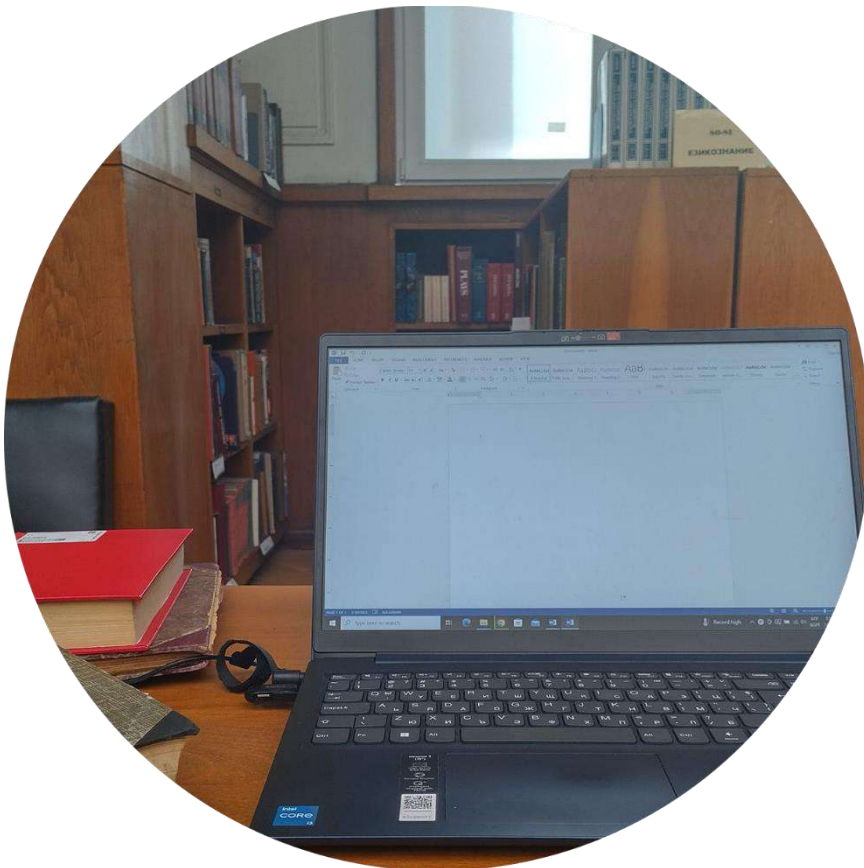


ПРОЧЕТЕНО ОТ НАС



Снимка: Надежда Стоянова

Оформление: Надежда Стоянова

„ДРАМАТУРГИЯ НА РАЗОТИВАНЕТО“ ОТ ПРОФ.

ЛЮДМИЛ ДИМИТРОВ

РЕЦЕНЗИЯ¹

Стилиян Петров

НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“ (България)

PROF. LYUDMIL DIMITROV'S *DRAMATURGY OF LEAVING*

Stiliyan Petrov

National Academy of Theatre and Film Arts "Kr. Sarafov" (Bulgaria)

ORCID ID: 0009-0003-1056-9284

E-mail: stilianpetr@gmail.com

Трудът на проф. Людмил Димитров „Драматургия на разотиването (Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горки и завършекът на руската драматургия от XIX век)“ е обемно изследване, стъпващо на дълготрайно проучване, заявявано от автора в редица публикации, разгръщащи темата на книгата в различни периоди от нейното осмисляне и задълбочаване. По силата на моята професия, в рецензията си ще изтъкна не толкова филологическата и литературоведската страна на текста, а най-вече неговата театрално-драматургичната прагматика и възможността отделни тези да бъдат използвани пряко в учебния процес по сценични изкуства и в практиката на действащите режисьори.

Книгата разглежда Чехов, Лев Толстой и Горки основно като драматурзи и прави сериозни открития в следните няколко аспекта: извървявайки творческия си път, тримата се преобразяват вътрешно и външно; те представят три тенденции в руската драма – три подхода към сцената: обект на интерес за Чехов е личността, за Толстой – семейството, за Горки – общността. Категорично твърдя, че такава концептуална монография за драматургичните опити на тримата руски автори не е писана.

¹ Dimitrov, Lyudmil. *Dramaturgiya na razotivaneto. Anton Chehov – Lev Tolstoy – Maksim Gorki i zavarshakat na ruskata dramaturgiya ot XIX vek.* Sofiya: Fakel, 2025. [Димитров, Людмил. *Драматургия на разотиването. Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горки и завършекът на руската драматургия от XIX век.* София: Факел, 2025.]

В първа глава – „Пътят към другия“ – задълбочено и забележително се тълкуват биографичните самооценки на тримата драматурзи и се изтъква потенциалната способност да забележиш себе си като обект на литературен интерес; нагледно е обяснено как се ползва саморефлексията като материал за творчество. Толстой и Горки правят триделни автобиографични наративи, при Чехов обаче автобиографичен текст отсъства. Вместо това по молба на писателя и актьора Владимир Алексеевич Тихонов той съставя остроумно свой кратък житиепис, добавяйки: „Аз страдам от болестта автобиографофобия“. Истината е другаде и както изтъква Людмил Димитров, Чехов проектира биографията си в персонажи и сюжети, Толстой я излага, а Горки описва битието си в съзливлива съпричастност, манипулираща аудиторията, на която се предлага среща с необикновена личност, появила се от нищото, което е невярно, фалшиво, небивалица, фантазъм. Толстой – най-голямата му загадка – духовната му еманация; Горки се конструира като енигма чрез външната си биография.

Откритие с голяма културноисторическа и метафорична стойност е, че Горки моделира литературното си лице през псевдонима, който избира сам. Силно изведен акцент върху двойствеността, двуличието, двоедушието на Горки, включващи дори рождените му дати, които също, оказва се, са две. Приноси са разсъжденията как тримата се четат взаимно и каква критическа позиция заемат един спрямо друг. Именно засичането им през текстовете предизвиква желанието за среща на всеки от тях с другите.

Забележително смело, последователно и смислено втората глава – „Кой кой е за останалите двама? – проследява неподправената оценка на всеки за всеки, въвличайки ги в качеството им на персонажи (предимно второстепенни) през пространството на драмата. Толстой се натрапва с личността си, Чехов – с творчеството си, при Горки надделява толстоевското, външно-подражателно.

Толстой силно харесва прозата на Чехов, но изпитва раздразнение към драматургията му („Вуйчо Ваня“). Същевременно не цени високо литературния талант на Горки, повече го приема като човек, иначе предпочита таланта на Чехов. Горки го впечатлява с отрицаващия дух, със склонността си да не се съгласява, да се противопоставя, съпротивява, а Чехов – с ума си. За Чехов мисленето на Толстой се определя не от драматургична, а от епическа, повествователна нагласа към света – важно заключение на дисертационния труд. И още: Чехов мисли Толстой за вечен, Толстой Чехов – за временен, а Горки за „инцидентен“. Всичко на Горки за Толстой е

оухудожествено, нафантазирано, досъчинено по-късно, а на Чехов – колебливо и непрекъснато променящо се.

Важен акцент от еволюцията на Горки като драматург е споделеното в писмо до Чехов: другите драми не отвличат човека от реалността до философски разсъждения. Обратно, Чехов упреква Горки: „...липсва Ви съдържаност, нямате грация; когато за някое определено действие човек изразходва най-малко движение, това е грация“.

Централна за оповестената теза е третата и най-обемна глава от монографията – „Пропускливата повърхност на Чеховата драматургия“.

Важно откритие за *практиката на театъра* е разглеждането на късните Чехови пиеси като цикъл. И по-точно следните компоненти, с които е редно да се съобрази всеки режисьор, решил да поставя Чехов:

- изобретяването на негероя;
- сюжетът не е организиран около едно действащо лице;
- ако в сценичните текстове се опитаме да видим прозаика Чехов, ще ни е трудно, отколкото ако си поставим задачата да открием драматурга в прозата му; не е така при Толстой и Горки.

- нито един от докторите не е автобиографичен – Чехов проектира себе си в други герои;

- прекроява ситуацията от битова в екзистенциална;
- конфликтите са интериорни, събитията – също;
- персонажите са тукашни и отвъдни, местни и пришълци;
- атмосферата при Чехов – материализация на настроенията;
- жанровата специфика – разминаването: под *комедия* следва да се разбират не жанровите регистри на една творба, а указание за четене и алгоритъм за тълкуването ѝ. Според Мартин Еслин, цитиран от проф. Димитров, „Не идентификацията, а обективният поглед към персонажите, погледът отстрани води до това те да се проявят в комична светлина. Ако се идентифицираме с човек, подхлъзнал се на обелка от банан, бихме почувствали болката му: гледайки го отстрани обаче можем да се смеем на нещастieto му“. Комичното и трагичното съществуват успоредно, филтрират своите елементи, заприличват си;

- паралелът „Хамлет“ – „Чайка“. Ако поставя „Чайка“, режисьорът трябва да

„ДРАМАТУРГИЯ НА РАЗОТИВАНЕТО“...

открие, че тази пиеса е пренаситена с литературни алюзии;

- целият смисъл и цялата драма е вътре в човека, а не във външни прояви;
- Толстой за пиесите на Чехов – измислени без повод, а Горки за „Три сестри“ – музика, не игра.

Съвсем накратко ще изброя и онези ценни места, които *предлагат практически познания на режисьора* за драмите на Толстой.

- Толстой е еманация на етическия човек, религиозен конструкт;
- Толстой никога не се опитва да отстрани своя глас в повествованието, той постоянно излиза на авансцената, насочвайки читателя и затова драмите му приличат на ексцентричен моноспектакъл, който режисьорът трябва да преодолее;
- Толстой знае за героите си повече, отколкото те знаят за себе си, в този смисъл те са манипулирани обратно на Чехов;
- Толстой не успява да надгради наследената поетика на 19 век, не може да излезе от идеологическата канава, към която принадлежи. Чехов не изхожда от идеологии, а Горки се прикрива зад тях, за да си набави авторитет;
- „Живият труп“ събира трите Чехови пиеси до „Три сестри“ включително;
- „Живият труп“ е театър-книга, а Чеховите пиеси са театър-зрелище;
- „Живият труп“ пренаписва „Иванов“;
- срещата на Толстой с Чехов е път към „поумняването“ на Толстой като писател;
- пиесата на Толстой е изпълнена с подробни авторови ремарки и наподобява много повече на режисьорска книга;
- там, където Толстой иска да бъде въздействащ, се придържа към Чеховия модел.

В какво е *прагматиката при драматургията на Горки*?

- Горки лавира спекулативно между двамата, за да постигне актуалността на единия и безспорността на другия;
- строи собствен свят по модел на Чехови сглобява разказа / историята от цитатни ситуации;
- откровението на Чехов за това в писмо до Горки: „Вие карате нови, оригинални хора, да пеят нови песни по стари ноти“;
- Чехов приканва Горки не да подражава на модел, който той отдавна е загърбил, а да овладее базисната техника при писането на драми;

– Юлий Айхенвалд: „...спектакълът съвсем не реализира текста, а го критикува, форсира го, пита го. Съпоставя го със себе си. Спектакълът не е съгласие, а борба“.

Сериозен драматургичен проблем на Горки е, че огромна част от диалога огласява, тълкува, изразява позиция спрямо очевидното.

Отбелязвам специално изключително високите находки за осмислянето през режисьорското виждане са безапелационните две подглави: „Толстой в двойното дъно на Горки“ и „Чехов в двойното дъно на Горки“ – категоричен принос за театъра и неговата практика. Последната подглава „Дъно и дънери“ може да бъде четена, мислена и включена като част от работен процес в една театрална практика, част от етап на един театрален процес.

В заключение ще отбележа едно от най-ценните наблюдения в монографията: между 1895 и 1904 г. театралната драматургична култура на Толстой се изправя срещу театрално- драматургичната природа на Горки; Чехов събира, успоредява и разпределя и двете. Трудът на проф. Людмил Димитров не е развиващ, приобщаващ и добавящ вече познатите и ползвани от театъра подходи в интерпретациите и сценичните опити върху който и да било от тримата автори и техните драматургии, а е откриващ, променящ и даващ условия за съвършено друг поглед и прочит на споменатите автори и пиесите. За финал и извод за мен е впечатляващ парадоксът, през който е изградена цялата работа – тя съдържателно застъпва и застава зад позициите на Чехов, но ги защитава с реториката и категоричността на Толстой.