

РЕЦЕНЗИЯ

за дисертацията на Людмил Димитров „Драматургия на разотиването (Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горки и завършекът на руската драматургия от XIX век)“ за присъждане на научната степен „доктор на филологическите науки“

Трудът има собствена концепция, което на структурно ниво се проявява в ясната логика на последователността на главите и в техните заглавия, които не само синтезират (като всяко заглавие) основната идея, но и с игровия си (каламбурен) характер провокират читателското очакване (впрочем, каламбурите се пораждат само в българското езиково съзнание). Както самият автор посочва, досега не е публикувана „концептуална монография, посветена на драматургичните опити на Толстой, Чехов и Горки, която да ги обвързва с тяхното познание и сътрудничество между 1895 и 1904 г.“. Ще добавя, че Людмил Димитров умее да изгражда литературоведски сюжети, които увличат читателя.

Респектират познанията на автора за историята на руската драматургия и нейните връзки със западноевропейската, за руската и западната литературна критика, за историята на театъра, за документалните текстове като писма, спомени, биографии и автобиографии.

От теоретична гледна точка трябва да се подчертае, че изследването се вписва в съвременните тенденции на литературознанието и въобще хуманитаристиката. Една от тези тенденции е интересът към литературната репутация. Другата актуална тенденция е връщането към биографичния метод на ново ниво. Прилагането на биографичния метод в работата на Л. Димитров съдържа не просто улавянето на връзки между живота на писателя и неговото творчество, а разчитане на живота като текст (което е близко до идеята на Ю. Лотман): така например в поведението и в паралитературните текстове на Толстой и Горки се откриват определени социални роли (пози), а тримата писатели се разглеждат като три „културни, екзистенциални и психологически типа“. Обединяването на тримата писатели се доразкрива и чрез психологическия (а може би и психоаналитическия) подход: разкрива се властта на егото, „волята за власт“. Много интересно е представянето на същността на творците чрез фотографски метафори: Толстой във фокуса на кинокамерите, Чехов – „зад кадър“, Горки – „се тика пред обектива“. В уводната част се акцентира и връзката между драмата и театъра, подчертава се ролята на МХТ за реализацията на драмите на тримата писатели, като се откроява нов етап в руската литература и в руския театър (пиесите се пишат именно с оглед на поставянето им на сцена). По този повод ще кажа, че знанията на Людмил Димитров за театъра се оказват много плодотворни. Още в увода е огласена основната теза на труда: краят, разотиването и разрушението не само като мотив в последната драма на Чехов, но и като метафора на края на драматургичната поетика на 19 век. Ефектно е сравнението с гоголевия „Театралный разъезд после представления новой комедии“, чрез което допълнително се подсказва многозначността на акта на разотиването/заминаването. Само че ми се струва, че още тук, в уводната част, прозвучава изводът за мястото на „Вишнева градина“ в руската драматургия въз основа на мотива за заминаването (напускането на сцената). По-добре би било този фрагмент да се измести в заключението.

В първа глава проблемът за историята на драмата се интерпретира през проблема за раждането и смъртта, като по такъв начин драмата се осмисля като субект със своя биография, имаща начало и край. Тази интерпретация съдържа отпратки не само към идеята на Р. Барт за „смъртта на автора“, но и към други концепции, предсказващи смъртта на определени жанрове, родове, поетика в изкуството („смъртта на трагедията на П. Стайнър, „смъртта на миметичния театър“ на П. Брук, „смъртта на театъра“ на Ю. Айхенвалд). Тези идеи за смъртта на драматургични жанрове и поетика се съпоставят с „Раждането на трагедията от духа на музиката“ на Ницше. Като имам предвид афинитета на Л. Димитров към киноцитати, в игровото подзаглавие „четири смърти и едно раждане“ улавям асоциация със заглавието на филма на Майк Нюъл „Четири сватби и едно погребение“. На идеите за смъртта в изкуството се противопоставя както биографичният метод с интереса към митологизацията на автора (оспорващ концепцията на Р. Барт за „смъртта на автора“), така и тезата за устойчивост на трагедията и фактите, доказващи, че класическата трагедия е жива. Отделна подглава е посветена на „егопочерка“, на традицията на автобиографичния жанр в руската литература, на съчетанието на документалното с фикционалното в жанра. Важни са въпросите за самоканонизирането на автора, за драматургичното структуриране на собствения живот, за избора (селектирането) на събитията от този живот. Тези особености на „еготекста“ насочват също към проблема за живота като игра/текст. Сравнението между отношението на тримата писатели към автобиографията откроява Чехов с пародийния подход към жанра, което може да насочи и към особеностите на неговата поетика (отсъствието на патоса, самоиронията). Друг аспект от литературния бит са биографиите на тримата писатели с тяхната митологизираща и демитологизираща способност. Поставя се въпросът за „успореден животопис в перспективата на драматургичната практика“ на тримата творци. Л. Димитров прочита семиотически събития от живота на авторите, сравнява мястото на гарата/влака и смъртта в живота на Толстой и Чехов, като придава обаче знаковост на случайното съвпадение, пренасяйки семиотичността на смъртта на Толстой на гарата върху докарването на мъртвия Чехов с влака от чужбина).

Много задълбочено е анализирана взаимната оценка на тримата писатели, разкриват се различните връзки ученик-учител в отношенията между тримата (отсъствието на влияние на Толстой върху Чехов, изразено чрез метафората „калъф“ – „не влиза в калъфа на Толстой), стремежа на Горки да бъде наследник на Толстой и преобразовател на неговото творчество.

Друга подглава е посветена на срещите между тримата писатели, отново анализирани в семиотичен план, като се разкрива взаимовръзката литература-живот. По такъв начин е разчетена и кореспонденцията на писателите. Много проникателен е изводът, че „несподелената част“ намира отклик в пиесите, в които другите са превърнати в герои.

Когато представя творчеството на всеки от писателите във фокуса на другите двама, Л. Димитров привежда богат материал от литературната критика, писмата на Чехов, Толстой и Горки, спомените на съвременници и др., като прозира спецификата на критериите на всеки от тях (например морален или естетически). Прочитът на спомените

на тримата писатели разкрива „избирателността на паметта“, „имплицитната информация, която съдържат“, функцията на езика като власт (спомените на Горки за Чехов, в които авторът влага в устата на Чехов реплики на негови герои, което създава представата за единството на живот и творчество). Способността на Л. Димитров да дешифрира жестовете и изказванията на писателите намира израз и в прозирането на играта или нейното отсъствие у всеки от тях. Макар да се опира на много чужди наблюдения и изводи, Л. Димитров винаги съумява да открие нещо ново, което да впише в своята концепция.

Централно място в структурата на труда заема трета глава, в която се откриват междутекстови връзки на Чеховите драми с драмите на Толстой и Горки. Още в началото е представена тезата, че Чехов „допуска в себе си експериментите“ на споменатите писатели от „Чайка“ до „Три сестри“, докато във „Вишнева градина“ той се разграничава от тях и така „се затваря кръга на архетипния сюжет на руската драматургия“ (става дума за сюжета за пристигане на герой отвън в някаква среда и заминаването му, чието начало се открива в „Горе от ума“ на Грибоедов). Във връзка с обновяването на руската драма се утвърждава ролята на МХТ, подчертават се новите отношения между драматург и режисьор, повишаването на значението на сцената в сравнение с ролята на критиката. Л. Димитров защитава своята идея за пиесите на Чехов като цикъл в плана не само на синхронията, но и на диахронията, обръщайки се към цикличността на руската драматургия още у Пушкин (после у А. К. Толстой и Сухово-Кобилин), като разграничава различни принципи на циклизацията. Цикличността в Чеховите пиеси се открива на различни нива: семантика на заглавията като закодиращи численост, структура (4 действия), мотивика (природа, роднинство, четирите стихии по Ищук-Фадеева). Към устойчивите мотиви се добавят домът (може да се уточни – не въобще домът – а митологизираното „дворянско гнездо“), повтарящите се имена, дуелът, убийството/самоубийството, образът на лекаря като репрезентация на автора (тук по-важна ми се струва функцията на лекаря в руската литература), безотцовщината, темата за труда, темата за възрастта. От гледна точка на историята на руската литература е интересна асоциацията на трите сестри у Чехов с трите сестри в „Идиот“ и тримата братя в „Братя Карамазови“ като елемент на приказното. Задавам си обаче въпроса дали устойчивостта на определени мотиви или определена семантика не е присъща на кода на автора, а не непременно на цикличност. В поетиката на Чехов се акцентират пародирането на банални мотиви и сюжети, отсъствието на героя, очакването на някой, който не идва (чрез което се загатва за ролята на Чехов като предходник на драмата на абсурда), изместването на събитието зад кулисите. Към наблюденията на много руски и западни критици Л. Димитров добавя свои съпоставки с пиеси на Шекспир, Ибсен, Стриндберг, Тургенев. Във връзка с отсъствието на главен персонаж е убедително сравнението с „Борис Годунов“ на Пушкин, а от гледна точка на рецепцията на Чехов на Запад е много интересно обръщането към кавърверсията на Том Стопард „Розенкранц и Гилденстерн са мъртви“. Специално място е отделено на настроението в пиесите на Чехов, като се въвежда речникова дефиниция на думата и се привеждат англоезични източници по темата, изказвания на руски критици за настроението в драмата (когато героят лежи на дивана) и на самия Чехов за скуката.

В друга подглава се изяснява раждането на комедията в драматургията на Чехов и спецификата на комичното, като заглавието съдържа каламбур: „Раждането на комедията от живия труп на трагедията“. Тук отново се проявяват знанията на Л. Димитров за театъра, за теоретичните изследвания на театралните жанрове (Н. Фрай, П. Павис, Ш. Морон и др.: преглед на дефинициите на жанра, разчитане на етимологията на „комос“, връзката на комедията с иронията. Търси се спецификата на Чеховата комедия, – съчетаване на комедията с трагедията, – посочва се различната функция на похвата „театър в театъра“ в сравнение с Шекспир, проявата на комедийното „като конкретно приложение на настроението, внушено чрез битов образ“.

Чеховите пиеси се обединяват и чрез прекрояването на един архетипен сюжет в руската драматургия (може да се каже въобще в руската литература): пристигането отвън на даден герой без биография, като дошлият и обитаващите даденото пространство се съотнасят въз основа на съотношенията – мъж – жена, ерос – етос, ум – емоция. Този подход е съзвучен с наложилата се напоследък тенденция за изследването на устойчиви сюжети в руската литература.

Следващите подглави представят четирите Чехови пиеси. Като се има предвид огромният обем от трудове за чеховата драматургия, е обяснимо, че Л. Димитров дава широка представа за най-важните прочити на чеховедите, понякога влиза в спор с тях, отправя и към своите предишни изследвания, като добавя нови наблюдения. Трябва да се подчертае, че не само Л. Димитров цитира другите чеховеди, но и те цитират него, което говори за завоюван авторитет в тази научна среда. Нов елемент в прочитите на пиесите е и въвеждането на факти за рецепцията им от страна на чеховите съвременници (което е логично в цялостната концепция на труда). Анализът на „Чайка“ изяснява функцията на „шекспировата матрица“ в текста на Чехов („детектор за проверка на интелектуалното равнище на героите“ – а може би и знак за въздействието на изкуството върху живота?) и в частност на похвата „сцена в сцената“. Ценно е и наблюдението за гледните точки на героите-зрители и зрителите на пиесите на Шекспир и Чехов. Шекспир и Чехов се сближават и като импровизатори по чужди теми (като удачно се припомня „Амадеус“ на М. Форман). Проблемът за междутекстовите връзки на чеховата пиеса с чуждите текстове се доразвива чрез съпоставки с Мопасан, като Л. Димитров добавя към чуждите наблюдения (Д. Рейфилд, Св. Козлова) свои. По повод на идентификацията на героите с литературни персонажи се привежда сравнението на Св. Козлова с пиеса на Пирандело. Имайки предвид проблема за театрализацията на действителността, мисля, че може да се обърне внимание на наблюдението на Е. Фарино за включването на самата природа като театрален декор в постановката на пиесата на Трепльов („Семиотика чеховской *Чайки*“). (Този изследовател е цитиран по Св. Козлова във връзка с литературността на чеховите герои.) Много интересни са примерите за пренаписване на чеховата пиеса от С. Моъм („Театър“ от 1937 г.) където героинята актриса е представена на сцената, както и от Б. Акунин в постмодернисткия римейк. Няма да коментирам подробно анализа на „Вуйчо Ваня“: снизяването на определени мотиви от класическата драма, или отказа от външна проява на чувствата. Ще обърна внимание на интерпретацията на изказването на Телегин за измяната на брачния

партньор като измяна на родината, в което се прозира архетипа за голямото предателство към Отца (по такъв начин виждането на Чехов за брака се отъждествява с това на Толстой). По този повод ще припомня, че в творчеството на Чехов любовта извън брака не се осмисля като грях. В библейски план се тълкуват и героите в „Три сестри“ въз основа на техните имена (Прозоров – пророк, Протопопов – първосвещеник, лъже-протоерей), което също поражда съмнения. Затова пък интересно и убедително е наблюдението за това, че Андрей съобщава на Вершинин неща, които той би трябвало да знае (подобен похват О. Ревзина и И. Ревзин откриват в драмата на абсурда). Важен е и прочитът на темите за разрушеното семейство и за безвремието. Отличното познаване на Шекспир от Л. Димитров обяснява откриването на незабелязани асоциации на чеховата пиеса с шекспировата „Ромео и Жулиета“. В диалог с Ишчук-Фадеева е доразкрито романовото начало в пиесата: деликатно пародиране на „Евгений Онегин“, имплицитно присъствие на персонажната система на „Идиот“ и „Братя Карамазови“, поява на имена като Андрей и Наташа, напомнящи героите на Толстой от „Война и мир“. Ще спомена специално едно проницателно наблюдение, което бих свързала с изследването на т. нар. „слаби връзки“¹ – разчитане на детайл, който е реалия на руската култура и може да остане незабелязан: фактът, че Андрей няма наследствена пенсия като знак за проблематична легитимност. От гледна точка на връзката между биография и творчество бих посочила допълването на сравнението на трите сестри с нещастните сестри Бронте от страна на Д. Рейфилд с факта, че Чехов подарява на библиотеката в Таганрог биографията на английските писателки. В контекста на темата на труда е ценен и коментарът на рецепцията на пиесата: пародията на Буренин, изказванията на Толстой и Горки. Анализът на „Вишнева градина“ донякъде повтаря наблюдения от предишни трудове на автора: конникът на Апокалипсиса (анаграмата „всадник“ – „в саду“), ударите на бравдата, скъсаната струна (по повод на последния детайл би могло да се отчете изследването на И. Лошчилов за скъсаната струна като знак за идеята *vanitas*).

За разкриването на диалога между тримата писатели са ценни и подглавите за „Живият труп“ и „На дъното“. Поетиката на пиесата на Толстой е вписана в контекста на оценката на Толстой за драматургията на Чехов, която „не отговаря на религиозните задачи на изкуството“ („Вуйчо Ваньо“), а също така на идеите на Толстой за изкуството (статията „Що е изкуство“). Създаването на „Живият труп“ се оценява метафорично като дуел с Чехов, а също така през философията на Шопенхауер чрез каламбура с думите „представа“ и „представление“ и двузначността на руската дума „представление“. Идеята на Толстой за трите фази на живота пък се осмисля през концепцията на Киркегор за йерахичния ред естетическо, етическо, религиозно – също много ценно сравнение. В диалог с други изследователи Л. Димитров съпоставя пиесата „Живият труп“ с пиесите на известни западни драматурзи. Проницателен е изводът, че „Толстой знае за героите си повече, отколкото те знаят, а Чехов знае толкова, колкото и те“. Идеята за въздействието на Чехов върху Толстой е формулирана метафорично като „от калъфа на калфата“ (тази метафора контаминира асоциации с формулата клише „излизане от

¹ Вж. НЛО, № 5, 2018, 153

шинела на Гогол“ и с чеховия образ на „човека в калъф“). В образа на Фьодор Протасов се откриват отгласи от множество чехови герои, а в поетиката на пиесата – жанрови особености, присъщи на драмата на Чехов (сближаването на драмата с комедията), чеховски мотиви (мотива за нарушената комуникация, изповедта на героя, но без нарушената комуникация, характерна за драматургията на Чехов, мотива за самоубийството). Тезата за близостта на пиесата на Толстой до драматургията на Чехов е допълнена с наблюденията на други изследователи (започналия преди вдигането на завесата конфликт, вътрешната драма на героя и неговата сложност – не ангел или демон). Налага се изводът за предпочитанието на Толстой към „мистерииното действие, залагащо морален императив“, за овладяването от страна на Толстой на поетика, която Чехов вече е надмогнал и неуспеха на този опит. Анализът на поетиката на „Живият труп“ е богат на литературни паралели и реминисценции, което отново доказва ерудираността на Л. Димитров: с творби от Ренесанса (Бен Джонсън) до Пирандело, Ибсен, Нушич, с оксюморона „труп живой“ у Пушкин, с християнската топка за „живата смърт и мъртвия живот“ (Августин Блажени) и гоголевото заглавие „Мъртви души“. Така световната литература се чете като един макротекст. Друга важна асоциация е свързана с романтичната интерпретация на циганската тема, като се отчита спорът на Толстой с романтизма (впрочем, по този повод може да се отбележи снизяването на образа на циганката и приписването на меркантилност на „детето на природата“).

Елементи на чеховската поетика се откриват и в пиесата на Горки „На дъното“. И в този случай интерпретацията включва наблюдения над самата личност на Горки (отново игрово подсказана от израза „максим(алист)“. Споменават се стремежът на Горки към властта, критичните му изказвания за пиесите на Чехов, мнението за босяка като „вътрешен аристократ“ и аморалисти, ницшеанските идеи. Ценни са наблюденията над рецепцията на пиесата на Запад и в Русия: крайните оценки – от похвали до отрицание – идеологизираният прочит на пиесата в СССР (ще добавя, че не по-малко интересни са постановките ѝ в България и въздействието ѝ върху житейското поведение на българската интелигенция, за което пишат Асен Златаров и Малчо Николов). В пьесе Горького Л. Димитров открива архетипен сюжет попадения прищельца в какво-то замкнато общество (който се извежда от пиесата на Грибоедов „Горе от ума“), стремежа му към власт. В пиесата на Горки Л. Димитров открива архетипния сюжет за попадането на прищелец в някакво затворено общество (който се извежда от пиесата на Грибоедов „Горе от ума“), а ситуацията „на дъното“ се осмисля чрез междутекстови връзки с Йоан Богослов, Шекспир („Дания – затвор“), Пушкин („Русалка“ – речното дъно). Отбелязват се такива елементи на структурата на пиесата като драматичното, трагизмът, героят-резоньор, битовите сцени, възприятието на действителността през литературата (четящата героиня, сравнена с пушкиновата Татьяна), изчезването на Лука преди края на трето действие, немотивираното му идване и напускане, мотивът за самоубийството. Умението на автора да прокарва междутекстови връзки намира израз и в осмислянето на конфликта между Василиса и Наталия чрез съпоставки с връзката Татьяна – Олга у Пушкин и Катерина – Бианка у Шекспир, а на появата на Лука – като Богоявление. (Интертекстуалността, разбира се, може понякога да отведе твърде далеч.) Цитират се наблюденията на други критици за скрития план, за философското начало,

неразрешимост на външния конфликт, идеите на Платон, предхождане на екзистенциализма, символното начало, неразрешимостта на външния конфликт, близостта на Лука до Аким от „Силата на мрака“ на Толстой и до стареца Зосима на Достоевски, връзката на „дъното“ на Горки с „подземието“ на Достоевски, образа на скитника. С някои от тези прочити може и да се влезе в спор (например осмислянето на Сатин като дявола – антипод на Лука у Станфорд). Проникновено е наблюдението на Л. Димитров по повод на героите резоньори, че „у Чехов такива реплики имат друга функция – героят говори едно, а мисли друго“. Интересно е сравнението с днешните клошари с оглед на „философията на изключването“, както и дешифрирането на фамилията Бубнов като „бубновъй туз“ като подсказка за жълтия ромб на гърбовете на каторжниците. Ценни са асоциациите на Сатин с Хамлет въз основа на изказването за величието на човека, на Лука с Чацки (станал на 60 години), на контраста между образа на дъното и възвишения монолог на Сатин с контраста между „лирическото отстъпление“ за руската тройка и изображения свят в „Мъртви души“. Освен чертите на чеховата поетика, в труда се изследва и диалогът между пиесата на Горки и пиесите на Толстой и Чехов, в контекста на прекия спор между писателите. В подглавата „Толстой в двойното дъно на Горки“ се цитират критичните изказвания на Толстой за творчеството на Горки, а в пиесата „На дъното“ се открива пародирането на философията на Толстой в образа на Лука, привеждат се факти за интереса на Толстой към хората от „дъното“. По такъв начин се разкрива взаимовръзката между живот и литература. Посочени са и различията между художествените концепции на двамата писатели като „застъпници на индивидуалното и колективното начало, изразители на философията на всеопрощението и на действия хуманизъм“. В частта, назована „Чехов в двойното дъно на Горки“, прави впечатление прочитането на житейски епизод като текст (къпането на Чехов и Толстой при тяхна среща), през пиесата на Горки „На дъното“ и се прави изводът, че Чехов и Толстой „се оказват на терена на Горки“ (интерпретация, която бих определила като пансемиотизъм). Семантиката на метафората „на дъното“ се разширява чрез асоциации с „Русалка“ на Пушкин и „Буря“ на Островски“, като по този начин метафората всъщност се буквализира (или пък на споменатите творби се придава горкиевата метафоричност). Самите връзки между драматургията на Чехов и тази на Горки се изследват задълбочено, като се показва както близостта на теми и персонажи, така и различието (новия тип герой на Горки, темата за класовата борба, социалистическите идеи у Горки). Ново е сравнението на едноактния етюд на Чехов „На големия път“ и пиесата на Горки „На дъното“. Прокарването на междутекстови връзки на пиесата на Горки с пиесите на Чехов се допълва от съпоставки с „Иванов“, „Вуйчо Ваньо“, „Чайка“ (цитира се и отъждествяването на Тригорин с Горки в изследване на Кама Гинкас.) Идеята за близостта между Чехов и Горки (както в живота, така и в творчеството) се доразвива чрез обръщане към кореспонденцията на писателите, а също така към чеховедските изследвания (ще отбележа това на Л. Бушканец, която открива в диалога между Сатин и Лука выплъщение на споровете между Чехов и Горки). Особено важно ми се струва наблюдението над смъртта на Актьора, която разкрива метахудожествения характер на драмата на Горки (както и на скеча на Чехов „Лебедова песен“). Ценен е също така изводът за синтеза на платоническата и християнската идея за самоубийството в образа на Актьора. От наблюденията над структурата на пиесата на

Горки се извлича логичният извод, че тя „завършва класическия архетипен сюжет, довеждайки до възможен предел неговата вертикалност“.

В последната глава с метафоричното заглавие „Дъно и дънери“ авторът отново се връща към комедията на Чехов „Вишнева градина“, което поражда определени повторения, макар че анализът на тази пиеса в тази глава е подчинен на друга цел: да покаже как в нея е въплътена идеята за края, разрушаването, като на понятието „край“ се придава многозначност: край на класическата драматургия, затваряне на кръга на чеховата драматургия, край на една култура, на една епоха, а в библейски план – Апокалипсис. Детайли от пиесата като ударите на брадвата, скъсаната струна се прочитат като семиотичен творчески жест на Чехов: „затръшване на вратата на класическата руска драматургия“, „прерязване на свързващите нишки на драматургичните стереотипи“. Новаторството на Чеховата пиеса се изяснява чрез обръщане към писмата на Чехов, към негови жестове, които се тълкуват семиотически като следване на литературен модел в живота (привличат се и идеи на психоанализата), към рецепцията на пиесата в Русия (особено прочита на МХТ и неприемане на психологическия театър на Станиславски от страна на Чехов), както и в чужбина. Интересен е изводът, че в литературата тази творба поражда имитатори и подражатели, но в науката и в театъра академични лаборатории и изследвания. Тук може да се репликира, че постмодерните римейки на „Вишнева градина“ и въобще на чеховите пиеси съдържат нова интерпретация и пародиране на художествения свят на Чехов, макар че иронията обикновено е насочена не към текста на Чехов, а към съвременната реалност (впрочем, Л. Димитров прекрасно знае това, тъй като писа за „Чайка“ на Б. Акунин). В анализа на поетиката на драмата са интересни съпоставките на определени детайли във „Вишнева градина“ и „Три сестри“, асоциацията между образа на „трагик по неволя“ от прозата на Чехов и „комика по неволя“, съпоставката на художественото време с метафората на Хауптман „Пред изгрев слънце“. Тук отново ще отбележа богатото асоциативно мислене и езиковия усет на Людмил Димитров. Знанията на Л. Димитров не само за текстовете на руската драматургия, но и за „кухнята“ на театъра, личат от споменаването на историята на Комисаржевска, изпълнителката на ролята на Раневска, за мъртвото ѝ братче Гриша – което също прокарва връзка между литературата и живота. Специално внимание е отделено и на темата за дома, при което към съществуващите прочити на чеховия интериор като знак за разрушеното „дворянско гнездо“ Л. Димитров добавя своята интерпретация на дома като музей, „паноптикум на восьмични фигури“, пространство на марионетки. Разкрита е автоинтертекстуалността на пиесите на Чехов, прокарват се връзки между ранния и късния период в неговата драматургия („Горски дух“ и „Вуйчо Ваньо“), между Раневская и Нина Заречна, забелязани са повторения на мотива за звуците преди нещастieto (на кукумявката, самовара, комина) в „Три сестри“ и „Вишнева градина“, откриват се автоцитати (репликите за снега и студеното време в „Три сестри“ и във „Вишнева градина“). В отделните драми се открояват като основни темите за изкуството, екологията, Москва, парите. Отново се прокарва връзката между живота и литературата, като се съпоставя интерпретацията на темата за градината, унищожаването на горите, с дейността на Чехов по залесяване на обкръжаващите го пространства. Въз основа на мотива за идването на

героя отвън и заминаването му се стига до извода за „рекапитулация на този устойчив сюжет от предишните драми“. Не е отминат и проблемът за нарушения диалог в пиесата на Чехов, многократно отбелязван от изследователите.

Подглавата „Двама смотаняци“ отново коментира съизмерването на силите от страна на тримата писатели, вплъщението на образа на другите двама в пиесите на всеки от тях (Толстой в образа на Петя Трофимов – „недотепа“), присъствието на мотиви и сцени на Толстой в чеховата пиеса (неосъщественото признание на Кознишев към Варенка от „Ана Каренина“ и подобната сцена с Аня и Петя, Дуняша и Яша). Проницателно е уловена и разликата между героите на Толстой, разсъждаващи авторитетно, и тези на Чехов, разсъждаващи за себе си. Въпросът за втория „смотаняк“ остава загадка за читателя до определянето на Актьора от „На дъното“ като „смотаняк“ („тъпак“) въз основа на репликата на Сатин „Ех...развали песента, тъпак“/ „Ех...испортил песню, дурак!“ (пита се не е ли различна семантиката на двата образа – на Трофимов и Актьора?) В пиесата на Чехов се открива и скрита полемика с Горки на ниво персонажи (Трофимов като пародия на Горки), но и реминисценции от „Месец на село“ на Тургенев. Интересно е прозирането на въздействието на изкуството върху живота чрез факта за отказа на Амфитеатров от толстоизма след постановката на „Вишнева градина“. В отделна подглава – „Освобождение на пространството“ – авторът отново се връща към мотивите за бравата и скъсаната струна като знак за „прерязване на пъпната връв между 19 и 20 век“, като темата за разрушаването и края се интерпретира в социален план (краят на империята и излизането на сцената на пролетариата), а образът на минавача се сравнява с фантомния старец Лука. И тук се проявява асоциативното мислене на Л. Димитров (свирещият еврейски оркестър, когато се продава вишневата градина, извиква у него образа на свирещия оркестър при потъването на „Титаник“, а поетиката на чеховата пиеса се привижда като подходяща за филм на Фелини, скъсаната струна, осмислена като знак за „раждането на трагедията“ се асоциира с „Раждането на трагедията от духа на музиката“ на Ницше, предложението на Амфитеатров да се напише на портала на сцената на МХТ на латински „Мъртвите оплаквам – Чехов“; „Живите приветствам – Горки“ се тълкува като кодиращо среща на Горки, Чехов и Толстой чрез контаминацията на „живи“ и „мъртви“ в оксюморона „живият труп“.

Заключението утвърждава тезата за края на една епоха в изкуството и раждането на нова чрез обиграване на понятията „дънери“, филизи“, „трупове“, „анатомична зала“, „дъно“. Подчертава се значението на Чехов и Шекспир за развитието на съвременния театър. Тримата руски драматурзи се съотнасят въз основа на отношението към авторитета, отново чрез езикова игра (авто-автор-авторитет-авторитарност), като се откроява чеховото дистанциране от образа на учителя (гуру) и авторитарността (присъща на Горки). Властолюбие на Горки и неговата роля в съветската култура се илюстрират чрез спомените му за Чехов, в които налага Петя Трофимов върху Чехов, чрез отрицанието на постановката на „Братя Карамазови“ и създаването на понятието „карамазовщина“, чрез отказа да участва в юбилея на Толстой през 1908 г. Ефектен край на труда е разчитането на две картини като представящи връзката между тримата писатели: картината на Н. Бунин „Риболов“, възприета като карикатура (припомня се

босия Толстой на картина на Репин, асоциацията с библейските рибари, като се отрива същността на Горки чрез метафората „възползване от чуждия улов“). Още по-интересен е прочитът на картината на Перов „Охотници на привале“, тъй като, за разлика от споменатата картина на Бунин, образите на Толстой, Чехов и Горки не са интенция на Перов. Но Л. Димитров артистично разпознава в тримата ловци чертите на своите герои – а „ловците на раздумки“ се превръщат на „ловци на сюжети“ (драматурзи). Този прочит е на границата на науката и изкуството.

В хода на своя коментар поставих някои въпроси по повод на интерпретацията на конкретни детайли, към които ще добавя още няколко по-общи (впрочем, Л. Димитров вижда своя читател като събеседник, така че с удоволствие приемам тази роля).

По повод на структурата на труда ми се струва, че би било добре да се избегнат определени повторения на фрагменти, съдържащи мнения на писателите за творчеството на другите. Вече споменах и определени повторения при анализа на „Вишнева градина“ в две отделни глави.

Другата ми бележка е свързана с проявите на свръхинтерпретация (важно е да се отбележи, че самият автор не отрича идеята за свръхинтерпретация и в един от случаите изразява съмнение в този смисъл по повод на собствения си прочит). Ето някои от примерите: От числото 22 във „Вишнева градина“ (назоваването на Епиходов „22 нещастия“ и датата 22-ри, когато става търгът) се извлича спецификата на самата структура на комедията в четири действия – $2+2=4$); в образа на трите сестри се открива конотацията „три вещици“; от репликата на Астров „А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!“ се извлича значението ‘липса на топлина, задушевност, любов’ – прочит, който влиза в противоречие с цитираното наблюдение на Г. Мос за реплики, напомнящи вика на птица (и въобще с характерните за пиесите на Чехов безсмислени реплики, скриващи вътрешна драма); съотнасянето на Лопехин с бъдещата партократия, а на Трофимов с бъдещите болшевики придава на чеховия текст идеологизация, каквато не му е присъща – нещо, което се доказва в целия труд при сравнението на Чехов с Горки; на с. 331 в изказването на Чехов „Жизнь – мудреная штука“ се открива значението „шега“ и оттам се прави извод за комичното в пиесите на писателя; на с. 375 напълняване на Андрей след смъртта на баща му се интерпретира като „настаняване на бащата post mortem в тялото на сина и предаване на щафетата – задача, която Андрей не може да изпълни“; Андрей се сравнява с пушкиновия „учен котарак, прикован с верига“. Свръхинтерпретацията често се проявява в тълкуването на имената на героите: името Лука се свързва не само с това на единия от евангелистите, но и с лукавия (наред с Богоявлението се открива лукоявление); фамилията Пешков чрез окончанието „ов“ (характерно за руската именна система) се разглежда като съзнателно уподобяване с ЧехОВ, а псевдонимът Горький – като сближаване с Толстой (псевдонимът „Горький“, както е известно, се вписва в характерния за съветския дискурс избор на псевдоними на творци със значението ‘бедност’, ‘страдание’: Бедный, Голодный – явление, пародирано от Булгаков с фамилията Бездомный); фамилията Епиходов се разчита като „предхождащ“, а Трофимов като а-хипер-трофия. По повод на последното си мисля, че, ако извлечем същността на героя Трофимов от етимологията

“питомец“, ще възникне въпросът дали това значение „работи“ в смисъла на творбата и как се свързва с етимологията на „Петър“. Що се отнася до фамилията Епиходов, И. Виницкий открива връзка с героя на драмата на Барков „Ебихуд“ и въобще на Чехов с руската непристойна традиция (впрочем, на фамилията Фирс също се приписват такива конотации). Тези бележки възникват именно защото трудът на Л. Димитров е новаторски и провокативен, така че неизменно поражда желанието за дискусия. Библиографията на труда е изключително богата – по-горе споменах само статиите на И. Лошчилов и Е. Фарино, които биха могли да се отчетат. Направи ми впечатление и игнорирането на българската литературоведска русистика (а съществуват прочити на пиесите на Чехов в ракурса на библейската идея за Апокалипсиса, както и семиотически интерпретации на интериора на „дворянското гнездо“ с детайли, възплъщаващи идеите за разрушението, за кризата на културата и „суета сует“).

В заключение ще кажа, че дисертацията на Л. Димитров е изключително богата на информация за развитието на руската драматургия и руския театър, с което ще бъде полезна не само на филолози, но и на театроведи и актьори, а оригиналните наблюдения над поетиката на драмите на тримата писатели не могат да оставят читателя безразличен и стимулират неговото литературоведско мислене. Смятам, че този труд има принос в литературоведската русистика (не само българската).

Авторефератът предава адекватно съдържанието и приносите на труда.

Представените статии, публикувани в наши и чужди издания (руски, полски, италиански) демонстрират широтата на изследователския обект на Л. Димитров: те интерпретират различни теми и художествени особености на руската драматургия, често в плана на сравнителното литературознание („непоявяващият се герой“ в руската, българската и словенската литература, осмислен през Бекет, рецепцията на Ибсен в руската драматургия), разкриват връзки между архетипни мотиви в различни жанрове на руската литература (романи, поеми, драми).

Въз основа на посочените качества на дисертацията на Л. Димитров и на цялостната му научна работа предлагам убедено да му бъде присъдена научната степен „доктор на филологическите науки“!

26.09.2024

проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова