

## РЕЦЕНЗИЯ

проф. д-р Христо Манолакева,

Великотырновский университет им. Св. св. Кирилла и Мефодия

на диссертационный труд

**„Драматургия расхождения. (Антон Чехов – Лев Толстой - Максим Горки  
и завершение русской драматургии XIX века)“**

проф. д-р Людмила Иванова Димитрова,

Кафедра русской литературы, ФСФ на СУ им. Св. Кл. Охридского

для присвоения научной степени

„доктора наук“

Диссертационная работа - "Драматургия расхождения (Антон Чехов - Лев Толстой - Максим Горький и завершение русской драматургии XIX века)" - проф. Димитрова посвящена вопросу конца русской литературы XIX века, осмысленному через жанровые проблемы драматургии. Отдельными аспектами вопросов, составляющих тематический центр исследования, проф. Димитров уже занимался на протяжении многих лет, и в стремлении завершить глобальное жанровое прочтение развития русской драматургии XIX века неизбежно включал в свою собственную концепцию самостоятельную проблематизацию конца века.

Данная монография – своего рода финал этого масштабного проекта, начавшегося с исследования "Быть шутком в игре судьбы". Накопленный за эти годы исследовательский опыт подсказывает ученому, что путь к завершающемуся десятилетию века не может быть исчерпан одним лишь интертекстуальным диалогом, который, в свою очередь, должен быть осмыслен в оптике непростых личных отношений трех авторов, находящихся в центре внимания: А. П. Чехова,

Опора на различные идеологические основания – психологические, эстетические, политические – для рассмотрения этого триалога предопределяет и сложную герменевтику исследования: от биографического опыта встречи с другим к тексту и от усвоения текста к размышлениям как предпосылка для дальнейшего разворачивания взаимоотношений между тремя авторами.

В глобальном плане есть основания рассматривать диалог как сложный „триалог“, то есть как коммуникативную ситуацию, в которой мотив (тема, идея) обсуждается тремя авторами на равных и находит отклик в творчестве каждого из них именно под давлением состоявшегося разговора. Второй важный момент концепции, то есть момент, когда она превращается в исследовательский проект, заключался в проблематизации триалога с точки зрения литературно-исторической периодизации конца века. Иными словами, возможность преодоления шаблона представления литературного процесса как линейной последовательности произведений, завершающейся (обязательно!) единой, различимой и характерной индивидуальностью. Но если этих „фигур“ на самом деле несколько, и каждая из них по-своему осмысляет свое отношение к памяти всей предшествующей традиции, не окажется ли тогда вместо спокойного финала в действительности драматически динамичный из-за столкновения, а не сосуществования этих трех ярких индивидуальностей: Чехова, Толстого, Горького.

Общая концепция сюжета может быть кратко представлена следующим образом: идеологии конца XIX века в межличностном, межжанровом и межтекстовом взаимодействии трех драматургов. Основная сложность в разработке этой темы обусловлена самой природой идеи. Прежде всего, каждый из них должен быть изучен практически самостоятельно, то есть как монографически независимый научный объект в биографическом и творческом плане. И только после этого должны быть прояснены и выявлены пересечения их встречи. В таком понимании замысла заложена глобальная концепция структуры исследования: формирование творческой индивидуальности каждого из них до встречи (глава 1); причины встречи (глава 2); диалоги текстов как реализация встречи (глава 3).

В первой главе „Путь к другому“ рассматриваются причины этой встречи.

Биография каждого из трех (Чехова, Толстого, Горького) стала большим вызовом для проф. Димитрова. Существует реальная опасность, что работа скатится к поверхностному описанию фактов. Ведь по большей части они известны, жизнь Толстого, Чехова, Горького была скрупулезно исследована в мельчайших деталях их повседневной жизни. Так что амбиции Л. Димитрова лежала не в русле эмпирических наблюдений, а в том, чтобы проникнуть за пределы привычного и слишком освоенного и провести *биографемный анализ* этого многократно обсуждаемого материала. На практике это означает четкое определение цели

прочтения. Когда каждый из трех сознательно желает встречи с двумя другими, задача состоит в том, чтобы обнаружить и сформулировать личную мотивацию каждого писателя для этой встречи.

Такая интерпретационная цель, по-видимому, в большей степени предполагает отталкивание от восприятия чужого текста как возможного направления к другому. Л. Димитров, однако, предпочел искать в переписке, в том, что рассказывается о другом в присутствии третьих лиц, отложенные следы собственной игровой саморефлексии. В соответствии с эмпирией, это означает указание на незатронутую проблему среди известного и привычного. Через множество параллелей, неслышимых голосов, подавленных представлений о себе и другом выкристаллизовывается тот собственный образ, который каждый из них предлагает двум другим в качестве возможного желания диалога.

В дискурсе каждой из трех личных биографий трудно найти проблему в семиосфере их общения, которую бы не затронул исследователь: стремление к автобиографической конституции, но и предрасположенность к автобиографическому обмену; выражение мнения о творчестве другого, но и обмен впечатлениями о его личности; конструирование представления о другом и навязывание его третьему, и так далее, и так далее. Эти сверхтщательные аналитические взгляды в эпистолярии, дневники, публицистику и отслеживание интерпретаций, сделанных за многие годы, не оставляют сомнений в необычайно добросовестном знании первоисточников. Поэтому предлагаемые нам выводы о желании и готовности к встрече в каждом из них убедительны, несмотря на то, что выведенные типологические схемы могут показаться неожиданными: для двух других Толстой „представляет“ свою личность, Чехов - свое творчество, Горький - что-то от того, и от другого.

**Вторая глава** – „Толстой – Чехов – Горький: кто есть кто для двух других?“ – автор продолжает чтение биографического, но проблематизирует его через специфический семантический ракурс. Если в предыдущей главе выясняются основания для встречи, то теперь он исследует, как она откликается в сознании каждого из трех писателей. Иными словами, какой образ другого каждый из них создал в себе, как воспринимает свою личность и свое творчество, соответственно, как представляет эти собственные идеи посторонним наблюдателям, общим знакомым. Естественно, это сформированное и распространенное

мнение не интересует проф. Димитрова как таковое, глава не предлагает нам пересказ эмпирического. Его цель – более конкретно определить условия (индивидуально-психологические) для третьей фазы их триалога – встречи в пространстве определенных драматургических произведений.

Массив первоисточников (дневниковые записи, переписка, мемуары, критические обзоры, газетные заметки) значительно расширился. Фактический материал, несомненно, огромен и постоянно освещается во всех видах прочтений. Однако, если взглянуть объективно, в контексте этого чрезмерного знакомства с материалом, мы должны увидеть и одно из важных достоинств этой главы – дать справедливую оценку восприятию, которое каждый из троих сформировал о двух других. Ни одно мнение не должно приниматься беспрекословно, его обязательно нужно проверить с помощью точки зрения постороннего наблюдателя, конечно, если таковой имеется. Подобную стратегию – вникать в каждую деталь для биографического чтения проф. Л. Димитров рекомендует и последовательно отстаивает.

Для понимания смысла работы важно осознать особую роль главы в общем подходе. Она призвана не просто реконструировать мнение, а выделить его как осознанно высказанное. На фоне ее видимости в третьей главе будет предложена заключительная часть диалога – другая часть того же мнения, отложенная, пусть и молчаливо, в подтексте конкретного драматического произведения. Ценное наблюдение состоит в том, что в постепенном конструировании соответствующего понятия одновременно происходит процесс невидимого самоконструирования, предложения некоего продуманного „образа“ себя другим.

Из анализа эмпирического материала вырисовывается интересная типология их встреч. Толстой понимается/воспринимается двумя другими как мощная эманация духовной фигуры; Чехов поражает их интеллектуальной силой своего творчества; Горький постепенно пытается приспособиться к этим двум полюсам, скрыто заимствуя что-то от каждого, но постепенно, в связи с меняющимся идеологическим ландшафтом вокруг него, толстовское медленно преобладает, незаметно превращаясь „в суетный эгоцентризм“.

Глава состоит из трех подглав, каждая из которых посвящена одному из трех понятий в его отношении к двум другим. Создается сложная стереоскопическая сетка пересекающихся или расходящихся понятий. Исследователь убеждает нас, что эти встречи, особенно в их начальной точке, не случайны и что каждый из них сознательно готовится к тому, как показать

себя с определенной стороны, так и увидеть другого через определенную линзу. И вместе с этим независимо сохранить собственное эго.

Толстой восхищается талантом Чехова как романиста, верно оценивает его место в общем процессе развития литературы XIX века, но скептически относится к его увлечению драматургией. Точка зрения на Горького (Толстого) постепенно меняется от симпатии к его ранним творческим исканиям до постепенного охлаждения, особенно в силу различия их общественных позиций.

Анализ материала убедительно показывает, что подход Чехова, как психология его собственного отношения к встрече, был иным. Необходимости интимного сближения он предпочитает больше наблюдение и констатацию. Вывод Л. Димитрова о том, что такое отношение к встрече – отражение опыта драматурга. Именно поэтому Чехов взвешен в каждом слове в своих высказываниях о Толстом и сознательно держит определенную дистанцию с Горьким из-за самозабвения младшего из них.

Интерпретируя Горького, приходишь к выводу, что он (не)сознательно меняет свои представления об этих двух авторах; он постоянно представляет их себе как образы и даже придумывает их в зависимости от социальной конъюнктуры. Его цель – показать себя посредством близости к ним, поскольку он осознал силу мемуарного свидетельства как власти. Исследователь предполагает, что, поскольку он пережил их, его воспоминания о Толстом и Чехове отмечены идеологическим отпечатком институциональности. В своей законодательной позиции по отношению к литературной норме Горький, кажется, пытается совместить эти два понятия.

**Третья глава** – „Негерметичная поверхность чеховской драматургии“ – является ядром работы и отличается большим объемом по сравнению с предыдущими главами. Первые две главы создают основу для ее главной мысли. Она такова: пьесы „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“ – это нечто новое в развитии русской драматургии и театра. Толстой и Горький спровоцированы как воспринимающие (читатели и зрители) их художественных особенностей. Свое несогласие с творческой позицией Чехова они выразили в специально написанных произведениях – в драмах „Живой труп“ Л. Толстого и „На дне“ М. Горького. В свою очередь, А. П. Чехов расшифровал предпринятую ими намеренную диалогизацию с его пьесами и ответил на эти два отклика своим следующим драматическим произведением –

комедией „Вишневый сад“. Она оказалась его последней крупной работой: он умер вскоре после премьеры. Необычностью своего ответа Чехов символически выразил свое понимание конца литературного русского XIX века.

В центре внимания – прояснение смысла последней пьесы Чехова. Максимально лаконично замысел исследования можно представить так. Толчком к нему послужило неожиданное появление пьес „Живой труп“ и „На дне“, следы которых, как оказалось, заложены в „Вишневом саде“. Поэтому, по общему впечатлению, речь, очевидно, идет об интертекстуализации. Верно, но и не совсем.

Верно в той мере, в какой Чехов в своем произведении сознательно сталкивает в „своем“ (то есть целенаправленно откликается через систему персонажей, сюжетные ситуации, риторически) два „чужих“ текста. Это верно в той мере, в какой в одном из своих проявлений – диалоге с Горьким – эта интертекстуальная связь известна и исследована. Но это и неправда, причем не столько потому, что вторая интертекстуальная связь, связь с „Живым трупом“, добавлена как самостоятельное открытие, скорее всего в силу радикально изменившегося интерпретационного подхода к проявлениям интертекстуальности.

В своем нынешнем исследовании проф. Л. Димитров занимается герменевтикой текста. Герменевтическое прочтение методологически совершенно отлично от поэтического. Поэтическое констатирует и описывает форму, но не идет дальше структуры. А герменевтика стремится к интерпретации и поиску ответов на всевозможные „почему“. Герменевтическое прочтение текста входит в слово, в предложение, в содержание; интерпретирующая точка зрения парадоксальным образом стоит в центре семиосферы и пытается наблюдать изнутри целое, становление целого. Основная интерпретационная стратегия этого подхода – реконструкция контекстов. Они являются воротами ко всем всевозможным „почему“, возникающим в ходе исследования. Именно эти всевозможные контексты и составляют большой объем главы. Не скрою, что я сам являюсь сторонником такого рода чтения, медленного распаковывания контекстов. Поэтому этот объем не кажется мне пугающим. Обилие всевозможных эмпирических свидетельств, особенно свидетельств общения трех драматургов, не скучно, а необходимо – вплоть до проявлений даже мельчайших деталей их взаимоотношений.

Глава состоит из интермедии („*МХТ и пределы театральности*“) и четырех подглав. Именно через нее, то есть через семиосферу театра, начинается наше вхождение в суть главы. Это не просто исторический рассказ о возникновении и становлении МХТ как культурной институции в русском театральном искусстве на рубеже веков, но и напоминание об особой сценической интенциональности четырех „великих“ пьес Чехова.

В первой подглаве „Поздние пьесы Чехова как цикл“ – четыре пьесы проблематизируются как возможный цикл. В этом заключается один из вкладов исследования: они осмысляются как законченный целостный текст. Выделяется ряд мотивов (дуэль, убийство/самоубийство, праздник, свадьба и т. д.), которые открыто или завуалированно присутствуют во всех четырех произведениях или в отдельных парах пьес; подробно прослеживается их близость на уровне структуры и организации действия. В частности, хотелось бы выделить наблюдения о децентрализации и деиерархизации системы персонажей – действие не организовано вокруг одного героя, сюжет может быть осмыслен через разных по своей иерархии персонажей. В этом одно из самых аргументированных объяснений современности чеховской драматургии. Существует несколько интерпретационных перспектив, в рамках которых поднимаются эти вопросы. С одной стороны, чтобы доказать, что мысль о конце века не возникла у драматурга внезапно едва при работе над „Вишневым садом“, а наоборот, что эта мысль была заложена уже в „Чайке“ и в некотором роде кульминировала в последней пьесе, тоже ведущее доказательство того, что эти произведения создавались с идеей единого целого.

Во второй подглаве – „*(Анти)Чеховская пьеса Толстого*“ („*Живой труп*“) – рассматривается возникновение этого драматического произведения. По своей сути эта не-Чеховская подглава представляет собой полноценное монографическое исследование, построенное по принципу от общего к частному. Выясняются эстетические взгляды Толстого на драму, раскрывается его предыдущий опыт работы в этом жанре, и среди этих двух творческих проекций показывается, как он пришел к решению написать „Живой труп“. Далее углубленно устанавливается его творческая история, формальные и содержательные параметры. Подробный аналитический рассказ необходим проф. Димитрову для аргументации своего тезиса о том, что пьеса была спровоцирована перцептивной реакцией Толстого на несогласие с современным театром Чехова; она родилась как осознанное желание великого

писателя показать младшему брату по перу, как должна быть написана эстетически правильная драма. На объемном эмпирическом массиве проф. Л. Димитров убеждает, что непринятие „Дяди Вани“ было лишь непосредственным поводом для написания „Живого трупа“, поскольку Толстой фактически ведет в своем тексте диалог с двумя другими „великими“ пьесами Чехова. По мнению исследователя, Толстой приступил к работе над своим проектом с мыслью стать законодателем и в области драматургии (такова была скрытая задача, цель урока, который он намеревался преподать „молодым“), но в действительности, сам того не сознавая, остался в измерениях чеховских драматургических открытий, полностью разойдясь с современными тенденциями европейского театра. Именно поэтому был необходим обширный сравнительный анализ „Живого трупа“ с разными чеховскими пьесами. Углубленная работа с текстами позволила Димитрову создать неожиданные, но убедительные постановки. Якобы Толстой сознательно идет на спор с Чеховым, но на самом деле он невольно учится у него современной поэтике. Благодаря медленному, скрупулезному вхождению в два текста – „текст Толстого“ и „текст Чехова“ – герменевтическое прочтение позволяет по-иному взглянуть на происходившее соперничество. Выводы вытекают из пронизательных наблюдений над общими творческими результатами обоих – и как романистов, и как драматургов. По мнению Димитрова, Толстой спорит, не предлагая своего альтернативного решения. И это происходит потому, что он, с одной стороны, мыслит как романист (прежде всего, не может преодолеть идеологию назидательного голоса рассказчика), а с другой – потому, что не разрабатывает собственной оригинальной драматургической структуры, не владеет сценической техникой, придерживается чеховского „языка“.

В связи с заключительными пунктами этого анализа возникает несколько вопросов. Первый: допустимо ли так резко связывать литературно-историческую судьбу пьесы исключительно через интертекстуальный диалог с Чеховым; ведь у „Живого трупа“ есть своя успешная самостоятельная жизнь? Второй: какая из двух возможных модальностей итогового вывода более литературно-исторически верна – неудача Толстого или неудача Толстого в споре с Чеховым-драматургом?

Аналогичный аналитический подход (тип монографического исследования) проф. Л. Димитров применяет при представлении пьесы „На дне“ М. Горького в третьей подглаве – „Чеховская пьеса Горького („На дне“)“. Аналогичным образом раскрываются ее контексты –

интерес Горького к театру и предшествующее драматургическое творчество, рождение замысла пьесы, акт создания (в период 1900-1902 гг.), жанровые и структурные особенности произведения и т. д.

В его создании заложены следы мощной интертекстуализации, в которой, по мнению исследователя, особенно выделяются текстовые диалоги с Толстым и Чеховым. Случайна ли эта синхронность – таков был исходный вопрос в прочтении проф. Димитрова. Первоисточников „На дне“ выявлено не мало, но именно в связи с этими двумя писателями у него появилась возможность ввести в научный оборот и новые работы. В этом и его вклад. Кстати, необходимость конкретно прокомментировать введенную информацию привела к созданию в рамках этой подглавы двух дополнительных подглав, посвященных соответственно присутствию Толстого и Чехова в „На дне“. Именно здесь, в контексте произошедшей интертекстуализации, лучше всего видна функциональность первых двух глав исследования: в них заложено „знание“ об отношении Горького к двум выдающимся современникам, ставшее основой для интерпретации их интертекстуальной встречи. У Толстого Горький покорен эманацией личности. Воздействие пророческого слова проявляется в поведении героя Луки. Убедителен довод исследователя о том, что этот персонаж – пародийно инвертированный вариант „толстовства“, тенденциозно сниженного до безбожия. Концептуальный вызов Чехову сосредоточен исключительно в плоскости текста. Несмотря на определенный сценический успех некоторых своих предыдущих пьес („Мещане“), Горький так и не смог выйти из тени чеховской драматургии. Анализ предлагает аргументы по нескольким направлениям – композиция, создание характеров, сценические приемы, психология. Одни из самых интересных страниц работы – изложенные текстовые свидетельства того, что в работе над пьесой „На дне“ Горький опирался на ранние произведения Чехова (сценический этюд „На большой дороге“, „Иванов“ и в некоторой степени „Чайка“). Через призму Чехова система персонажей прочитывается и проблематизируется под новым углом зрения. В целом, проф. Димитров постоянно удивляет своей способностью постоянно варьировать интерпретационную позицию, переосмыслить известное, показывая его в неожиданном свете, неизменно опираясь на устоявшееся, чтобы убедить нас в том, что за пределами видимого обязательно должны звучать все новые и новые голоса. Так и с образами „На дне“. Вслед за очерченным присутствием Толстого демонстрируется, что через схожий семантический код идеологической

дискредитации чеховский интеллигент вписан как идеологический неудачник. Анализируя финал, рискну задать следующий вопрос: если мы принимаем Луку как перевернутое олицетворение Толстого, то нельзя ли под тем же углом зрения осмыслить Актера как сниженную версию Чехова? Почему этот персонаж фактически присутствует, ничего не делая все время, только для того, чтобы покончить с собой?

Перехожу к заключительной подглаве „Дно и стволы“, посвященной комедии „Вишневый сад“. Замысел исследователя провокационен – она задумана как ответ тем, кто не принимает стилистику, поэтику и философию его новой драматургии. И даже когда я начал читать эту последнюю подглаву, у меня возникло сомнение – а так ли уж хороша эта пьеса, если бы она была лишь „ответом на ответ“, не был ли бы „Вишневый сад“ давно забыт? Иными словами, не было ли это конкретное выражение диалога лишь поводом для его создания, но в тот момент, когда он обрел форму, не была ли общая идея пьесы символически завершить драматургические изыскания целого века? А это уже другая цель, другая задача – куда более серьезная, чем короткий горизонт некоторых межличностных отношений, будь они спровоцированы такими выдающимися фигурами, как Толстой и Горький?

Я ставлю вопрос именно в проекции на финал, потому что именно в этом направлении реализованная интерпретация подталкивает нас к прочтению этой пьесы. Среди сверхплотной паутины интерпретационных перспектив проф. Димитрову вновь удалось найти оригинальный ракурс, через который он излагает свое иное мнение о смысле произведения. С одной стороны, выдвигается гипотеза, что два образа были разработаны именно в связи с идеей „ответа на ответ“ – Петя Трофимов, связанный с идеологией политической ориентации Горького, и Фирс, соотнесенный с толстовским началом. А с другой стороны, это второй диалог, который Чехов скрыто ведет с фундаментальным архетипом русской драматургии, заданным А. Грибоедовым и пушкинской „Русалкой“. Доказательством целенаправленного встраивания произведения в этот литературно-исторический горизонт служит гениальная интерпретация системы персонажей пьесы. Я полностью принимаю предложенное типологическое различие между коллективным героем (пришедшие извне Раневские) и индивидуальным героем (Лопухин), который их встречает и в конце, когда они уходят, их провожает. Хорошо показано, что решающее значение для творческого акта имела мысль о своеобразном вписывании своего нового текста в уже сложившийся русский драматургический сюжет.

Идея конца приходит от Чехова как идея ответа. В заключительной точке проведенная реконструкция объединяет два изученных сюжета – биографический и жанровый, доказывая невозможность их сближения. В жанровом отношении для Толстого литература может закончиться только проповедью, для Чехова – расхождением, отдавая дань прошлому, для Горького – началом новой проповеди, не обращая внимания на расхождение. В биографическом плане для Толстого – расставание/уход, для Чехова – расхождение, для Горького – отказ от встречи. Предложенная реконструкция оригинальна, по-своему красива, благодаря изобретательности наблюдений, уравновешена, логично закругляет целое. Смело, с интерпретационной размахистостью знакомые нам литературно-исторические факты вплетаются в новый, доселе не замеченный литературно-исторический финал русского XIX века.

Автореферат" (представленный в компьютерном варианте) объемом 73 страницы подготовлен в соответствии с академическими требованиями к этой обязательной „жанровой“ части процедуры защиты. В нем аналитически изложены основные положения диссертации, в 13 параграфах выделен основной вклад исследования, отмечены ведущие публикации (в количестве 11) по теме диссертации.

В заключение я подведу итог своим наблюдениям:

1. Представленный труд „Драматургия расхождения (Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горький и конец русской драматургии XIX века“) проф. Димитрова вводит в изучение литературы конца русского XIX века новый ракурс в связи с жанровыми проблемами драматургии. Этот вопрос впервые формулируется и разворачивается через сложный межличностный и интертекстуальный диалог трех ведущих драматургов конца века: А. П. Чехова, Л. Н. Толстого, М. Горького.

2. Проблема четко очерчена, всесторонне и аналитически разработана на основе чрезвычайно детального проникновения в огромный массив документальных первоисточников и драматургических произведений анализируемых авторов.

3. Исследование является современным, всесторонним, полным и представляет собой самостоятельную монографию, что можно считать определенным вкладом.

4. Выделенные в изложении ценные и полезные моменты дают мне основание положительно оценить работу „Драматургия разхождения (Антон Чехов - Лев Толстой - Максим Горький и конец русской драматургии XIX века)“ и предложить уважаемому научному жюри присудить проф. д-ру Людмилу Иванову Димитрову ученую степень доктора наук.

София, 08.08. 2024 г.

(проф. дфн. Хр. Манолакев)