

РЕЦЕНЗИЯ

на диссертацию Людмила Димитрова на тему „Драматургия на разотиването (Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горьки и завършекът на руската драматургия от XIX век)“ для присуждения научной степени „доктора филологических наук“

Труд Людмила Димитрова обладает своей оригинальной концепцией, что проявляется на структурном уровне в ясной логике последовательности глав и в их заголовках, которые не только синтезируют (как каждое заглавие) основную идею, но и своим игровым (каламбурным) характером провоцируют читательское ожидание (впрочем, каламбуры рождаются только в болгарском языковом сознании). Как указывает сам автор, до сих пор не опубликована „концептуальная монография, посвященная драматургическим опытам Толстого, Чехова и Горького, которая обязывала бы этих творцов на основе их знакомства и сотрудничества между 1895 и 1904 г.“. Добавлю, что Л. Димитров умеет выстраивать литературоведческие сюжеты, увлекающие читателя.

Респектируют знания автора об истории русской драматургии и об ее связях с западноевропейской, о русской и западной литературной критике, об истории театра, о документальных текстах как письмах, воспоминаниях, биографиях и автобиографиях.

С теоретической точки зрения нужно подчеркнуть, что исследование вписывается в современные тенденции литературоведения и вообще гуманитаристики. Одна из этих тенденций – интерес к литературной репутации. Другой актуальной тенденцией является возвращение к биографическому методу на новом уровне. Применение биографического метода в работе Л. Димитрова содержит не только улавливание связей между жизнью писателя и его творчеством, но и прочитывание жизни как текста (что близко к семиотическим идеям Ю. Лотмана): так например в поведении и в паралитературных текстах Толстого и Горького открываются определенные социальные роли (позы), а трое писателей рассматриваются как „три культурных, экзистенциальных и психологических типа“. Объединение трех писателей раскрыто дополнительно и при помощи психологического (а может быть и психоаналитического) подхода: раскрыта власть эго, „воля к власти“. Очень интересно выявление сущности творцов использованием фотографических метафор: Толстой в фокусе кинокамер, Чехов – „за кадром“, Горький – „прет перед объектив“. Во вступительной части акцент поставлен на связь между драмой и театром, подчеркнута роль МХТ в реализации пьес трех писателей, при чем обособлен новый этап в русской литературе и в русском театре (пьесы пишутся именно с оглядкой на сценическую реализацию). По этому поводу скажу, что знания Л. Димитрова о театре очень плодотворны. Еще во вступлении озвучен основной тезис труда: конец, разъезд (расхождение) и разрушение не только как мотив последней драмы Чехова, но и как метафора конца драматургической поэтики XIX века. Эффектно, но и концептуально значимо сравнение с гоголевским „Театральным разъездом после представления новой комедии“, которое дополнительно подсказывает многозначность акта разъезда/ухода. Кажется однако, что еще здесь, во вступлении, появляется вывод о месте „Вишневого сада“ в русской драматургии на основе мотива отъезда (выхода со сцены). Логичнее, если этот вывод перенести в заключение.

В первой главе проблема истории драмы интерпретируется в ракурсе проблемы о рождении и смерти, и таким образом драма осмысливается как субъект со своей биографией, имеющей начало и конец. Эта интерпретация содержит отсылки не только к идее Р. Барта о „смерти автора“, но и к другим концепциям, предсказывающим смерть определенных жанров, литературных родов, поэтик („смерть трагедии у П. Стайнера, „смерть миметического театра“ у П. Брука, „смерть театра“ у Ю. Айхенвальда). Эти идеи сопоставлены с „Рождением трагедии из духа музыки“ Ницше. Имея ввиду афинитет Л. Димитрова к киноцитатам, в игровом подзаголовке „четыре смерти и одно рождение“ можно уловить ассоциацию с заглавием фильма Майка Ньюэлла „Четыре свадьбы и одни похороны“. Идеям смерти искусства противопоставлен как биографический метод с его интересом к мифологизации автора (оспаривающий концепцию Р. Барта о „смерти автора“), но и тезис о жизнеустойчивости трагедии и факты, доказывающие, что классическая трагедия жива. Отдельная подглава посвящена „эгопочерку“, традиции автобиографического жанра в русской литературе, сочетанию документального с фикциональным в этом жанре. Важны вопросы о самоканонизации автора, о драматургическом структурировании собственной жизни, о выборе (селектировании) событий этой жизни. Эти особенности „эготекста“ также связаны с осмыслением жизни как игры/текста. Сравнение между отношением трех писателей к автобиографии выделяет Чехова с его пародийным подходом к жанру, что может отвести и к особенностям его поэтики (отсутствия пафоса, самоиронии). Другой аспект литературного быта – это биографии трех писателей с их мифологизирующими и демифологизирующими возможностями. В тексте поставлен и вопрос о „параллельном жизнеописании в перспективе драматургической практики трех писателей“. Л. Димитров прочитывает семиотически события жизни авторов, сравнивает например связь вокзала/поезда со смертью в жизни Толстого и Чехова, придавая однако значимость случайному совпадению, перенося семиотизацию смерти Толстого на вокзале на перевозку тела мертвого Чехова поездом из-за границы.

Очень глубоко анализирована взаимная оценка трех писателей, раскрыты разнородные связи между учителем и учеником в их отношениях (отсутствие влияния Толстого на Чехова, выраженное метафорой „футляр“ – „не входит в футляр Толстого“), стремление Горького стать наследником Толстого и преобразователем его творчества.

Другая подглава посвящена встречам между тремя писателями, снова анализированным в семиотическом плане, при чем раскрывается взаимосвязь между литературой и жизнью. Таким образом прочитывается и корреспонденция писателей. Проницателен вывод, что оставшаяся вне этого общения часть находит отклик в пьесах каждого из писателей, в которых двое других превращаются в персонажей. Когда представляет творчество каждого из драматургов в фокусе двоих других, Л. Димитров приводит богатый материал из литературной критики, из писем Чехова, Толстого и Горького, из воспоминаний современников и др., улавливая специфику критерия каждого из них (например моральный или эстетический). Прочтение воспоминаний трех писателей раскрывает „выборочность памяти“, „имплицитную информацию, которую они содержат“, функцию языка как власти (воспоминания Горького о Чехове, в которых

автор вкладывает в уста Чехова реплики его героев, что создает представление об единстве жизни и творчества). Способность Л. Димитрова дешифровать жесты и высказывания писателей находит выражение и в раскрытии игры или ее отсутствия у каждого из них. Хотя Л. Димитров опирается на множество чужих наблюдений, ему всегда удается открыть что-то новое и вписать его в свою концепцию.

Центральное место в структуре труда занимает третья глава, в которой проводятся межтекстовые связи пьес Чехова с драмами Толстого и Горького. Еще в начале представлен тезис, что Чехов „принимает эксперименты“ упомянутых писателей от „Чайки“ до „Трех сестер“, в то время как в „Вишневом саде“ он отграничивается от них и таким образом „замыкается круг архетипного сюжета русской драматургии“ (речь идет о прибытии героя извне в определенную среду и его уходе – сюжет, чье начало открывается в пьесе Грибоедова „Горе от ума“). В связи с обновлением русской драмы автор утверждает роль МХТ, подчеркивая новые отношения между драматургом и режиссером, повышение значения сцены по сравнению с ролью критики прежнего периода. Л. Димитров защищает свою идею о пьесах Чехова как цикле в плане не только синхронии, но и диахронии, обращаясь к цикличности русской драматургии еще у Пушкина (а потом у А. К. Толстого и Сухова-Кобылина), при чем разграничивает разные принципы циклизации. Цикличность в пьесах Чехова автор открывает на разных уровнях: семантике заглавий как закодирующих численность, структуре (4 действия), мотивике (природа, родственные связи, четыре стихии по Ищук-Фадеевой). К устойчивым мотивам добавлены дом (можно уточнить – не вообще дом, а мифологизированное „дворянское гнездо“), повторяющиеся имена, дуэль, убийство/самоубийство, образ врача как репрезентации автора (по этому поводу мне кажется важнее функция врача в русской литературе), безотцовщина, труд, возраст. С точки зрения истории русской литературы интересна ассоциация трех сестер у Чехова с тремя сестрами в „Идиоте“ Достоевского и тремя братьями в „Братьях Карамазовых“ как элемент сказочного. У меня возникает однако вопрос насколько устойчивость определенных мотивов или определенной семантики является элементом цикличности, и насколько она характерна для кода каждого автора. Важно, что в поэтике Чехова Л. Димитров акцентирует пародирование банальных мотивов и сюжетов, отсутствие героя, ожидание кого-то, кто не приходит (что подсказывает роль Чехова как предшественника драмы абсурда), вытеснение события за кулисы. К наблюдениям многих русских и западных критиков Л. Димитров добавляет свои сопоставления с пьесами Шекспира, Ибсена, Стриндберга, Тургенева. В связи с отсутствием главного персонажа убедительно сравнение с „Борисом Годуновым“ Пушкина, а с точки зрения рецепции Чехова на Западе очень интересно обращение к каверверсии Тома Стопарда „Розенкранц и Гильденстерн мертвы“. Специальное место отведено настроению в пьесах Чехова, при чем анализ содержит словарную дефиницию слова, отсылки к англоязычным источникам на эту тему, высказывания русских критиков о настроении в драмах Чехова и высказывания самого Чехова о скуке.

В другой подглаве исследуется рождение комедии в драматургии Чехова и специфика комического, а заголовок содержит каламбур: „Рождение комедии из живого

труппа трагедии“. Здесь снова проявляются знания Л. Димитрова о театре, как и его теоретическая осведомленность в сфере театральных жанров (учитываются труды Н. Фрая, П. Пависа, Ш. Морона и др.). Осуществлен обзор дефиниций жанра, раскрывается этимология слова „комос“, выясняется связь комедии с иронией. Автор ищет специфику комедии Чехова: сочетание комедии с трагедией, специфическую функцию приема “сцена в сцене“ по сравнению с Шекспиром, проявление комедийного „как конкретного приложения настроения, внушенного с помощью бытового образа“.

Л. Димитров объединяет чеховские пьесы и на основе трансформации архетипного сюжета в русской драматургии (можно сказать и вообще в русской литературе): приезд в какую-то среду определенного персонажа без биографии, при чем приезжий и обитающие данное пространство соотносены через оппозиции мужчина–женщина, эрос–этос, ум–эмоция. Этот подход созвучен с утвердившейся в последнее время тенденцией исследования устойчивых сюжетов русской литературы.

Следующие подглавы анализируют четыре пьесы Чехова. С оглядкой на огромный объем трудов о чеховской драматургии, объяснимо, что Л. Димитров дает широкое представление о наиболее важных трудах чеховедов, но иногда входит в спор с ними, отсылает и к своим предыдущим исследованиям, добавляя новые наблюдения. Нужно подчеркнуть, что не только Л. Димитров цитирует других ученых, но они со своей стороны цитируют его, что говорит о завоеванном авторитете в этом научном сообществе. Новым элементом в прочтении пьес является и введение фактов их рецепции со стороны чеховских современников (что логично в целостной концепции труда). Интерпретация „Чайки“ выясняет функцию „шекспировской матрицы“ в тексте Чехова как детектор проверки интеллектуального уровня героев“ (а может быть и знак воздействия искусства на жизнь?). Особое внимание закономерно уделено приему „сцена в сцене“. Ценно и наблюдение о точках зрения героев-зрителей в пьесах Шекспира и Чехова. Шекспир и Чехов сближаются автором и как импровизаторы чужих тем (удачна ассоциация с фильмом Милоша Формана „Амадеус“). Проблема межтекстовых связей чеховских пьес с чужими произведениями доразвивается также сопоставлением с Мопассаном, при чем Л. Димитров добавляет к чужим наблюдениям (например Д. Рейфильда, Св. Козловой и др.) свои. По поводу идентификации героев с литературными персонажами приводится сравнение Св. Козловой с пьесой Пиранделло. Имея ввиду проблему театрализации действительности мне кажется, что можно учесть и наблюдение Е. Фарыно о включении самой природы в качестве театрального декора в постановке пьесы Треплева (статья „Семиотика чеховской *Чайки*“). (Этот исследователь цитирован через Св. Козлову в связи с литературностью чеховских героев.) Очень интересны примеры ремейков чеховских пьес С. Моама („Театр“ 1937 г., где героиня актриса представлена на сцене) и Б. Акунина (постмодернистская интерпретация „Чайки“). Не буду комментировать подробно анализ пьесы „Дядя Ваня“: снижение определенных мотивов классической драмы, или отказ от внешнего проявления чувств. Обращу внимание на интерпретацию высказывания Телегина об измене брачного партнера как измене родины, в чем автор прозревает архетип большого предательства Отца (таким образом видение Чехова о браке отождествляется с видением Толстого). По

этому поводу припомню, что в творчестве Чехова любовь вне брака не концептуализирована как грех. В библейском ключе интерпретируются и герои „Трех сестер“ на основе их имен (Прозоров – пророк, Протопопов – первосвященник, лже-протоиерей), что также порождает сомнения. Зато интересно и убедительно наблюдение о том, что Андрей сообщает Вершинину информацию, которая должна ему быть известна (подобный прием О. Ревзина и И. Ревзин открывают в драме абсурда). Важно и прочтение тем разрушенной семьи и безвременья. Отличное знание Л. Димитрова о Шекспире объясняет открытие незамеченных другими исследователями ассоциаций чеховской пьесы с „Ромео и Джульеттой“. В диалоге с Ищук-Фадеевой дораскрыто романное начало в пьесе: деликатное пародирование „Евгения Онегина“, имплицитное присутствие персонажной системы „Идиота“ и „Братьев Карамазовых“, появление имен как Андрей и Наташа, напоминающие имена героев Толстого из „Войны и мира“. Упомяну специально одно пронизательное наблюдение, которое я отнесла бы к т. наз. „слабым связям“¹ – дешифровка детали, являющейся реалией русской культуры, которая могла бы остаться незамеченной: факт, что у Андрея нет наследственной пенсии прочитывается как знак проблематичной легитимности. С точки зрения связи между биографией и творчеством я указала бы на развитие сравнения трех сестер с несчастными сестрами Бронте со стороны Д. Рейфильда упоминанием факта, что Чехов дарит библиотеке в Таганроге биографию английских писательниц. В контексте темы труда ценен и комментарий рецепции пьесы: пародия Буренина, высказывания Толстого и Горького. Анализ „Вишневого сада“ в какой-то степени повторяет наблюдения в предыдущих трудах автора: всадник Апокалипсиса (анаграмма всадник – в саду“), удары топора, лопнувшая струна (по поводу последней детали можно было бы учесть исследование И. Лоцилова, в котором лопнувшая струна семантизируется как знак идеи *vanitas*).

Для раскрытия диалога между тремя писателями ценны и подглавы о „Живом трупе“ Толстого и „На дне“ Горького. Поэтика пьесы Толстого вписана в контекст оценки этого писателя о драматургии Чехова, которая „не отвечает религиозным задачам искусства“ („Дядя Ваня“), а также идей Толстого об искусстве („Что такое искусство?“). Создание „Живого трупа“ оценивается автором метафорически как дуэль с Чеховым, а также сквозь призму философии Шопенгауэра, при чем использован каламбур, основанный на двучности русского слова „представление“. Идея Толстого о трех фазах жизни осмысливается обращением к другому философу – к концепции Киркегора об иерархическом ряду эстетическое – этическое – религиозное, что очень плодотворно. В диалоге с другими исследователями Л. Димитров сопоставляет пьесу „Живой труп“ с пьесами известных западных драматургов. Проницателен вывод, что „Толстой знает о своих героях больше, чем знают они, а Чехов знает столько, сколько его герои“. Идея о воздействии Чехова на Толстого формулирована метафорично как „из футляра подмастерья“ (на русском языке теряется каламбур „кальф – калфа“). Эта метафора контаминирует ассоциации с формулой-клише „выйти из шинеля Гоголя“ и с чеховским

¹ См. НЛО, № 5, 2018, 153

образом „человека в футляре“.) В образе Федора Протасова Л. Димитров открывает переключки с множеством чеховских героев, а в поэтике пьесы – жанровые особенности, присущие драме Чехова (сближение драмы с комедией), чеховские мотивы (мотив исповеди, но без нарушенной коммуникации, характерной для драматургии Чехова, мотив самоубийства). Тезис о близости пьесы Толстого к драматургии Чехова дополнен наблюдениями других исследователей (начавшийся до поднятия занавеса конфликт, внутренняя драма героя и его сложность (не ангел или демон) и др.). На основе этого автор приходит к выводу о афинитете Толстого к „мистериальному действию, закладывающему моральный императив“, об овладении со стороны Толстого поэтики, которую Чехов уже превозмог, и о неуспехе этого опыта. Анализ поэтики пьесы „Живой труп“ богат литературными параллелями и реминисценциями, что снова демонстрирует эрудицию Л. Димитрова: сравнения с произведениями от Ренессанса (Бен Джонсон) до Пиранделло, Ибсена, Нушича, с оксюмором „труп живой“ у Пушкина, с христианской топикой „живая смерть и мертвая жизнь“ (у Августина Блаженного) и гоголевским заголовком „Мертвые души“. Таким образом мировая литература прочитывается как единый макротекст. Другая важная ассоциация связана с романтической интерпретацией цыганской темы, при чем учитывается спор Толстого с романтизмом (впрочем, по этому поводу можно отметить и снижение образа цыганки как „природного человека“ и приписывание ей меркантильности).

Элементы чеховской поэтики открыты и в пьесе Горького „На дне“. И в этом случае интерпретация включает наблюдения над самой личностью Горького (подсказанная снова языковой игрой – каламбуром максим(алист). Упоминаются стремление Горького к власти, критические высказывания этого писателя о пьесах Чехова, мнение о босяке как „внутреннем аристократе“ и аморалисте, нищенские идеи. Ценны наблюдения над рецепцией пьесы на Западе и в России: чередование похвал и отрицания по механизму маятника, идеологизированное прочтение пьесы в СССР (добавлю, что не менее интересны ее постановки в Болгарии и ее воздействие на житейское поведение болгарской интеллигенции, о чем говорят Асен Златаров и Малчо Николов). В пьесе Горького Л. Димитров открывает архетипный сюжет попадания пришельца в какое-то замкнутое общество (который выводится из пьесы Грибоедова „Горе от ума“), а ситуация „на дне“ осмысливается при помощи межтекстовых связей с Йоанном Богословом, Шекспиром („Дания – тюрьма), Пушкиным (речное дно в „Русалке“). Отмечаются такие элементы структуры пьесы как драматическое, трагизм, герой-резонер, бытовые сцены, восприятие действительности через литературу (читающая героиня сравнивается с Татьяной Пушкина), исчезновение Луки до конца третьего действия, немотивированность его прихода и ухода, мотив самоубийства. Умение Л. Димитрова проводить межтекстовые связи находит выражение и в трактовке конфликта между Василисой и Наталией через сравнение со связью Татьяна – Ольга у Пушкина и Катерина – Бианка у Шекспира, а появления Луки – как Богоявление. (Интертекстуальность, конечно, иногда может увести далеко.) Цитированы наблюдения других исследователей о скрытом плане, о философском начале, о неразрешимости внутреннего конфликта, об аллюзиях с идеями Платона, о символическом начале и экзистенциализме, о близости Луки к Акиме из „Силы мрака“ и к старцу Зосиме

Достоевского, о связи „дна“ Горького с „подпольем“ Достоевского. С прочтениями некоторых процитированных авторов можно поспорить: например с интерпретацией Сатина как сатаны – антипода Луки – у Станфорда). Проникновенно наблюдение Л. Димитрова по поводу героев резонеров: что „у Чехова такие реплики имеют другую функцию – герой говорит одно, а думает другое“. Интересно сравнение с сегодняшними бомжами с точки зрения „философии исключения“, как и дешифрирование фамилии „Бубнов“ как „бубновый туз“, подсказывающий о желтом ромбе на спинах каторжных. Ценны ассоциации Сатина с Гамлетом на основе высказывания о величии человека, или Луки с Чацким (которому исполнилось 60 лет). Ново сопоставление контраста между образом дна и возвышенным монологом Сатина с контрастом между „лирическим отступлением“ о русской тройке и изображенным миром в „Мертвых душах“.

Кроме особенностей чеховской поэтики, в труде объектом исследования является и диалог между пьесой Горького и пьесами Толстого и Чехова, в контексте прямого спора между писателями. В подглаве „Толстой в двойном дне Горького“ приводятся критические высказывания Толстого о творчестве Горького, а в пьесе „На дне“ открываются пародирование философии Толстого в образе Луки, упоминаются факты об интересе Толстого к людям социального „дна“. Таким образом раскрывается взаимосвязь между жизнью и литературой. Л. Димитров указывает и на различия между художественными концепциями двух писателей как „заступников соответственно индивидуального и коллективного начала, выразителей философии всепрощения и действенного гуманизма“. В части, названной „Чехов в двойном дне Горького“, производит впечатление прочтение житейского эпизода как текста (купание Чехова и Толстого при их встрече), сквозь призму пьесы Горького „На дне“, и из этого сделан вывод, что Чехов и Толстой „оказываются на терене Горького“ (интерпретация, которую я определила бы как пансемиотизм). Семантика метафоры „на дне“ расширена ассоциациями с „Русалкой“ Пушкина и „Грозой“ Островского, вследствие чего метафора в сущности буквализирована (или упомянутым произведениям придана метафоричность Горького). Сами связи между драматургией Чехова и Горького исследованы углубленно, при чем открываются как близость тем и персонажей, так и различия между пьесами двух авторов (герой нового типа, тема классово-социальной борьбы, социалистические идеи у Горького). Ново сравнение одноактного этюда Чехова „На большой дороге“ с пьесой Горького „На дне“. Проведение межтекстовых связей пьесы Горького с пьесами Чехова дополнено сопоставлением с „Ивановым“, „Дядей Ваней“, „Чайкой“ (приводится отождествление Тригорина с Горьким из исследования Камы Гинкаса). Идея о близости между Чеховым и Горьким как в жизни, так и в творчестве развивается и обращением к переписке писателей, а также к чеховедческим исследованиям (например открытие в диалоге между Сатиным и Лукой воплощения споров между Чеховым и Горьким со стороны Л. Бушканец). Особо важной мне кажется интерпретация смерти Актера, раскрывающая метахудожественный характер драмы Горького (как и скетча Чехова „Лебединая песнь“). Ценен также вывод о синтезе платонической и христианской идей о самоубийстве в образе Актера. Из наблюдений над структурой пьесы Горького Л. Димитров делает логический вывод, что она „заканчивает классический архетипный сюжет, доводя до возможного предела его вертикальность“.

В последней главе с метафорическим заглавием „Дно и пни“ (каламбур на русском языке и здесь исчезает), автор снова возвращается к комедии Чехова „Вишневый сад“, что порождает определенные повторения, хотя анализ этой пьесы в данной главе подчинен другой цели: показать как в последней пьесе Чехова воплощена идея конца, разрушения, при чем понятию „конец“ придается многозначность: конец классической драматургии, замыкание круга чеховской драматургии, конец одной эпохи, а в более широком плане – Апокалипсис. Такие детали пьесы как удары топора, лопнувшая струна, прочитываются как семиотический творческий жест Чехова: „захлопывание двери классической русской драматургии“, „прерывание связующих нитей драматургических стереотипов“. Новаторство чеховской пьесы автор выясняет и обращением к письмам Чехова, к его жестам, которые прочитываются семиотически как следование за литературной моделью в жизни (привлекаются и идеи психоанализа), к рецепции пьесы в России (особенно к трактовке МХТ и неприятию психологического театра Станиславского со стороны Чехова). Интересен вывод, что в литературе это произведение порождает имитаторов и подражателей, но в науке и в театре – академические лаборатории и исследования. В связи с этим позволю себе реплику, что постмодернистские ремейки „Вишневого сада“ и вообще чеховские пьесы содержат новую их интерпретацию и пародирование художественного мира Чехова, хотя ирония в них направлена не на текст Чехова, а на современную реальность (впрочем, Л. Димитров это хорошо знает, так как он писал о „Чайке“ Б. Акунина“). В анализе поэтики драмы интересны сопоставления определенных деталей из „Вишневого сада“ и „Трех сестер“, ассоциация между образом „трагика по неволе“ из прозы Чехова с „комиком по неволе“, сопоставление художественного времени с метафорой Гауптмана „Перед восходом солнца“. Знания Л. Димитрова не только о текстах русской драматургии, но и о „кухне“ театра, видны и из упоминания истории Комиссаржевской, исполнительницы роли Раневской, об ее мертвом братишке Грише – что также проводит связь между литературой и жизнью. Здесь снова отмечу богатое ассоциативное мышление и языковое чутье Л. Димитрова. Специальное внимание уделено в этой главе и теме дома, при чем к существующим прочтениям чеховского интерьера как знака разрушенного „дворянского гнезда“ автор добавляет свою интерпретацию дома как музея, „паноптикума восковых фигур“, пространства марионеток. Раскрыта также автоинтертекстуальность пьес Чехова, проведены связи между ранним и поздним периодом его драматургии („Леший и „Дядя Ваня“), между Раневской и Ниной Заречной, замечены повторения мотива звуков, предвещающих несчастье (кукушки, самовара, печной трубы) в „Трех сестрах“ и в „Вишневом саде“, открыты автоцитаты (реплики о снеге и холоде в упомянутых пьесах). Драммы Чехова сопоставляются и с точки зрения их основных тем: об искусстве, экологии, Москве, деньгах. Снова раскрывается связь между литературой и жизнью сопоставлением интерпретации темы сада и уничтожения лесов с деятельностью Чехова, засаживающего деревьями окружающие его пространства. На основе мотива о приезжающем извне героя и его уезде сделан вывод о „рекапитуляции этого устойчивого сюжета русской драматургии“. В круг внимания автора входит и проблема нарушенного диалога в пьесе Чехова, к которой обращались многократно ее исследователи.

Подглава „Двое недотеп“ снова комментирует соизмерение сил в творческом диалоге трех писателей, воплощение образа других двух в пьесах каждого из них (Толстой в образе Пети Трофимова, – „недотепы“), присутствие мотивов и сцен Толстого в чеховской пьесе (неосуществленное признание Кознышева Вареньке в „Анне Карениной“ и подобная сцена с Аней и Петей, Дуняшей и Яшей). Проницательно улавливается отличие между героями Толстого, рассуждающими авторитетно, и героями Чехова, рассуждающими про себя. Вопрос о втором недотепа остается загадкой для читателя до определения Актьора в пьесе „На дне“ как „дурака“ на основе реплики Сатина „Эх...испортил песню, дурак!“ (у меня возникает вопрос не различается ли семантика двух образов – Трофимова и Актера?). В пьесе Чехова улавливаются и скрытая полемика с Горьким на уровне персонажей (Трофимов как пародия Горького), а также реминисценции пьесы Тургенева „Месяц в деревне“. В отдельной подглаве – „Освобождение пространства“ – автор снова возвращается к мотивам топора и лопнувшей струны как знакам „пересечения пуповины“ между XIX и XX веком, при чем тема разрушения и конца интерпретирована в социальном плане (конец империи и взошествие пролетариата на сцену), а образ прошедшего сравнивается с фантомным старцем Лукой. Здесь тоже проявляется ассоциативное мышление Л. Димитрова: играющий еврейский оркестр во время продажи вишневого сада вызывает в его сознание сцену играющего оркестра на фоне тонущего Титаника; поэтика чеховской пьесы оценивается как подходящей для фильма Феллини; лопнувшая струна, осмысленная как знак „рождения трагедии“, ассоциируется с „Рождением трагедии из духа музыки“ Ницше; предложение Амфитеатрова написать на сцене МХТ на латыни „Мертвых оплакиваю – Чехов“, „Живых приветствую“ – Горький прочитывается как кодирующее встречу Горького, Чехова и Толстого при помощи контаминации слов „живой“ и „мертвый“ в оксюморе „живой труп“.

Заключение утверждает тезис о конце одной эпохи в искусстве и рождении новой, обыгрывая понятия „гни“ , „побеги“, „трупы“, анатомический зал“, „дно“. Подчеркнуто значение Чехова и Шекспира для развития современного театра. Трое русских драматургов соотнесены на основе их отношения к авторитету, снова при помощи языковой игры (авто – автор – авторитет – авторитарность), при чем выделяется чеховское дистанцирование от образа Учителя (гуру) и от авторитарности (черты, присущие Горькому). Властолюбие Горького и его роль в советской культуре иллюстрированы его воспоминаниями о Чехове, в которых он накладывает на личность Чехова образ Пети Трофимова, отрицанием постановки „Братьев Карамазовых“ и созданием понятия „карамазовщина“, отказом принять участие в юбилее Толстого в 1908 г. Эффектным концом труда является интерпретация двух картин русских художников как изображения связи между тремя писателями. Одна из них картина Н. Бунина „Рыбная ловля“, воспринятая современниками как карикатура, по поводу которой припоминается босой Толстой на картине Репина, приводится ассоциация с библейскими рыбаками, а в одной из фигур открывается сущность Горького, оцененного метафорически как „воспользующегося чужим уловом“. Еще интереснее интерпретация картины Перова „Охотники на привале“, так как, в отличие от упомянутой картины Бунина, образы Толстого, Чехова и Горького не являются интенцией Перова. Л. Димитров артистически

распознает в образах трех охотников черты своих „героев“ – „охотников за сюжетами“ (драматургов). Это прочтение на грани науки и искусства.

В ходе своего комментария я поставила некоторые вопросы по поводу интерпретации конкретных деталей, к которым добавлю еще несколько более общие (впрочем, Л. Димитров видит своего читателя как собеседника, так что с удовольствием принимаю эту роль).

По поводу структуры труда мне кажется, что можно было бы избежать определенные повторения фрагментов, содержащих мнения писателей друг о друге. Я уже упомянула и некоторые повторения при анализе „Вишневого сада“ в двух главах.

Другое мое замечание связано с проявлением сверхинтерпретации (важно отметить, что сам автор не отрицает идеи сверхинтерпретации и в одном месте выражает сомнение в этом смысле по поводу собственного прочтения). Вот некоторые примеры: из числа 22 в „Вишневом саде“ (кличка Епиходова „22 несчастья“ и дата торга – 22-ое) извлекается специфика самой структуры комедии в четырех действиях ($2+2=4$); в образах трех сестер открывается коннотация „три ведьмы“; из реплики Астрова „А, должно быть, в этой самой Африке теперь жарница – страшное дело!“ извлекается значение „отсутствие тепла, задушевности, любви“ – прочтение, которое входит в противоречие с цитированным наблюдением Г. Мосса о репликах, напоминающих крик птицы (и вообще с характерными для пьес Чехова бессмысленными репликами, скрывающими внутреннюю драму); соотнесение Лопахина с будущей партократией, а Трофимова – с будущими большевиками, придающее чеховскому тексту идеологизацию, которая для него нехарактерна – что доказывается в целом труде при сравнении Чехова с Горьким; на с. 331 в высказывании Чехова „Жизнь – мудреная штука“ открывается значение „шутка“ и отсюда делается вывод о комическом в пьесах писателя; на с. 375 факт, что Андрей потолстел после смерти его отца интерпретируется как „вселение отца *post mortem* в тело сына и передача štaфеты – задача, которую Андрей неспособен осуществить“; Андрей сравнивается с пушкинским „котом ученым“ на цепи. Сверхинтерпретация часто проявляется в толковании имен персонажей: имя Лука связывается не только с одним из евангелистов, но и с лукавым (наряду с богоявлением открывается лукоявление); фамилия Пешков через окончание „ов“ (характерное для русской именной системы) рассматривается как сознательное уподобление Чехову, а псевдоним Горький – как сближение с фамилией Толстой (псевдоним Горький интересен с точки зрения выбора псевдонимов писателей со значениями ‘бедность’, ‘страдание’ в советском дискурсе: Бедный, Голодный – явление, пародированное Булгаковым фамилией Бездомный); фамилия Епиходов прочитывается как „предшествующий“ (на русском языке игра словами „Епиходов“ и „предхождам“ исчезает), а Трофимов – как а-хипер-трофия. По поводу последнего думаю, что, если извлечь сущность героя Трофимова из этимологии его фамилии – „питомец“ – возникнет вопрос „работает“ ли это значение в тексте и как оно связывается с этимологией имени Петр. Что касается фамилии Епиходов, замечу, что И. Винницкий открывает связь героя Чехова с героем драмы Баркова „Ебихуд“, и вообще связь Чехова с русской непристойной традицией (впрочем, фамилии Фирс тоже приписываются упомянутые

коннотации). Эти замечания возникают именно потому что труд Л. Димитрова новаторский и провокативный, поэтому неизменно порождает желание дискуссии. Библиография труда очень богата и разноязычна – выше я добавила только статьи И. Лоцилова и Е. Фарыно, которые можно учесть. На меня произвело впечатление игнорирование болгарской литературоведческой русистики (а существуют прочтения пьес Чехова в ракурсе библейской идеи Апокалипсиса, как и семиотические интерпретации интерьера „дворянского гнезда“ с деталями, воплощающими идею радушения, „суэты сует“, кризиса культуры).

В заключение скажу, что диссертация Л. Димитрова исключительно богата информацией о развитии русской драматургии и русского театра, чем будет полезна не только для филологов, но и для театроведов и актеров, а оригинальные наблюдения над поэтикой драм трех писателей не оставят читателя безразличным и могут стимулировать его литературоведческое мышление. Считаю, что этот труд вносит вклад в литературоведческую русистику (не только болгарскую).

Автореферат передает адекватно содержание и вклад труда в исследование русской драматургии (и вообще русской литературы).

Представленные статьи, опубликованные в наших и чужих изданиях (русских, польских, итальянских) демонстрируют широту исследовательских интересов Л. Димитрова: они интерпретируют разные темы и художественные особенности русской драматургии, часто в плане сравнительного литературоведения („непоявляющийся герой“ в русской, болгарской и словенской литературах, осмысленный в ракурсе Бекета, рецепция Ибсена в русской драматургии), раскрывают связи между архетипными мотивами в разных жанрах русской литературы (романах, драмах, поэмах).

На основе упомянутых качеств диссертации Л. Димитрова и его целостной научной работы предлагаю убежденно присудить ему научную степень „доктора филологических наук“!

26.09.2024

проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова