анти)чеховската пиеса на Толстой („Живият труп““* (стр.

387–463), „3.3. Чеховската пиеса на Горки („На дъното“)“ (стр. 464–586) и „3.4. Дъно и дънери“ (587–649).

В началото правя своеобразна „визитка“ на Московския Художествен театър, основан през 1898 г. от Константин Станиславски и Владимир Немирович-Данченко. През юни 1897 те съставят програма, частично заимствана от тази на парижкия „Свободен театър“ на Андре Антоан, съществуващ от 1887, и на берлинската „Свободна сцена“ на Ото Брам, датираща от 1889. Концепцията включва екипност, подчиняване на всички компоненти на спектакъла на единен замисъл, отстраняване на лъжливия патос, декламацията, преиграването, както и недопускане на лансирането на даден актьор / актриса за сметка на останалите и отхвърляне на невзрачния репертоар. МХТ официално отваря врати на 14 (26) октомври 1898 г. с премиера на трагедията на Алексей К. Толстой „Цар Фьодор Йоанович“, постановка на Станиславски и Немирович. Два месеца по-късно, на 17 (29) декември се състои легендарната премиера на Чеховата „Чайка“, смятана от двамата режисьори за същинското „освещаване“ на театъра, който според Леонид Андреев оттогава започва да се превръща в символ. Обмислената и работеща стратегия на новата театрална платформа е, че тя допуска, обосновава, изисква и се старее да наложи *края на театралността*. Изходните позиции в нея се свеждат до разбирането, че в спектакъла не трябва да се вижда *актьорът*, изпълняващ ролята, а *самият персонаж*, въплътен от него. Тъкмо тук е границата, осигуряваща преноса / прехода между реалността в зрителната зала и тази на сцената (безпроблемното проникване през четвъртата стена), омесването и изравняването им в хомогенна сплав и постигането на надвременна сугестивна правдоподобност. И ако тези мисли ни подсещат за естествения селективен принцип, изразен в прочутия афоризъм на Станиславски: „Не вярвам!“, прагматиката на

идеалното съпреживяване на театралното действие от зрителя се състои в това да повярва. В този смисъл МХТ трасира съвършено нова, *алтернативна инфраструктура на театралната комуникация* в Русия.

Следва една от възловите части в дисертацията, по-точно: „3.1. *Късните Чехови пиеси като цикъл*“.

За да отговоря по-изчерпателно какво имам предвид под „пропусклива повърхност“, както полузагадъчно гласи насловът на тази глава, първо предлагам хипотеза дали и доколко можем да четем четирите канонични (късни) пиеси на Чехов като завършено цяло с отворена драматургична перспектива. Между „Чайка“, „Вуйчо Ваня“, „Три сестри“ и „Вишнева градина“ се забелязват немалко обединяващи елементи, но аз поне никъде не съм срещал експлицитен, рационален, пък макар и преднамерен опит четириделният опус да бъде четен като цикъл с вътрешно съгласувани поетологични ядра, (лайт)мотиви и решения, влизащи в диалог или разгръщащи се до логичното им изчерпване, което би потвърдило както подсъзнателния, така и обмисления единен подход на автора. Разбира се, говоря за условен цикъл: Чехов, както е известно, не определя споменатите творби по този начин.

Особеностите, разграничаващи цикъла от *-логията⁴ 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 за четенето им. Но има и много важна оразличителна специфика. Последователността, в която са поднесени творбите в един цикъл, е

⁴ Използвам звездичката като заместител на цифров индекс: ди-, три-, тетра- и т. н.

подчинена на формална (имплицитна) логика, 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. Обратно, *-логията изисква усвояване на творбите тъкмо в реда, определен от автора, доколкото в първата от тях е заложена информация, предопределяща развитието на понататъшното действие и без да я припомня или повтаря, всяка следваща част я ползва като даденост. В този смисъл цикълът е далеч по-мобилният макрожанр със значително по-голям потенциал за интерактивна и интердисциплинарна употреба, особено що се отнася до драматургия. Обикновено плътно покриване или присъствие на всички елементи не се среща никога, но е достатъчно да са налице няколко основополагащи, за да говорим за циклообразуващ подстъп към осъществяването на замисъла.

Основен организиращ елемент за всеки литературен конструкт, включително на многосъставния, е *заглавието*. Ако от този ъгъл се вгледаме в коментираните драми, ще забележим особености, обикновено подминавани (пропускани) от тълкувателите или убягващи им. Общо заглавие, разбира се, няма, доколкото Чехов, както стана дума, никога не подхожда към тях като към текстове, издържани в модуса на експлицитната циклизация. Отделните пиеси образуват единство на няколко поетологични равнища. Най-видимо е съответствието между мястото на творбата в „квартета“ и кодираната в наслова ѝ цифра. „Чайка“ е монично заглавие – експонира единствен обект, неопределен преобразуване и роене. „Вуйчо Ваня“ въвежда двоичността не само защото фразата е двусъставна – от две лексеми, а защото визираният персонаж – Ваня – е назован от чуждо име – това на своята племенница, от целия списък с *dramatis personae* той е „вуйчо“ единствено за Соня. „Три сестри“ демонстрира сякаш преднамерена тавтологичност и е безспорната тройка, въпреки че обвързаността на героите нарушава отразената в основния

паратекст категоричност. Най-сетне „Вишнева градина“, номинирайки топос (парцел, терен, участък земя), покрива семиотиката на пространството, съдържащо символна четириизмерност: четири посоки, четири междупосочия, четири сезона и т. н. Важно и находчиво наблюдение по въпроса за функционалната обвързаност на произведенията като части / елементи от цялостен космогоничен модел прави Нина Ивановна Ищук-Фадеева. 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“ (Ищук-Фадеева 2002: 52).

По отношение на *жанра* също забелязваме кръгова композиция. „Отварящата“ и „затварящата“ творби са наречени комедии, докато „вътрешните“ са с различна номинация: „Вуйчо Ваня“ е „сцени от селския живот“, а „Три сестри“ – драма. Но комедийното е обшивка не само на каноничните пиеси на Чехов, а и на цялата руска драматургия от XIX век (столетието започва и завършва тъкмо с комедии: „От ума си тегли“ – „Вишнева градина“), което представя Чеховото кварто като негов умален и дори метонимичен модел. Оглеждайки текстовете на сюженто равнище, ще установим изобилие от репродуциращи се мотиви. Някои от тях се срещат и в четирите пиеси, появата на други забелязваме в три или в две. Такива, които присъстват навсякъде, са: персонажната двойка брат / сестра, наличието на пишещи и четящи герои, домът, убийството / самоубийството. И нещо, пряко реминисциращо с централното заглавие на настоящата работа. След едноименния сценичен етюд на Гогол поредното *разотиване от театъра* в руската класическа драматургия наблюдаваме едва в първо действие на „Чайка“; очакваните маскирани в „Три сестри“, които все пак идват, биват отпратени, без да са допуснати у Прозорови; във „Вишнева градина“ всички

доскорошни законни обитатели си тръгват от мястото, а във „Вуйчо Ваня“, освен че след поредица от неприятни инциденти професорът и младата му съпруга си заминават безславно, прозвучава и репликата: „Finita la comedia“. Най-сетне възжеленията на основните, движещи интригата герои, се свеждат до един постоянен принцип. Той е формулиран от Пьотр Николаевич Сорин в четвърто действие на „Чайка“ и гласи: „Човекът, който искаше“. В началото всички имат силно желание за нещо, в хода на действието все повече разколебано и отслабващо, докато в края, макар да е съхранено вербално, волята за осъществяването му е напълно изчезнала / изчерпана и те остават в състояние на инертност.

След въвеждащите бележки, уплътняващи тезата за цикличния принцип на четирите канонични Чехови драми, продължавам с изясняването на заложените в тях архетипни мотиви, моделиращи вътрешната съгласуваност на сюжетите, по-точно групирам в няколко семиотични ядра важни особености на тяхната *поетика*.

Постановката за не-героя. Тя е формулирана именно от Чехов в „Безотцовщина“. В трето явление от първо действие Ана Петровна задава въпрос: „Кой е и що за човек според Вас е този Платонов? Герой или не герой?“. Отговорът на Глаголев 1: „Как да Ви кажа? Платонов според мен е най-добрият изразител на съвременната неопределеност... Той е герой на най-хубавия, за съжаление все още ненаписан, съвременен роман“ (Чехов 1977, 11: 16, курсивът и преводът са мои, Л. Д.). В драматургичната поетика на Чехов силно семантизирано се оказва самото понятие „безотцовщина“. То номинира постоянен мотив, тласкащ развитието на действието и поддържащо вътрешното напрежение в четирите сюжета, от който пряко произтича (само)убийствения синдром – генетичен, вроден, обикновено намиращ се в латентен стадий, и проявленията му зависят предимно от обстоятелствата, в

които попада неговият носител. Смъртта на бащата / Отца и формализираните се или прекъснати връзки между родители и деца се обосновава като синдром и проклятие на наследствеността. В разбирането на драматурга терминът е хипотеза, но и прогноза за това възможен ли е светът след края на патриархата и доколко е мислимо връщането към стародавния предисторически (руски) матриархат?

Спецификата на *финалите*. Те не съвпадат с кулминацията, но въпреки това завършекът на „Три сестри“ напомня на този на „Чайка“. Както д-р Дорн, д-р Чебутикин спокойно би могъл да помоли Андрей да изведе Ирина (същото име), защото са застреляли годеника ѝ барон Тузенбах. От друга страна, и тук, както и във „Вуйчо Ваня“, Чехов набляга на идеята за нуждата да се работи, отречена във „Вишнева градина“.

Dramatis personae. Пристъпвайки към „Чайка“, Чехов изнамира напълно непознат до този момент принцип на функциониране на драматическото действие и на персонажната система. Откритието се състои в отказа сюжетът да бъде организиран около едно действащо лице, към което гравитират останалите и без което пиесата би била невъзможна. Този тип конвенционална структура обикновено завършва тъкмо със смъртта на протагониста (Платонов, Иванов, Егор Войницки). В късните четири пиеси всеки от героите е автономна величина и макар част от тях да се открояват като централни, други – като второстепенни, а трети като епизодични, една литературоведска или режисьорска интерпретация може да избере и да последва когото и да било, превръщайки го в главен. Още по-точно казано, сюжетът на всяка от пиесите позволява да бъде пресъздаден през личната история на „произволно“ предпочетен персонаж, без общата тема и внушение да се изместят или обезличат. Подобен подход няма да срещнем нито при

съвременниците на Чехов: Ибсен, Стриндберг, Хауптман, Метерлинк, Зудерман, нито дори при Шекспир.

Находката на Чехов не е импулсивна, а е подготвяна дълго и процесът може да се проследи по многото му изказвания относно принципа на формиране на литературния и драматургичния персонаж; съдейки по тях, неговото творчество е подчинено на образа и диалога – *par excellence* театрално светоусещане. Тоест, ако в сценичните му текстове се опитаме да видим прозаика, ще ни е по-трудно, отколкото ако искаме да открием драматурга в прозата му, което не стои по същия начин нито при Толстой, нито при Горки.

Настроението. Проблемът е сложен, защото няма универсално определение за „настроение“, от което теоретиците и практиците в хуманитаристиката и изкуствата да се ръководят в разбирането и прилагането му. Няма и такова, съобразено със специфичното му (въз)действие в сценичните текстове на Чехов. Номинираното от Станиславски настроение се употребява по-често като оперативно, но абстрактно понятие. В контекста на собствената си теза съм склонен да разглеждам настроението у Чехов като номинация, обхващаща нагласата, настройката, акцента („акордирането“), събиращи в себе си сугестивния психоемоционален статус на описаната сценична ситуация – онова, което въвлича в действието и коригира възприемането: приглушеността, тушираните цветове (мъждивото осветление), недоизказаността, премълчаността, едва доловимият, ненаатрапващ се звуков фон; говорещите паузи и диалогът, неказващ нищо. То е излъчваща тишина, наситена с метафизична енергия, изпълваща самото преживяване и придаваща му автентичност.

Разждането на Чеховата комедия от живия труп на трагедията.
Един от неразрешените, но не и неразрешими проблеми в усвояването на

Чеховата драматургия е разминаването между начина, по който авторът номинира жанрово своите пиеси и как се тълкуват те от първите им сценични интерпретатори. В (епо)центъра на разминаванията между театрали, литератори, критици, читатели, зрители попада означението „комедия“. Самият драматург не оставя разяснения какво точно има предвид под термина, но ревностно настоява на неговата прецизност като нещо естествено, неподлежащо на оспорване. Комедийното не е специфика на диалога, сюжета или ремарките, тоест не е приоритет на който и да било отделен компонент от структурата. С „присаждането“ на комедийни елементи в корпуса на изтощената и реанимираща трагедия Чехов съвсем не предприема познатите банални ходове, каквито срещаме дори у Шекспир – да въвежда комедийни персонажи в трагедийната интрига, а нещо значително по-перспективно: намира и откроява общото между двете привидни противоположности. Поставяйки категорично номинацията „комедия“, драматургът си дава сметка, че по-устойчивият и надделяващ жанр е именно този. В историческото си развитие той търпи минимални промени, за разлика от трагедията, която в амбицията си да оцелее мимикрира ту в мелодрама, ту в трагикомедия, ту в драма, за да се свие през ХХ–ХХІ век до „вмъкнат“ (епентетичен) елемент в корпуса на „неутралната“ пиеса. Защото едно от големите предизвикателства пред разглежданите четири драми е това, че те спокойно могат да се поставят като трагедии, дори като мистерии-катастрофи, но по-важният казус е как да се обосноват като комедии. Тоест, тълкувателят значително би бил улеснен, ако осмисли термина „комедия“ не според конвенционалните му жанрови регистри, а като подсказана му от автора стратегия, указание за четене и алгоритъм за тълкуване на съответната творба. Както споделя Мартин Еслин, „Не идентификацията, а обективният поглед към персонажите, погледът отстрани води до това те да се проявят в

комична светлина. Ако се идентифицираме с човек, подхлъзнал се на обелка от банан, бихме почувствали болката му: гледайки го отстрани обаче можем да се смеем на нещастieto му. Затова персонажите на зрелите Чехови пиеси, в които той успява да реализира своята програма, са по същество комични, дори и ако случващото се с тях е тъжно или трагично“ (Еслин 2005: 179). Комедийното трябва да се търси не толкова по посока на жанра, колкото в психоемоционалния пълнеж на сюжета, осмислен като *конкретно приложение на настроението*. Каноничните пиеси на драматурга са триумф на комедията, надничаша през пролуките на некомедийния сюжет.

Прекроените координати на архетипния сюжет. В монографията си „Да бъдеш шут в играта на съдбата“ (Димитров 2006, II изд. 2017) разгледах корпус от тринайсет трайно усвоени в извънруското перформативно пространство образци от драматургията на Златния век⁵ през модуса на идващия отвън герой. На Чехов се пада историческата задача да извади от употреба поддържания досега сюжет, демонстрирайки неговата по-нататъшна несъстоятелност, но за целта в първите три пиеси той стъпва върху устоялите през целия век типологични ходове. Сега въвежда и съвсем *нов тип герой, не само външен, но и оставащ „отвън“ и никога непоявяващ се*, с когото всички или повечето персонажи се съобразяват. Неговото влияние също е „вертикално“ и йерархично, но непоявата му поражда особено напрежение и активира свой собствен *сюжет на очакването* (The Great Expectations), произтичащ в отсъствието на главния протагонист. Евентуалното му (по)явяване би било равносилно на чудо или на „пришествие“. Ако дотук

⁵ Техният списък може да варира в зависимост от това в коя национална култура попадат – по-близо (източноевропейската) или по-далеч (западноевропейската) от Русия. Но той със сигурност е валиден за България и е силно редуциран спрямо вида му в канона на руското фикционално пространство, породило същата тази драматургия.

чуждият герой се опитва да се задържи в обществото, но това, уви, не му се удава, въпреки че усилията му упорито са насочени натам, след „Иванов“ новодошлият (по правило мъж) претърпява феминистична метаморфоза и се старае не да се закрепни (да остане, да се интегрира), нито дори да си тръгне, а съзнателно или интуитивно да преподреди и по-важното – да разруши самото общество отвътре: Нина Заречна, Елена Андреевна, Наталия Ивановна. Четирите късни пиеси са обединени от неочакван парасюжет. Той се свежда до това, че на мястото на героя отвън идва *събитието* отвън. А в „Три сестри“ първо научаваме не за новопристигнал, а за „тръгнал“ си герой – генерал Прозоров, *pater familias*; малко по-късно ще се появи подполковник Вершинин. Изтласкването на Отца от сцената винаги води до осиротяване, до без-отцовщина. Вечният скрит зад кулисите и никога непоявяващ се, но винаги проявяващ се персонаж в своето най-съвършено творение – театъра – си остава Бог.

В последната част от 3.1. се проследяват различни поетологични особености на сюжетите на „Чайка“, „Вуйчо Ваня“ и „Три сестри“ като преддверие към опитите на Толстой и Горки, преди кръгът да бъде затворен окончателно с „Вишнева градина“.

Подглава 3.2. е назована: „(Анти)чеховската пиеса на Толстой („Живият труп“)“.

За разлика от Горки, чиято стратегия за домогване до Чехов е целеустремена и последователна, но не проявяваща видими признаци на прибързаност и прилагана деликатно и отдалеч, Толстой нахлува в художествения свят на Антон дръзко, гръмогласно заявявайки разбиранията си / възраженията си по въпроса що е то издържана литература, с което дава повод недвусмислено да се уверим, че възобновените му амбиции да бъде

драматург са провокирани от посещения спектакъл по пиеса на по-младия му съвременник. Имам предвид, разбира се, известната и многократно цитирана дневникова записка от 27 януари 1900 г.: „Ходих да гледам „Вуйчо Ваня“ и се възмутих. Прииска ми се да напиша драма(та) „Труп“, нахвърлих конспект“ (Толстой 1935, 54: 10). Мисълта обяснява донякъде драматургичния диалог-дуел в пространството на руската култура (неизменна част от големия дебат върху новата драма) като тласнат от *гнева на Толстой*, повел от този момент нататък истинска битка за естетическо надмощие. А „театърът на военните действия“ се оказва самата Сцена. „Отприщеното“ недоволство на патриарха издава и друго: латентно той поддържа интереса си към драмата и театралния репертоар като цяло, но от доста време го спотаява навярно поради отсъствието на сериозна провокация, по-точно на водеща фигура, с която може и си струва да си съперничи. От чуждестранните драмописци не признава никого, най-големите му претенции са към Шекспир. Но защо Толстой чувства необходимост да пише пиеси? Възможно обяснение е, че ирационално и подчертано двуизмерно усвоява и следва емблематичната формула на любимия си философ Артур Шопенхауер „*светът като воля и представа*“, доколкото на руски третото понятие („представление“) се припокрива, образувайки омонимия, с думата за спектакъл, за зрелище. Неговото писане се генерира от *волята му за представление*, изразена в трансформацията на *натрупаната* потенциална творческа енергия в действително (кинетично) проявена като възмущение. Толстой реагира не веднага – не на проправилите си път и рязко зачестили постановки по Ибсен, Стриндберг, Метерлинк или Хауптман на московските сцени – а едва когато същите тенденции започват да проникват в оригинални руски текстове.

Театралната му концепция е изяснена подробно в „Що е изкуство?“ (1898). От драматургичната му платформа личи, че при цялото си желание

той не приема, нито разбира театралната условност; видяното на сцената дълбоко го смущава, ограничавайки въображението му. Достоверността в литературата и театъра е силно уязвима и променлива величина, подвластна на жанровите постулати, на изискванията на актуалните и също често сменящи се, съжителстващи си или редуващи се, естетически направления и съответстващите им дискурси в изкуството. В началото на литературните си изяви (50-те години на XIX век) той попада в една условност, докато в края на живота му контекстът е напълно неузнаваем. Разбирането за достоверност се е придвижило от мита и притчата към документа и факта. Чрез драматургията си Толстой контаминира няколко култови пространства, предполагащи екстатично действие и не по-малко активни / ангажирани зрители: храм-сът-театър. По този начин той от „пророк“, „ясновидец“ (завещаната още от Пушкин фигура на писателя, продължила докъм третата четвърт на XIX век) се превръща в свидетел, легитимирайки редуцирането на фикцията в полза на фактологичната неподправеност, без да изневерява на проникновения си поглед *in medias res*, на усилието да стигне до Истината без посредник, тоест – да „види“ отвъд видимото, поемайки вината и отговорността за разкритото и доверено на другите.

Дълго бях подвластен на внушението, че в основата на Толстоевото решение да се завърне към драматургията стои най-вече „Вуйчо Ваня“, именно заради известната записка от 1898 г., че след като е гледал спектакъла на МХТ, му се е приискало да напише драма(та) „Труп“. Всъщност истината е доста по-различна: дори да допуснем, че конкретният повод / тласък действително е този, новият сценичен текст на графа сумира в себе си всички налични „пълнометражни“ пиеси на Чехов, написани преди това, включително „Иванов“ и „Чайка“. В този смисъл никак не е случайно, че дълго зациклял и неведнъж изоставян, „Живият труп“ е завършен „ударно“

през декември 1900 г., малко след като авторът му прочита „Три сестри“ (която е готова през октомври). Казано по-ясно, от замисъла до осъществяването на новата и последна Толстоева пиеса минават почти три години, период, през който Чехов написва третата творба от четириделния си цикъл. Ако проследим невероятната лична и семейна история на Фьодор Протасов, ще забележим в нея отглас от екзистенциалната философия и съдба на Иванов, Костя Треплев, Иван Войницки, проф. Серебряков, д-р Астров, но и от тази на Андрей Прозоров, Сольоний, барон Тузенбах. Канейки се да даде майсторски урок на Чехов как се пише произведение, съобразено с всички правила на драматическото изкуство, Толстой на практика прави събирателен образ, излязъл от „калъфа“-матрица на по-младия (му) „калфа“.

Често отправяните от Толстой остри критически бележки към отделни моменти от пиесите на Чехов са неверни, неоснователни, неоправдани и преднамерено преувеличени „недостатъци“. В действителност той прилага към него същата интерпретативна матрица, която използва при тълкуването на Шекспир. Но във възраженията си изхожда не от Шекспир, нито дори от конкретните „несъвършенства“ в Чеховите сюжети, а от факта, че драматургията на Антон не отговаря на високите религиозни задачи и предназначение на изкуството. И по този начин доказва, че разбира професионалното твърде „посвоему“ – буквално, неканонично, приблизително, не забелязвайки дълбинния духовно-мистичен парасюжет именно във „Вуйчо Ваня“, проявяващ се през образа на Соня и изговорен във финалния ѝ монолог-откровение. Толстой предпочита притчовото мистерино действие, залагащо на морален императив, пред такова, което разкрива изповедалния дискурс, постигащ катарзисен ефект. Същественото в художествената „заразеност“ на възрастния драматург от младия е, че в лицето на самоубиеца Протасов той „превежда“ / реинкарнира не единствено

социопата Войницки, но и Треплев, и се връща към Иванов, изцяло вписвайки се в парадигмата на едноименната ранна Чехова пиеса: затваря (се в) кръг, от който авторът на „Вуйчо Ваня“ вече е излязъл.

Залагайки на достоверността и категорично решен да създаде образцовия текст на новата руска драма, в лицето на „Живият труп“ Толстой разгръща случка, произтекла точно по същия начин в действителността, но претворявайки я в сценичен диалог, охудожествявайки я, тя звучача неестествено, насилено, измислено, причудливо и се възприема от читателя зрител много повече като фикция, отколкото правдоподобно. Тук се крие и основният парадокс на последната Толстоева пиеса. От една страна, такова решение е инверсия на стародавното Аристотелово правило, че „задачата на поета е да говори не за *станалото*, а за онова, което *би станало*, т. е. възможното по вероятност или необходимост“ (Аристотел 2016: 46). От друга, е пряко противопоставяне на Чехов, разказващ съчинени, измислени и развити изцяло във въображаем модус истории, но които, прочетени или видени на сцената, не предизвикват и най-малки съмнения за някаква подправеност и неискреност. В този (и не само) смисъл „Живият труп“ е античеховска пиеса.

Ако се опитаме да прочетем „Живият труп“ през конвенциите на архетипния сюжет, ще се изправим пред твърде интересен казус. В лицето на Федя в руската драматургия от XIX век за първи път се проследява пътят на герой, не присъединил се към едно установено общество като пришълец отвън, а *доброволно излязъл от средата (си)*. Проблемът е, че Толстой „реабилитира“, макар в инверсия, модел, отхвърлен от Чехов веднага след „Иванов“, доказвайки, че дори да прекрачва с цяло десетилетие в следващия век, като художествено мислене той остава дълбоко вкоренен в собственото си столетие. Желанието му, още докато гледа „Вуйчо Ваня“, да напише пиеса

със заглавие „Труп“, е особена рефлексия. Графът реагира не на драматургичната природа на Чеховата творба, а на сюжета ѝ. Привидно осъществявайки предизвикания си замисъл като пиеса, той има желание да „поправи“ ходовете в действието и мотивацията на персонажите, а не да съизмери драматургичната си техника с тази на своя по-млад съвременник. И ако приемем, че резултатът от това намерение е „Живият труп“, Толстой не създава нов тип драма, а (пре)написва видяното посвоему, вкарвайки го в рамките на философията, която отстоява: *несъпротивата срещу злото*. Сценичните открития на Чехов са неразчетени от него.

Конкретно върху работата над текста обаче писателят наистина пристъпва едва през януари 1900 г., след „Вуйчо Ваня“. Фактът говори, че замисълът със сигурност е по-стар, но след дълго отлежаване конкретен тласък му дава тъкмо спектакълът. Оттук може спекулативно да се допуснат две неща: гледайки го, Толстой или си е изяснил („загрял“ е) как да напише пиесата си, или се е потиснал, осъзнавайки, че замисълът му индиректно е *осъществен от друг*. Последното е пряк паралел с реакцията му по повод на „Крал Лир“. Възможно обяснение за острите филипикки срещу Шекспир и конкретно срещу тази негова трагедия е, че менталният статус на стария, изоставен и презрян от всички, но останал непреклонен в позициите си крал, кара алтернативния руски „цар“ от Ясна Поляна да се идентифицира с персонажа и с недобро чувство усеща, че като нрав и съдба е предречен и с поразителна точност разкрит от британския гений.

Заглавието. „Жив труп“ е както принудително престорилият се на загинал Фьодор, така и метафора на самата форма на съществуване на героя, увиснал сякаш между битието и небитието. Символиката на словосъчетанието отпраща и към християнската топка „жива смърт“ / „мъртъв живот“. В друг аспект може да се осмисли като инверсна перифраза

на Гоголевия наслов „Мъртви души“. И двата носят оксиморонен оттенък, сугестиран през християнската философия за безсмъртието на душата и смъртността на тялото. А през мотива за оживяването (реинкарнирането) на плътта въпреки тленното ѝ начало Толстой отправя предизвикателство в духа на неортодоксалното православие, следващо постулатите на собственото му учение. Тук не може да се отрече и „ехото“ от заглавието на последната пиеса на Ибсен, „Когато ние, мъртвите, се събудим“.

Толстой интерпретира по нов начин *фигурата на самоубиеца*, предприел този краен ход като резултат от дълго обмислян избор с първоначалната наивна надежда, че скривайки се (напусчайки доброволно света) и освобождавайки другите от себе си, може да заобиколи самия суицидален акт. Протасов се вписва и в парадигмата на *излишните хора*, срещаци се по-рано у Пушкин, Лермонтов, Гогол, Тургенев, Гончаров, но все пак драматургичното му „родословие“ пряко води началото си от Чеховия Иванов. На пръв поглед замисълът на „Живият труп“ не съдържа нищо сближаващо го с Чеховите пиеси. В съдебното дело на съпрузите Химер, поне както му го предава прокурорът Давидов, Толстой е впечатлен от трагедията на трима прекрасни хора, невинно пострадали от сляпата буква на закона. Жанровата номинация „драма-комедия“ е по-скоро стъпка към Чеховото разбиране на комедията, близко до диалектиката на взаимопроникването: концептът на трагедийното е задължителната основа на комедията и обратно – в трагедията винаги е наличен латентен комедиен заряд. Изведена отгук, Толстоевата пиеса може да бъде дефинирана като квазимистерия.

Отдалечавайки се от конкретиката на разказаната история, трябва да си спомним, че ситуацията „заминаване“ се вписва напълно в контекста на руската драматургична традиция, поддържана през целия XIX век. Но е не по-малко интересно, че у Толстой има нещо, което не се среща у Чехов:

натискът на средата персонажът да постъпи по един или друг начин, свързан със самолинчуване и саможертва: така е в драмата „Силата на мрака“, в романите „Ана Каренина“ и „Възкресение“, така е и в „Живият труп“. Очевидно има някаква предопределеност, тласкаща един писател в екзистенциалната посока, заложена у него и измъчваща го цял живот, на която подчинява творчеството си, за да успее в даден момент да я провери и vyplъти лично. Тя обикновено е свързана с края.

(Из)падането на „дъното“ за Федя е антиципиращо движение / устременост, укрепващо-въздигащо го като дух, даряващо го със смирение. Любопитна е втора картина от първо действие, пренасяща обстановката сред циганите, от доста време приютили Протасов; докато той пиянства и води любов с Маша, хорът пее сърцераздирателни романси, а оркестърът свири валсове. Певците цигани реагират по подобие на хора от античната трагедия – мислещ жив организъм, колективен персонаж, съчувстващ на Федя и влизащ във функцията на негов арбитър. Застоявайки се при тях, той се озовава в ситуация, вече описана от Пушкин в поемата „Цигани“: Федя е дошлият отвън, чужд на средата им човек, приет от тях без предразсъдъци и заживял двойственото си битие. Но в пиесата на Толстой те не са романтически фон, нито метафора, напротив, седемдесет и пет години след Пушкин в тяхно лице се появява социалното дъно, контрастиращо на рационално уравновесената и аристократично култивирана природа на Протасов.

Подглава 3.3. носи наслова: „Чеховската пиеса на Горки („На дъното“)“. В нея се коментират интертекстуалните диалогични засичания-интервенции между най-успешната пиеса на Горки и предхождащите я сценични опити на Чехов и Толстой.

В края на XIX и началото на XX век драматургията е обвързана с институцията театър, по-точно театърът не само преоткрива и пренарежда създадените до този момент пиеси, но и изисква написването на нови, с което стимулира самата продукция и появата на повече талантиливи имена. Попадането на Горки в тази ситуация е нееднозначно, независимо от положените свръхусилия от негова страна да се озове именно в МХТ и добронамерената помощ, оказана му от Чехов, Немирович, Станиславски и цялата трупа. В предприетите от театралите действия да го „внедрят“ легитимно на все по-престижната столична сцена има нещо благородно, но сякаш прибързано, а не решение с пресметнат риск. Възможността да види пиесите си „оживели“ като спектакли се открива пред Горки наготово и това носи не единствено позитивни последици. Не само славата на Горки, но и рецепцията на неговата пиеса „На дъното“ започва официално с театралната ѝ премиера, състояла се на 18 декември 1902 г. в МХТ. Не е за пренебрегване и фактът, че през 1903 г. от нея са разпродадени 75 хиляди екземпляра. Професионалните критици и анализатори посрещат нееднозначно – и с admiration, и със сдържаност – постановката на Немирович-Данченко, в резултат на което любопитството на възприемателя постепенно започва да се пренасочва от сценичната версия към текста на пиесата. За този триумф несъмнено допринася напълно промененият подход на режисьорите. Немирович споделя в писмо до Горки от 27 август 1902 г.: „Ходихме в няколко приюта. В крайна сметка аз едва след тях усетих почва под краката, твърда почва“ (Немирович-Данченко 1954, електронна версия). Пространството / обстановката се оказва предизвикателство, с каквото те за първи път се сблъскват и разбираат, че да се разчита само на художественото въображение е недостатъчно. Немирович застъпва тезата, че за поставянето на Горки е измислил нова методология и е наложил различно поведение на

актьорите на сцената спрямо подхода към Чехов – нещо, което обаче Станиславски дълго (на практика никога) не признава, въпреки че за четири месеца – от края на декември 1902 до април 1903 г. „На дъното“ издържа 50 представления при напълно разпродадена зала. С всички претенции, които могат да се отправят към скептицизма на Станиславски, той в крайна сметка не без тревога предусеща как тази пиеса подвеждащо ориентира опазения висок репертоар на МХТ – оказващ облагородяващ и култивиращ ефект върху публиката – към масовия вкус, външната емоционалност и съзливата мелодраматичност, и в поведението и оценката си проявява съдържана дистанция и неутралитет, разграничавайки се / отдръпвайки се от очертаващата се неприемлива тенденция.

Не е необяснимо, че в драматургията на Горки „На дъното“ се откроява като несъмнено най-представителната му пиеса и навярно единствената, попадаща в западния канон. Той написва близо двацет драматически текста – тринайсет преди болшевишкия преврат през 1917, три след него. Любопитно е обаче, че същият МХТ, на чиято сцена преживява най-големия си успех, не се обръща към нито един от по-късните му опити.

Сред възможните обяснения за предпазливия подход на театъра към Пешков е, че първите негови пиеси, появили се едновременно с някои от драмите на Чехов като тяхно пряко подражание, ползват поетиката им, но външно, имитативно, за идеологически, чужди на природата ѝ цели, претендирайки за нещо ново и перспективно, без авторът да е направил каквото и да било усилие да конципра собствена гледна точка, пък дори основана върху оспорването или проблематизирането на постигнатото от Антон. Усещайки опасността от тази нечистоплътна тенденция, на репетиции Немирович-Данченко открито започва да разграничава „чеховското“ от „горкиевското“ в полза на първото и какво не бива да се допуска в

поведението на персонажите и общата атмосфера на „Три сестри“ например, което би могло да ги приплъзне към „дъното“.

Независимо как хронологично протичат нещата, „На дъното“ е първият драматургичен замисъл на Горки. Той споменава за него още в началото на 1900 г. и до края на годината пристъпва към писането му (тогава с работното заглавие „Без слънце“). Идеята за бъдещата пиеса е колеблива, променя се нееднократно, често до неузнаваемост, като близо две години персонажната система е структурирана само най-общо и не помръдва наникъде, а единствената константа, свързана със социалните характеристики на действащите лица, е предопределена от топоса приют, тоест обезличените, ниски, изпаднали слоеве от обществото, хората аутсайдери. Стройното подреждане на историята такава, каквато я знаем днес, се случва под въздействието на (и комбинацията от) усвоените от Максим образци, открити главно в лицето на няколко Чехови пиеси, а „Вуйчо Ваня“ дава импулс за окончателното ѝ завършване.

Кой кой е (в) „На дъното“? Навлизането в света на една от най-обговаряните пиеси в руската критика осъществявам, зпочвайки от полагането ѝ в драматургичната традиция на XIX век, минавайки през собствените ѝ поетологични стратегии и компоненти, и стигайки до интертекстуалните полета, заемащи елементи от творби на Толстой, Чехов, Пушкин, Шекспир и изграждащи реминисцентна диалогична ос с тях. Но преди това преразглеждам един съществен въпрос от литературноисторическо естество: как руската драма от XIX век, започнала с високите, но уви, провалени пориви на героя (Чацки), в опит да обясни тенденциозното подценяване и изолиране от естествената му среда, проследява неговото обезсилване и масовизиране, и в крайна сметка стига (засяда) – и самата тя, и героят – „на дъното“.

Горки прохода в драматургията като епигон на Чехов, преднамерено и упорито търсейки както неговото мнение, така и това на Толстой (отделен е въпросът съобразява ли се с тях и доколко е в състояние да следва предписанията им); докато укрепнат, ранните му писателски опити биват отглеждани и поощрявани от последните стожери на класическата епоха. В този ред на мисли възниква сериозният проблем: „На дъното“ традиционно не се възприема като пиеса от Златния век и по своите формални показатели тя наистина прекрочва отвъд рамките му. Но моята теза е, че както и да изглежда външно, това произведение не просто не се отделя от на поетиката на предхождащата го руска драма, а резонира тъкмо върху нейните открития; то буквално се „вклинява“ в корпуса ѝ, преди тя да е завършила, доколкото същинският финал на XIX век – и в литературен, и в драматургичен смисъл – е „Вишнева градина“: текст, написан от Чехов *след* този на Горки. При появата си „На дъното“ с известна снизходителност и нескрита ирония е обявена за „чеховска“. Дефиницията никак не е лишена от основания.

В началото е *заглавието*. Обикновено Горки конструира събирателни наслови, визиращи хомогенна група хора, въведена под общ знаменател: „Еснафи“, „Виладжии“, „Деца на слънцето“, „Варвари“, „Врагове“, „Чудаци“, „Последните“, към които гравитира и „Егор Буличов и другите“. От названията на дванайсетте пиеси, написани до идването на болшевиките през 1917 година, изключение прави единствено „На дъното“.

Ако сравним заглавието на първата пиеса на Горки „Еснафи“ с „На дъното“, съвсем ясно ще забележим, че докато еснафите действат в някакво все пак тривиално пространство, в следващата творба всичко се случва „под повърхността“. Персонажът в драматургията на XIX век следва вертикално спускащ се вектор: аристократ – различинец – бивш крепостен – утайка на обществото. Дъното има своя генезис далеч по-рано – то се появява за първи

път, при това в буквален вид (като речно), в Пушкиновата „Русалка“ (1830). Стигането до него във водна среда предполага (по)падане в други измерения, където времето тече различно, светлината прониква трудно, а звукът резонира приглушено; гравитацията трае по-продължително, като на забавен каданс. За разлика от бездънната без-дна, дъното е абсолютната основа, под, почва, *под* която няма нищо.

Друг основополагащ компонент от поетиката на пиесата е нейната *персонажна система*, но преди това правя няколко кратки уточнения върху *сюжета* и нееднозначно възприемания *жанр* на текста.

Един от сериозните драматургични проблеми на творбата е, че героите в огромна част от диалога огласяват очевидното; изявяват се като резоньори, което би убило всяка пиеса на Чехов. У Чехов също срещаме подобни реплики, но те изпълняват напълно различна функция. Докато персонажът коментира, по-точно съобщава какво вижда през прозореца (Тригорин, Астров, Тузенбах, Гаев), неговата мисъл е заета с нещо свършено друго и изреченото е неумел, но необходим камуфлаж за *присъстващото* му в този момент *отсъствие*, потвърждаващо го като наличен тук-и-сега, без той реално да участва в конкретната сцена или да е съпричастен към случващото се в нея. Нищо подобно няма у Горки. В това отношение той е по-близо до Толстой, най-вече в предпоставеността на идеите. По този начин „На дъното“ изправя бъдещата руска драматургия пред дилема: да възприеме буквално обитателите на приюта и чрез тях да обоснове възникването на пролетариата, или да ги осмисли като индивидуалисти по принуда, неизвестно как и защо изгубили предишния си привилегирован статут и неуспяващи да създадат общност. В тази пиеса Горки прави централен доскоро маргинал(изира)ния персонаж. Героите не са бивши, вече недействителни и отпаднали; определящото и свързващото ги е, че са *хора-откази*. И все пак очертаната

драматическа ситуация прогнозира бъдеща преорганизация на битието: тя илюстрира възникващия нов бит – комуналката. Друг деликатен казус е дали в един по-далечен – реминисцентно-пародиен план – в нея може да се долови отзвук от вече формираната не само в Русия *толстоистка комуна*.

Колкото и да са поставени при привидно едни и същи неблагоприятни условия, между босяците се изгражда неформална йерархия, което е напълно логичен рефлекс на индивидуалното мислене при сформирането на всяка нова общност, пък дори и от онеправдани: аутсайдери, затворници, бежанци, малцинства... От днешна гледна точка клошарството, близко до описания в пиесата начин на живот, може условно да се определи като вид екзистенциална философия: философия на изключването. Босякът е *предходник* на клошаря (бездомника). Така симптомът на пътя, пътуването, броденето у Горки се буквализира. Но драматургът полага неистово усилие да покаже, че както може да бъде утайка, дъното по същия начин може и да клокочи, но за да стане факт, е нужен някакъв организиращ тласък. Надграждащият художествен жест в пиесата е, че всеки персонаж имплицира собствен сюжет, разбиран като разкрита биография до попадането му в приюта, или пък продължена, понякога и започнала след неговото озоваване там.

Въпреки немалкото афоризми у Горки, от „На дъното“ е останал най-вече възкликът: „Чо-век! Това звучи... гордо!“. Мястото е едно от най-безинтересните в цялата пиеса, но диалогът изначално се стреми към ефектна поанта и тя прозвучава. Извън патетиката този монолог показва, че имплицитната философия в „На дъното“ се изгражда като полемика върху интертекстуална основа. Откривам я в схващането на Хамлет за човека, „венец на всички живи твари“, който, уви, не го радва. В предканоничните варианти на творбата фразата е завършвала така: „Това звучи... *трагически!*“.

А самата дума „човек“ с нейните алоформи в целия текст се повтаря 106 пъти. За първи път в руската литература от XIX век императив, конципиран около понятието „човек“, срещахме в така наречената „Пушкинова реч“ на Достоевски, която той произнася на 8 юни 1880 г. пред Обществото на любителите на руската словесност. Откъсът изглежда по следния начин: „Смири се, горди човече, и преди всичко пречупи своята гордост“ (Достоевский 1984, 26: 139).

Възрастният странник Лука е сред най-недоизяснените в персонажната система: той няма презиме и фамилия, документи, биография. С появата му в първо действие не просто приключва експозицията; повтаря се задължителният мотив с носителя на рационалния вертикален сюжет. Лука е своеобразен остарял 60-годишен Чацки. От една страна, името му имплицира семантиката на „светлина“, „озарение“ и дублира това на автора на третото евангелие. Но нахълтването му изневиделица и по-нататъшното му влияние върху повечето от обитателите на „дъното“ демонстрира инферналното пришествие на лъже-месията (Лука-вия), който в комбинация със Сатин („сатана“) внася сред обречените успокояващото и съблазняващо лъжеслово, изявявайки се в не съвсем отдаващата му се роля на проповедник. Странното му изчезване още преди края на трето действие в суматохата около убийството на собственика на приюта Костилов деликатно подсказва възможно негово прикрито участие в престъпното деяние. Той, според изискването на архетипния сюжет, пристига още в първо действие неизвестно откъде, но онова, с което „На дъното“ разширява и развива устойчивата парадигма, е, че в приюта на практика *всички са дошли отвън*. Традиционното дворянско имение – столично или провинциално – тук е заменено от непредставително здание с дейност от нисък ред със съмнителна и дори лоша репутация, неблагоустроено, напомнящо за публичен дом,

свърталище на дегенерати, коптор; то няма собственици, нито домакини, а съдържатели. Приютът е анти-дом.

Толстой в двойното дъно на Горки.

За уплътняването на цялостната теза на изследването откроявам един почти незасяган в огромната критика върху „На дъното“ аспект: как в тази пиеса не само се усеща духът на Толстой и Чехов, но и нещо далеч по-провокативно: как самите те присъстват законспирирани сред персонажите ѝ: пародирани и тълкувани.

В образа на Лука съм склонен да разчета – донякъде подражателна, донякъде пародийна – креатура на късния, предрешен и преобразен Толстой. Появилият се в приюта старец е своеобразен проповедник на безбожието и неверието (както Горки повърхностно и подценяващо разбира учението на графа и сложната му литературна и извънлитературна личност). Имат ли все пак основание съотнасянията между скитника от „На дъното“ и създателя на толстоизма, или те остават единствено на равнището на догадките? В биографичния очерк „Животът на Лев Толстой. Опит за прочит“ Андрей Зорин се спира на следния твърде любопитен епизод: „През януари 1882 г. [...] Толстой взима участие в преброяването. Той избира района на пазара Хитрово, един от най-опасните в Москва, пълен с приюти, населявани от утайката на обществото. Разговаря с обитателите на свърталищата, слуша личните им разкази и раздава доста пари“ (Зорин 2020, електронна версия). Толстой почти двацет години преди „На дъното“ е бил „Лука“, пробвал е върху себе си екзистенциалните изпитания на груповия обект на своето социохудожествено, но и духовно изучаване (ако допуснем толстоистката комуна като по-подреден и облагороден вариант на общежитието). Лука, разбира се, е степени по-ниско от възможния си „прототип“. Тайнственото му заминаване / изчезване в четвърто действие пренасочва вниманието към

герой, до този момент останал малко или повече в сянка, чудат, неоткрит: Актьорът. В края той успява да излезе от анонимност и да изиграе последната си, този път централна роля. Имам предвид самоубийството му, което е неговата неподозирана, но вярна и въздействаща реакция / разрез на случващото се в приюта-Русия, умален макет на приюта-свят. Фьодор Протасов се отегля от своя кръг и отива в естествения живот, което десет години след него ще предприеме авторът му; Лука изчезва и излизането му от сцената и действието трудно би могло да се нарече „заминаване“ или „изход“ в Толстоевия смисъл, докато по-точно съответствие на „скъсването“ с живота е предприетият суицидален акт от Актьора, което е същински финал на спектакъл, *finita la tragedia*.

Чехов в двойното дъно на Горки

Тук откроявам как Горки си присвоява фикционалния свят на Чехов и какво произтича от този ход. Дори когато повърхностно четем „На дъното“, долавяме, че сякаш сме попаднали в позната пиеса: Чеховия етюд „На големия път“. Много преди мен същото забелязва рецензентът на в. „Русские ведомости“, споделяйки в бр. 33 от 10 февруари 1912 г.: „...в изображението на отклонилите се от житейския път хора Чехов е своеобразен предходник на Максим Горки и неговото „На дъното“ (Чехов 1978, 11: 404).

И „На големия път“, и „На дъното“ са заглавия, указващи топос. Различна е перспективата: пътят е хоризонтален, а дъното води в низходяща посока. Големият път е пространство на инициацията, промяната, срещите; дъното е събирателно, то приема в себе си отломки от нещо разпаднало се, неуспяло да се задържи или да изплува на повърхността, утаено, разтворено. Сближаването на двата текста започва от въвеждащите ремарки. У Чехов, мястото на действието е обозначено като кръчма, а у Горки – като приют за бездомници, напомнящ на пещера. Макар и изравнени в качеството си на

затворени пространства, последни спирки, дъното е значително по-тревожно и зловещо от пивницата – то е симулакрум на неизменността, необратимостта, безизходицата.

По тази причина и характеристиките на част от персонажите са идентични. Ако въобще можем да говорим за йерархия, тя е отразена основно в списъка с действащите лица и по формален признак се оглавява от собствениците на двете заведения: съдържателят на кръчмата Тихон Евстигнеев и съдържателят на приюта Михаил Иванов Костилюв. Срещат се също по един западнал в настоящия момент дворянин (разорилият се помещик Семьон Сергеевич Борцов / 33-годишният барон), по един странник (Сава / Лука) и по един млад човек, в отделни моменти – според логиката на сюжетите – изявяващ се като протагонист (Егор Мерик / Васка Пепел). И в двете пиеси се появява фигурата на невярната съпруга, но в различно зададен контекст. Приютът в „На дъното“ е подслонил барон, актьор, проститутка, крадец, шлосер, шапкар, продавачка на палачинки, обушар, двама хамали, скитник; дори съдържателят и жена му също нямат предистория. Общото усещане от диалога, сцените и мисленето на всеки поотделно е, че животът, уви, е бreme, досада, която просто трябва да се изтърпи. Чеховият етюд зарежда драмата на Горки с няколко присвоени мотива – кражбата, разтрогнатият брак, болестта, смъртта (естествена и насилствено причинена). В първо действие един от обитателите на приюта върти любов с жената на собственика, който знае това, ревнува, но го преглъща, тъй като е зависим от съперника си: купува на безценица крадени от него вещи и ги препродава. Този мотив репродуцира ситуация от „На големия път“, запазвайки основополагащия детайл: и в двете произведения скъпите крадени вещи са часовници.

Изключително провокативни от изследователска гледна точка са множеството съвети, напътствия, които Чехов дава на Горки или споделя с него относно „занаята на драматурга“, откривайки му по-скоро подводните камъни и плитчини при писането на текст за сцена, за да може той да избегне опасността от засядане „на дъното“. Част от техниките и подходите начинаещият драматург никога не усвоява, нито проумява важноста им. Но кореспонденцията между тях недвусмислено свидетелства, че Чехов има ясно изградена система за разграничаване на драматическия от прозаичния профил на случки, конфликти, обрати, без нито едните, нито другите да изключват поетичното.

Тук отново се връщам към смъртта на Актьора. Неговото присъствие в „На дъното“ винаги е пораждало въпроси. Пиесата на Горки все още не прави рекапитулация на литературните мотиви, въведени през XIX век, но пък компилира много от тях, опитвайки се да продължи живота им – не е случайно, че е инверсирана ролята на професионалния театрал (актрисата) от „Чайка“. И двете пиеси завършват със самоубийство и развалят колективните занимания – играта на карти и песента. Образът най-сетне навява реминисценция и с едноактния трагедиен скеч на Чехов „Лебедова песен“. В него актьорът доайен Светловидов се е „обесил“ в ролята на прорицателя Калхас, а тук Актьорът действително се беси и „светловидството“ – пророчество, просветление – прекъсва.

Дъното, оповестено в заглавието на едноименната пиеса е, разбира се, метафора, но то има своята дълга традиция в драматургията на XIX век. Най-често цитираната, включително и от Чехов, пиеса на Пушкин е „Русалка“. В самия ѝ край авторът „спира“ укоряващия се княз на брега на Днепър и го предпазва от смъртта, готвена му от някогашната изоставена от него мелничарска дъщеря. Така той не потъва на дъното и остава жив, измъчван,

но и пречистен от разкаянието си. Дъното ще се разгърне пълноценно пред очите ни едва у Горки. В този аспект тъкмо *творбата на Горки завършва класическия архетипен сюжет, довеждайки до възможен предел неговата вертикалност*. След финала на „На дъното“ в пространството на руската драма от XIX век предстои да останат само дънерите на отсечените вишневи дървета.

Последната подглава 3.4. носи заглавието: „*Дъно и дънери*“.

Основна теза на моето изследване е, че след „Три сестри“ Чехов тактически „изчаква“ да установи кои автори, как и с какви свои текстове се канят да попълнят изградената от него структурна матрица, възползвайки се от продуктивността и „пропускливостта“ ѝ, и едва тогава с „Вишнева градина“ той категорично и окончателно „затръшва вратата“ – замахва с брадвата-гилотина и със скъсаването на струната прерязва свързващата нишка на стереотипите в руската драматургия с до последно удържания от нея архетипен координатен сюжет. Най-едрите „риби“, хванали се в „мрежата“ му, са разбира се, Толстой с „Живият труп“ и Горки с „На дъното“.

От премиерата на „Три сестри“ до тази на „Вишнева градина“ минават три години, време, през което в МХТ се случват интересни събития. Репертоарът се разширява, а популярността на театъра нараства неимоверно. Единственият проблем, недостатък или пропуск е, че *на сцената му не се появява нито една комедия*. Но много скоро след „Три сестри“, Антон замисля тъкмо комедия, „несъмнено смешна, много смешна“, направо водевил. Оттук води началото си и известното разминаване-разпра със Станиславски. Защото и по време на работата си върху текста, и около завършването му драматургът е убеден, че се е получила не драма, а комедия, на места дори фарс. Тези на пръв поглед „претенции“ в действителност са

предпазливи скептични отдръпвания и регистрират нещо много по-съществено: Чехов очевидно започва все по-ясно да осъзнава, че текстовете му противоречат на психологическия театър, измислен, развит и наложен от Станиславски. Набралият кураж и самочувствие след успеха на „На дъното“ Горки също „подлага рамо“ на лагера на отрицателите на „Вишнева градина“. Претенциите му са към липсата на ясно изразена в пиесата политическа програма. От доскорошния му пиетет към Чехов не е останала и следа. „При четене тя не прави впечатление на голяма творба – казва той. – Ново – нито дума. Всичко – настроение, идеи, ако може да се говори за идеи, лица – всичко това вече сме го е срещали в неговите пиеси. Разбира се – красиво е и от сцената, естествено, към публиката ще повее свежа тъга. Но за какво е тази тъга – не зная“ (цит. по: Рудницкий 1989, електронна версия).

Пиесата може да се интерпретира и така: събитията в нея се разполагат между две забравяния – в началото са забравили (да събудят) Лопахин, в края забравят Фирс. Между тях обаче текстът „помни“ и „напомня“ твърде любопитни подробности от руския драматургичен бит. До този момент идващият отвън герой непременно иска по-дълго да се закрепил сред неприемания го социум и рано или късно си отива, компрометиран и пропъден като нежелан и неудобен. Чехов придвижва ситуацията до неизбежен финал на архетипния мотив: и в четирите късни пиеси новодошлите (Нина, Елена Андреевна, Наташа, а сега Лопахин) се стремят да разрушат самата среда, сред която са се озовали и към която не принадлежат: нейната „имунна система“ е невъзстановимо отслабнала и негодна да окаже съпротива. В последната пиеса виждаме не само краха на градината, но и тоталното разпадане на обществото, на чието място „зейва“ празен терен, осяян с дънери. Но с една важна промяна: ако дотук винаги индивидът е този, който се появява отнякъде, сега отвън (при това от чужбина) идва самото

общество в качеството на колективен герой и накрая отново то е прогонено, а мястото му заема единственият персонаж, влязъл във владение на недвижимостта като неин нов собственик.

В преписката между Чехов и Олга Книпер се прокрадват подробности около създаването на последния шедьовър на текста-Чехов. Здравословното състояние на Антон е доста сериозно, болестта му фатално прогресира и ако нещо все пак го кара да доведе пиесата до успешен финал, това е посланието, което има да отпрати към бъдещите възприематели (и поколения).

С какво „Вишнева градина“ потвърждава последните четири пиеси на Чехов като цикъл? И в нея, както и в останалите, героите имат нужда не толкова да разговарят с някого, колкото да се изкажат. Тук дълго задържаната енергия на незабелязаността, недооценеността, нечутостта се отприщва с пълна сила. Реториката е почти какофонична и никога не постига взаимност на диалога; зрителят възприема изреченото от сцената избирателно – той решава кого да чуе, на кого да повярва, от кого да се разграничи. А запознатият с драматургичното творчество на Чехов улавя вече срещани образи и мотиви, но в различни, вариращи ракурси. Така например Раневска реминисцентно повтаря Нина Заречна, връщаща се в четвърто действие отново у Костя след двегодишно отсъствие. Съдбите на тези жени са поразително близки – и едната, и другата са изгубили децата си, провалили се в живота, невротизирани и съсипани са. Раневска е късна проекция на Нина и в още един аспект: тя също е изоставена от любовника си и изживява дълбока екзистенциална криза, а вече е и *бивша* помешчица – предикат, напомнящ Горкиевия лексикон от „На дъното“.

Оглеждайки как се проявява който и да било от тримата герои на настоящия критически сюжет в произведенията на другите двама, в съзнанието интуитивно се появява очакването за конкуриране помежду им.

Откровено казано, не смятам, че става дума точно за „конкуренция“. Невъзможността за надмощие обаче е тази, която предпоставя появата на всеки като персонаж на другите с пародиен оттенък – Горки изобразява Толстой и толстоистката комуна на различни, включително шаржови равнища в „На дъното“, Чехов окарикатурява Горки в лицето на Петя Трофимов, Толстой неслучайно вкарва в пиесата си фигурите на лекар и интелектуалец. Всеки превръща някого от останалите в своеобразен мигриращ герой от драматургичните си опити.

Толстой. Според Виктор Гулченко: „Федя Протасов е навярно най-чеховският герой на автора на „Живият труп“, също както този високоморален Фирс на практика може да се приеме за най-толстоевския герой на Чехов“ (Гулченко 2011: 242). Фирсовото „всичко се разпадна“ се пресича и с Шекспировото „векът е разглобен“, и с Толстоевото „всичко се обърка“. Ако трябва да се изразя по толстоевски, забравеният накрая старец постепенно започва да се превръща във вещ, в нещо като все още жив, макар и изстиващ труп.

В знаменитата си екранизация по „На дъното“ на Горки Акира Куросава напълно игнорира декларативно-плакатната фраза на Сатин, че „човек“ звучи гордо, която в японски контекст (хронотоп) никак не му е нужна, но пък оставя най-чеховската финална реплика: „Развали песента. Тъпак!“, резонираща върху „Ех ти, смотаняко“ на стария лакей. „Тъпакът-смотаняк“ Фирс е съзнателно търсената и постигната от Чехов драматургична персонификация на тема „живият труп“, (авто)проекция на Толстой.

Горки. Много скоро след премиерата на „Вишнева градина“ в МХТ Александър Кугел публикува рецензия за спектакъла, в която се среща изказването: „Дори у Чехов няма по-безнадеждна фигура от Трофимов“ (Кугель 2005: 137). Студентът е „по-високо от любовта“. Вълпяща

тревожната, хипертрофирала нервност и чувствителност на обречения човек. Тези размисли са важни, защото подсказват нещо твърде симптоматично: Трофимов е пародия не просто на Горки, а на *типа* Горки. И по реакциите на самия прото-тип можем да допуснем, че той съвсем точно е усетил в кого се прицелва драматургът със своя герой.

По мнението на Галина Бродска: „Чехов кара Петя по горкиевски да приветства новия живот. Но неговият Петя не пораста нито до Горки, нито става герой, не съзрява до герой. В началото на XX век Горки е на трийсет и пет. Петя Трофимов е на двацет и шест. Чехов поставя студента на пътя на Горки, карайки го да чете Горкиевите книги и да подеме Горкиевата критика на руската интелигенция, която безделничи, кара го да разсъждава за положението на работниците, за гордия човек, кара го да цитира Горки...“ (Бродская 2000, електронна версия).

Освобождаване на пространството. Градината – основният образ, оповестен още в заглавието, е метафора не на топос, а на време. Ударите от брадва по дърво като озвучени секунди отмерват мига, в който струната ще се скъса. А нейното скъсване е своеобразно прерязване на „пъпната връв“ между XIX и XX век – докато XX-ти тепърва ще търси своето място, XIX-ти се отделя от земното притегляне и излиза в свободна орбита. Започналото изсичане по категоричен начин разчиства / деконструира терена, освобождавайки сцената за нов декор, предпоставен от нов тип драматургия. Казано на още по-„комедиен“ език, Чехов, започвайки с мечтата на Треплев за нови форми, стига до премахването на легендарната градина от Лопехин, тоест до празното пространство, което ще бъде дефинирано като *rag excellence* театрално от Питър Брук и в това си качество готово да приюти всякакви експерименти, импровизации, инсталации – основните компоненти на съвременното разбиране за интерактивно зрелище.

Във „Вишнева градина“ Чехов се занимава с края на аристокрацията; в „На дъното“ Горки се съсредоточава върху формирането на плебса. Ако се доверим на Ницше, че трагедията се ражда от духа на музиката, дали тогава съвременната трагедия не е родена именно от скъсаната струна на „Вишнева градина“, докато в края на „На дъното“ известието за смъртта на актьора не само прекъсва песента, но и осуetyава сякаш възможността приютът да приюти и трагедия?

В Заключение: „...*След представянето на новата комедия*“ (стр. 650–671) пристъпвам към обобщенията и изводите в критическия си разказ, доизричайки словесната формула на Гогол „Разотиване от театъра след представянето на новата комедия“ (1836–1842). Отстоявам тезата, че *след представянето на новата комедия* „Вишнева градина“ разотиването от театъра – не единствено МХТ, а институцията театър / театралната мрежа с глобално покритие – отваря възможността за появата на друг вид сценична практика, тоест *след* нея *пред-*стои *пред-*ставянето на нещо непознато и то има своите корени и пуска нови „филизи“ от дънерите на изсечените вишневи дървета. А те, от своя страна, могат да се възприемат като ампутирани органи-„трупове“, покриващи дъното на европейската и световна театрална лаборатория / работилница / дисекционна (анатомична) зала / ателие – готов материал за по-нататъшни екстатични изяви.

Когато говорим собствено за драматургия, световният театър – и конвенционален, и елитарен (театърът като такъв) – избира и в предприемането на всичките си смели експерименти продължава да стъпва върху постиженията и ходовете основно на двама драмописци: Шекспир и Чехов. Но разликата между тях е от особено естество – те взаимно се привличат, допълват и разминават, битувайки като самостоятелни величини:

авторът на „Хамлет“ е „нечовешкият“ (свръхчовешки) гений, необясним и все пак постижим като поетика; обратно – авторът на „Вуйчо Ваня“ е достъпният, „обикновен“ човешки гений – обясним, но непостижим като поетика.

Обръщайки поглед към трите „действащи лица“ на изследването, бих казал, че те осезаемо се отличават по това кое звено от семантичния ред *авто-автор-авторитет-авторитарност* активират в поведението и посланията си. У Толстой и Горки авторитарното е надграждащо на квазирелигиозна основа. Защото по идеологическото си предназначение толстоизмът е близък до измисления от Пешков социалистически реализъм; и двете системи стъпват на вече известното, но го преобразуват вътрешно. Разликата с Чехов е, че у него няма и помен от авторитарност, той изгражда и постига неподправен авторитет, изследвайки разнообразието в различни реакции, ракурси, положения на една и съща ситуация и така налучква прекия и сигурен път към човека. Затова неговите пиеси не могат да бъдат променени до неузнаваемост: каквито и иновативни (режисьорски) подходи да се приложат към „Чайка“, тя си остава „Чайка“.

На доста ранен етап графът забелязва таланта на Антон и независимо от претенциите и недоволството си, внимателно следи развитието му. Това, че сам изпъква много повече с личността си, не му пречи да поощрява скромността на Чехов, у когото на преден план винаги излиза творчеството; него сякаш го няма, той „изчезва“ в текстовете си, оставайки „невидим“. Горки първоначално балансира между единия и другия, почти озовавайки се в ситуацията на Пушкиновия Херман, принуден да избира между любовта (Лиза) и богатството (графинята) / в неговия случай между литературата като изкуство и литературата като власт и очаквано залага окончателно и трайно не на Ероса, а на Мамона. Пешков иска да бъде драматург, само че у него постепенно надделява не чеховското, а толстоевското в антихудожествения му

аспект, по-точно его- / ексцентризъмът, изроден в доста отблъскващо високомерие. Вестта за смъртта на Чехов искрено натъжава графа и в няколко свои изявления в пресата той дава възторжени оценки за личността и творчеството му, каквито не си позволява за никого друго. И същевременно далеч не е така благосклонен към Максим. Пред иателя Иван Фьодорович Наживин през октомври 1905 г. прави драстичното признание: „Не обичам Горки“ (цит. по: Заика 1982: 53). От своя страна, Горки успява да подчини цяла Русия, но не и Толстой, а спрямо Чехов така и не надскача външно подражателното.

Между 1895 и 1904 г., когато се срещат и взаимно се подбуждат да пишат за сцена, една срещу друга се изправят не толкова личностите / индивидуалностите им, а театрално-драматургичната *култура* на Толстой срещу театрално-драматургичната *природа* на Горки; Чехов събира, успоредява и разпределя и двете. Защото скованата набързо естрада в „Чайка“ може да се разгледа като *начало* и в един необичаен смисъл, надграждащ високата Шекспирова реминисценция „целият свят е сцена“: тя е предметена, визуализирана фраза, която изпъква като метафора само ако я нанесем върху четириделния Чехов опус. Сякаш едва във „Вишнева градина“ зрителите-актьори напускат окончателно сцената.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел 2016: Аристотел. Поэтика. Превод от старогръцки, предговор и бележки Георги Гочев. София.
- Бродская 2000: Бродская, Галина Юрьевна. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: В 2 т. Т. 2. 1902–1950-е. Москва.
- Бушканец 2023: Бушканец, Лия Ефимовна. А. П. Чехов и М. Горький в размышлениях друг о друге: диалог через пьесы. В: *Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре*. Сборник статей по материалам международной научной конференции Девятые Скафтымовские чтения. К 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А. П. Чехова (Саратов, 14 октября 2021 года). Москва: 197–211.
- Грум 1976: Grum, Slavko. Zbrano delo 1, 2. Ljubljana. Uredil Lado Kralj.
- Гульченко 2011б: Гульченко, Виктор Владимирович. К вопросу о „живом труппе“ у Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Във: *Вопросы театра*, №3–4: 236–253.
- Достоевский 1984: Достоевский, Федор Михайлович. Полное собрание сочинений. Том 26. Москва.
- Еслин 2005: Эеслин, Мартин. Чехов и современная драма. В: *Чеховиана*. „Звук лопнувшей струны“. К 100-летию пьесы „Вишневый сад“. Москва: 173–189.
- Заика 1982: Заика, Станислав Васильевич. М. Горький и русская классическая литература конца XIX – начала XX века. Москва.
- Замятин 1967: Замятин, Евгений Иванович. М. Горький. В: *Лица*. Нью-Йорк.
- Зорин 2020: Зорин, Андрей Леонидович. Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения. Москва.

- Ищук-Фадеева 2002: Ищук-Фадеева, Нина Ивановна. „Три сестры“ – роман или драма? В: *Чеховиана. „Три сестры“*. 100 лет. Москва: 44–54.
- К-и-нь. 1901: К-и-нь. Толстой – Чехов – Горький. Настроение трех поколений. В: *Новое время*. СПб. 20 апр., №9030.
- Кугель 2005: Кугель, Александр Рафаилович Чехов. В: *Чеховиана. „Звук лопнувшей струны“*. К 100-летию пьесы „Вишневый сад“. Москва: 133–141.
- Немирович-Данченко 1954: Немирович-Данченко, Владимир Иванович. *Избранные письма*. Москва.
- Рудницкий 1989: Рудницкий, Константин Лазаревич. *Русское режиссерское искусство: 1898–1907*. Москва.
- Толстой 1935: Толстой, Лев Николаевич. *Полное собрание сочинения в 90 томах. Том 54*. Москва.
- Толстой–Чехов 1998: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. *Рассказывают современники, архивы, музеи...* Составитель и автор комментариев А. С. Мелкова. Москва.
- Чехов 1977: Чехов, Антон Павлович. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томх. Том 11*, Москва.
- Чехов 1978: Чехов, Антон Павлович. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 11*. Москва.
- Чехова 1960: Чехова, Мария Павловна. *Воспоминания об А. П. Чехове: Из далёкого прошлого*. Москва.

ОСНОВНИ ПРИНОСИ НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

1. В дисертацията за първи път в българската русистика се разглеждат няколко същностни въпроса от литературноисторическо и социокултурно естество, засягащи ситуацията около семиотичните и херменевтични трансформации в драматургичния дискурс и театралната практика в Русия от края на XIX век.

2. За първи път върху документална основа е очертана ясна и изчерпателна картина на личните и творчески срещи и взаимоотношения между трима знакови автори в руската литература и драматургия, представители на три социални тенденции и поколенчески традиции в изкуството: Антон Чехов, Лев Толстой и Максим Горки.

3. Късните пиеси на Чехов: „Чайка“, „Вуйчо Ваня“, „Три сестри“ и „Вишнева градина“ за първи път в литературоведската русистика са разгледани като художествен цикъл с аргументи, демонстриращи съотносимостта на мотиви, лайтмотиви, персонажи, теми, образи и символи.

4. Последователно и пунктуално е защитена тезата за производността на Толстоевата драма „Живият труп“ и Горкиевата „На дъното“ от първите три пиеси на Чехов с релации към ранните му пълнометражни опити „Безотцовщина“ („Платонов“), „Иванов“, „Горски дух“, в които се появяват реалии, непознати преди това в руската драматургия от XIX век и използвани / интерпретирани в неочаквана посока от Толстой и Горки, но останали припознаваеми като Чехови.

5. Специално място се отделя на „тройния финал“ „Вишнева градина“ като творба, завършваща Чеховото творчество, руската класическа драматургия и руската литература на Златния век. В нея са заложени

постологични и семиотични маркери, показващи по-нататъшната невъзможност писането за сцена в Русия да изглежда по познатия начин.

6. Застъпва се аналитичната позиция, че сътрудничеството между тримата ги ситуира в неочакван аспект – Толстой става герой на Горки (старецът Лука от „На дъното“), Чехов и Горки – герои на Толстой (лекарят и доскорошният дворянин, изпаднал на социалното дъно в „Живият труп“), а Толстой и Горки – герои на Чехов в пародийните ипостаси на Фирс и Петя Трофимов от „Вишнева градина“.

7. Подробно и детайлно се изясняват съизмерването на драматургичната и театралната практика с възникването на Московския Художествен театър и в негово лице – с появата на режисьорския театър, поставящ сценичното изкуство в Русия на модерни основи.

8. От различен рецептивен ъгъл е показано как случващото се в руската литература си кореспондира с актуалната тенденция в европейската култура, известна като Нова драма.

9. Фигурите на тримата драматурзи са разиграни в психологическия и ментален контекст на себеосъзнаването и ориентирането на всеки от тях към някого от другите двама като своеобразна игра на самоличности.

10. Текстът интегрира нови преводи на възлови места от пиесите и кореспонденцията на тримата, както и индиректни предложения за актуализиране на българското звучене на традиционно установени неверни тълкувания, възпроизвеждани по инерция до днес: заглавия, реалии, реплики, имена.

11. Дисертацията усвоява и съчетава руската, българската и западната рецепция на изследваните творби в опит да намери и установи продуктивната, актуална и универсална гледна точка към тях.

12. Изложението предлага подробна и богата картина на литературната, културна и драматургично-театрална ситуация в Русия от разглеждания период (1895–1904) през оптиката на тогавашната аналитична критическа мисъл, както и проследявайки автентичните еготекстове на епохата: писма, дневници, мемоари; систематизирана е обемиста, рядка и труднодостъпна информация от публицистично, изкуствоведско и литературоведско естество.

13. Огледани и успоредени са няколко наративни посоки на тълкуване съобразно пресичащите се в руското пространство от края на XIX и началото на XX век социокултурен, херменевтичен, семиотичен, театрален, рецептивен и в по-бегъл план – идеологически и религиозно-тенденциозен (включително атеистичен) дискурс.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА

1. За „призраците“ в драматургията. (Анти)ибсенизъмът на Чехов и Лев Толстой. В: *Ибсен във времето*. София. УИ „Св. Климент Охридски“ **2008**: 232–243.

2. Memento (me)tori, или как Горки помни Чехов. В: *Литературна мисъл*, №2 **2009**: 160–167.

3. Непоявяющийся герой в драме (на примерах русской классической, болгарской и словенской драматургии). В: *Literatura rosyiska: idee, poetyki, interpretacje*. Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice, **2018**: 359–379.

3.1. Непоявяващият се герой в драмата (върху примери от руската класическа, българската и словенската драматургия). В: *Литературата: удоволствия и предизвикателства. Юбилеен сборник в чест на професор Милена Кирова*. София. УИ „Св. Климент Охридски“ **2018**: 628–641. (Преработен и съкратен вариант.)

4. Лишние люди в пространстве русской драматургии XIX века. В: *Profesorului Constantin Geambașu la 70 de ani*. Volum îngrijit de Marina Ilie. București, Editura Paideia **2018**: 57–68.

5. От ясновидец до свидетел. Представата за правдоподобие у късния Лев Толстой. В: *Руският класически логос. Измерения и посоки*. Юбилеен сборник, посветен на доц. д-р Николай Нейчев. Пловдив. УИ „Паисий Хилендарски“, **2019**: 269–280.

6. Концепт „лишние люди“ и его динамика в русской драматургии XIX века. В: *Revista de literatura e cultura russa*. Setembro de **2020** Volume 11 Número 16. Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil: 316–341.

7. Выстрел как память, или работа актрисы над собой. Наброски на полях чеховской „Чайки“. Във: *Филологический класс*. № 4 (26) **2021**: 63–75.

8. Дорога ко дну: траектории русской драматургии XIX века. В: *Территория словесности. Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих*. СПб. Нестор-история **2022**: 166–175.

9. Другата руска тройка. Случаят Достоевски. В: *Чуждоезиково обучение*, том 49, бр. 2, **2022**: 164–176.

10. Безотцовщина / безматерщина. Късните пиеси на А. П. Чехов като цикъл. В: *Чуждоезиково обучение*, година 50, бр. 1 **2023**: 61–79.

11. Мъртвороден ли е „Живият труп“, или сподавеният бунт на Лев Толстой. В: *Класика и канон в руската литература. Поглед от XXI век*. София, УИ „Св. Климент Охридски“ **2024** (под печат).