

СОФИЙСКИ УНИВЕРСИТЕТ „СВ. КЛИМЕНТ ОХРИДСКИ”  
ФАКУЛТЕТ ПО СЛАВЯНСКИ ФИЛОЛОГИИ  
КАТЕДРА ПО РУСКА ЛИТЕРАТУРА

**Румяна Парашкевова Парашкевова**

**ДРАМАТИЧЕСКАТА ТРИЛОГИЯ НА А. К. ТОЛСТОЙ („СМЪРТТА  
НА ЙОАН ГРОЗНИ”, „ЦАР ФЬОДОР ЙОАНОВИЧ” И „ЦАР  
БОРИС”). НЕПРОИЗНАСЯНИЯТ ДИСКУРС И ДЕЙСТВИЕТО**

**АВТОРЕФЕРАТ**

на дисертация за присъждане на научната степен „доктор”

Област на висше образование: хуманитарни науки

Професионално направление 2.1. филология

Научна специалност: руска литература и литература на народите на ОНД – руска  
литература на XIX век

Докторант на самостоятелна подготовка

Научен консултант:

Доц. д-р Ангелина Вачева

Рецензенти:

Проф. д. ф. н. Дечка Дечева Чавдарова

Проф. д-р Людмил Иванов Димитров

Автори на становища:

Доц. д. ф. н. Денка Недева Кръстева

Доц. д-р Радослава Велчева Илчева

Доц. д-р Ангелина Иванова Вачева

София

2014

*Дисертационният труд „Драматическата трилогия на А. К. Толстой („Смъртта на Йоан Грозни”, „Цар Фьодор Йоанович” и „Цар Борис”). Непроизнасяният дискурс и действието” е обсъден и насочен за публична защита на заседание на катедрата по руска литература при Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски”, проведено на 15. 09. 2014 г.*

*Дисертационният труд е в обем 313 стандартни машинописни страници, в това число и справка за използваната литература, която съдържа 447 заглавия.*

*Публичната защита на дисертационния труд ще се състои на 18.12.2014 г. от 14 часа в Конферентната зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски” – Ректорат.*

## ВСТЪПИТЕЛНИ ДУМИ

Предложеният за защита дисертационен текст избира за свой обект драматическата трилогия на граф Алексей Константинович Толстой (1817-1875) – руски поет, пародист мистификатор, прозаик, драматург и преводач, чието творчество, противоречиво възприемано и оценявано, според действащия литературен канон го поставя в подвижната и двусмислена позиция между „малките” и „големите” класици. В последните няколко десетилетия се правят спорадични опити за преоценка на създаденото от А. К. Толстой, които, без да променят мястото му в установилата се литературноисторическа йерархия, единодушно придават най-висока художествена стойност на трилогията, като отбелязват и активния сценичен живот на съставящите я пиеси, продължаващ повече от век.

Трилогията се състои от историческите трагедии „Смъртта на Йоан Грозни” (1866), „Цар Фьодор Йоанович” (1868) и „Цар Борис” (1870), които притежават смислова и композиционна автономност, но едновременно с това са обвързани в надредна фикционална и концептуална цялост, т. е. образуват драматически цикъл. В руската драматургия от XIX век циклизацията се проявява далеч по-късно и по-слабо отколкото в прозата и лириката. След създадения през 1830 г. оригинален цикъл от „малки трагедии” на А. Пушкин през 40-те и 50-те г. в творчеството на А. Островски се забелязва тенденция към циклизация, която търси следващо осъществяване през 60-те г. в замисления, но само частично реализиран ансамбъл от пиеси „Нощи на Волга”, а също и в издадените немалко негови драматургични творби с общи персонажи, сред които изпъкват трите комедии за Балзаминов (1857-1861). В началото на същото десетилетие М. Салтиков-Шчедрин публикува обединени под наслова „Неотдавнашни комедии” (1862) три едноактни пиеси, а през 1869 г. излиза и трилогията на А. Сухово-Кобилин „Сватбата на Кречински”, „Дело” и „Смъртта на Тарелкин”. Очерталото се през 60-те г. на XIX в. влечение на руските драматурзи към циклизацията води до изобретяване и прилагане на

разнообразни варианти за обединяване на текстовете – един от белезите на разгръщащото се тогава преустройство на жанровата система в руската драматургия. От тази гледна точка драматическият цикъл на А. К. Толстой несъмнено представлява интересен за изследване художествен феномен, защото използва сложна циклоформираща стратегия, основана върху синтагматични и парадигматични отношения. *Хоризонталната* съчетаемост на творбите в трилогията е укрепена чрез разполагане на събитийните им светове върху темпоралната ос и включването им в система от причинно-следствени връзки и антиципации; чрез въвеждането на общи персонажи, чиито характеристики търпят „времеви“ трансформации др., а *вертикалната* – посредством повторението, варирането или „преобръщането“ на ситуации, мотиви и смислово-образни комплекси; през жестовете на автоцитиране; чрез общата за драмите жанрова парадигма на трагедията; системата от паратекстове и др. И макар да не поставя във фокуса си подробното изследване на механизмите, които поддържат свързаността на творбите в цикъла, дисертационният текст ги откроява и анализира всеки път, когато те се оказват относими към неговите цел и задачи.

Трите пиеси на А. К. Толстой са реферирани към особено важен период в руската средновековна история – края на XVI и началото на XVII век, когато след продължилото близо четири десетилетия царуване на Иван Грозни (1547-1584), което укрепва монархическата институция и установява руска хегемония над огромни части от Сибир, държавата навлиза в тежка политическа криза, определяна от летописци и историци като Смутното време. В навечерието на почти десетгодишния политически колапс се прекъсва линията на управлявалата до този момент династия на Рюриковичите и това поражда в средите на аристокрацията (руска и чужда) борба за престола, завършила след поредица злополучни за държавата събития с установяването във властта на първия цар от династията на Романовите – последна в многовековната монархическата история на страната. Сред руските драматурзи, които преди А. К. Толстой черпят вдъхновение от голямата политическа драма в средновековна Русия, са А. Сумароков, М. Херасков, В. Нарезни, Г. Державин, М. Крюковски, С. Глинка,

А. Пушкин, А. Шишков, А. Хомяков, Н. Кукольник, М. Лобанов, Е. Розен, М. Погодин, Е. Мещерски, Н. Полозов и др., а сред неруските – Лопе де Вега, Ф. Шилер, Р. Кумбърланд, Л. Галеви, П. Мериме. Изглежда, че именно този период от руската история, предлага на пишещите в Русия за театъра преди А. К. Толстой и едновременно с него (Н. Чаев, А. Островски, Н. Павлов, А. Голенищчев-Кутузов и др.) подходящ за драматургично, идеологическо и морално-философско интерпретиране резерв от факти и исторически наративи, през който сдружените литература и сцена да отнесат към руската читателска и театрална публика неизменно важните за нея през втората половина на XVIII и целия XIX век проблеми за легитимността на политическата власт и нейните отговорности спрямо управляваните.

През 60-те г. на XIX век, когато след катастрофалната за Русия Кримска война и под въздействието на предприетите от Александър II реформи руското общество преживява сериозни социални, културно-идеологически и ментални промени, отношението към историческото минало придобива болезнена актуалност. В условията на сътресително обществено преустройство, свързано с разграждането на старите съсловно-ценностни системи и стереотипи на корпоративно и колективно мислене, възниква остра потребност от ново конципиране на миналото. Тя намира израз в стремителното развитие и теоретико-методологическото разслояване на руската историческа наука, съпътствано от неудържимия интерес към историческите теми в полето на културата (литература, театър, музика, живопис, скулптура и др.). Преосмислят се традиционни сюжети на историческата памет; коригират се популярни исторически „митове“ за лица и събития, използвани в продължение на столетия като модели за национално себепознание и самооценка; създават се нови и често конкуриращи се културни версии за ключови в историята на Русия периоди, сред които с предимство се ползва Смутното време – източник както на травматични колективни преживявания, така и на национална гордост<sup>1</sup>. Резкият контраст между консервативния режим на Николай I и започналото в либерален дух

---

<sup>1</sup> В края на този критичен за руската средновековна държава период, след като полско-литовската армия превзема Москва, се създава широк опълченски фронт срещу нашествениците, под чийто натиск те капитулират.

управление на неговия наследник, опитващ се да модернизира Русия, поражда бурни дебати за смисъла и функциите на самодържавната институция, в хода на които руските интелектуалци търсят аргументи за своите тези в историята и най-вече в две личности, олицетворяващи противоречиви аспекти на силната монархическа власт – Иван Грозни и Петър I. В такава духовна среда А. К. Толстой създава своята драматическа трилогия, която художествено реконструира предисторията и началото на Смутното време, като търси причините за голямата криза в руската държавност от края на XVI и началото на XVII век в сферата на политическата етика и психология.

Сред многото руски пиеси от XIX век, чиито сюжети се опират върху историческите разкази за началото на Смутното време, единствена драмата „Борис Годунов” на Пушкин се ползва с неуязвимия авторитет на канонична творба вероятно заради дързостта, с която деидеализира руското минало и атакува архитектурните, жанровите и стиловите конвенции на класицизма. За драматическата трилогия на А. К. Толстой съвременните руски историци на литературата заделят неясното „*уникално място*”, защото тя според преценката на М. Виролайнен „*издига общото движение на историческата драматургия от 1850-1870-те г. на ново художествено равнище*”<sup>2</sup>. Всъщност днес руският литературен канон приписва неоспорима класичност само на втората част от трилогията - „Цар Фьодор Йоанович”, докато мястото на другите две в него остава колебливо и проблематично. Това е поредното основание, определило избора на трилогията за обект на дисертационното изследване, понеже неравностойният статут на съставлящите я трагедии в йерархизиращия литературата руски канон предполага по-голяма свобода при анализа и интерпретацията им, отколкото при научния прочит на фаворизираните творби на руската класика, чиито тълкувания винаги са ограничително белязани от тяхната предпоставена образцовост.

---

<sup>2</sup> История русской драматургии. Вторая половина XIX – начало XX века (до 1917 г.). Л., 1987, с. 335.

## ОБЩА ХАРАКТЕРИСТИКА НА ИЗСЛЕДВАНЕТО

Темата на представения за защита дисертационен труд е „Драматическата трилогия на А. К. Толстой („Смъртта на Йоан Грозни”, „Цар Фьодор Йоанович” и „Цар Борис”). Непроизнасяният дискурс и действието”. Формулировката ѝ подсказва, че изследването ще се занимава с дискурсивната организация на трилогията, като насочва и към неговия **предмет** – начина, по който функционират два типа дискурси в творбата цикъл с оглед на драматическото действие. Става дума за онези дискурсивни пластове в драматургичния текст, които при театралната му интерпретация остават неизнасяни от сцената – паратекстовете и ремарките. Разбира се, това са дискурси, заемащи различни позиции спрямо тялото на текста – едните, разположени в неговата периферия и косвено участващи в изграждането на фикционалния свят, а другите – част от интериорността му и пряко въввлечени заедно с диалозите и монолозите в създаването на драматургичната фикция. Онова, което ги обединява, е, че те (всеки по свой начин) формират контекст за репликите на персонажите, през който регулират четенето и възприемането на драматургичната творба като съчетаваща два кодификационни режима – литературния и театралния.

**Целта на изследването** е да анализира и интерпретира функционалната обвързаност на двата типа дискурси в трилогията със специфичната за нея (като драматургична творба) кодификация на действието, а именно – с писмено фиксираните фиктивни вербални и невербални актове на персонажите, организирани в определена последователност и образуващи подаваща се на осмисляне цялост.

За да реализира целта си, изследването си поставя **следните задачи**:

1. Да реконструира рецептивната „биография” на драматическата трилогия, за да обоснове необходимостта от предприетата изследователска инициатива в контекста на продължително и противоречиво съграждания металитературен образ на Алексей-Толстоевата творба.

2. Да представи спецификата на паратекстуалния комплекс към драматургичния текст, като разграничи и опише основните му компоненти с оглед на тяхната положеност в „преддверието” на художествената цялост.
3. Да анализира по рубрики системата от „входни” паратекстове към трите драми съобразно: мястото и ролята им в отделните паратекстуални комплекси; взаимодействията им в рамката на трилогията; сложната им „медиаторна” позиция спрямо текста и неговото „извън”.
4. Да очертае съвременното разбиране за ремаръчния дискурс и съобразявайки се с него и целта на изследването, да предложи функционална класификация на ремарките, която типологически да разграничи степените на тяхното съучастие в кодирането на драматическото действие.
5. Да приложи възприетата класификация към текста на трилогията, като анализира и интерпретира специфичната за него употреба на обособените в отделни функционални класове ремарки.

Ще добавим, че всеки път, когато анализът и тълкуването, подчинени на избрания „затворен” изследователски модел, го изискват, те са „отваряни” към надхвърлящи границите на трилогията контексти. Така се формира и един по-широк хоризонт за разбиране и осмисляне на резултатите от изследването, както и на перспективите за следващи научни разработки, които то евентуално подсказва.

За да осъществи своите цел и задачи, предложеният дисертационен текст се опира на такива направления в съвременната хуманитаристика като **рецептивистика, херменевтика, семиотика, лингвистика, културна антропология и психоанализа**, ползвайки едновременно с това и следните **методи**:

1. Проучване и обобщение на основополагащи разработки върху: спецификата, структурата, знаковата и архетипалната природа на драматургичния текст; литературната и театралната история;



- художествената рецепция; жанрологията; теорията на комуникацията и др.
2. Теоретично конструиране и прилагане на класификационен модел за описание и изследване на драматургичните ремарки.
  3. Системен и сравнителен анализ на металитературни и драматургични текстове.
  4. Интертекстуален и автотекстуален анализ на текстове, образуващи смислова и композиционна цялост.

## СЪДЪРЖАНИЕ И СТРУКТУРА НА ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД

С целта, задачите и логиката на изследването, а също и с жанровата специфика на дисертационния текст е съобразена и **структурата на работата**. Тя се състои от *въведение*, *три глави*, всяка от които търпи на различни равнища допълнително вътрешно разслояване, *заклучение* и *списък на използваната литература*.

**ВЪВЕДЕНИЕТО** представя автора на трилогията, обосновава възприемането на трите трагедии като драматически цикъл, вписан в определен исторически, културен и художествен контекст. То формулира обектът, предметът, целите и задачите на дисертационния труд, посочва неговите методологически и методически опори, обосновава и очертава композицията на работата.

**ПЪРВАТА ГЛАВА**, озаглавена „**Драматическата трилогия на А. К. Толстой. История на металитературната ѝ рефлексия**”, възстановява, описва и тълкува рецепцията на трилогията предимно в руска културна среда – изследователска инициатива, непредприемана до този момент в литературната русистика. Намерението е да бъде конструирана цялостна версия за почти 150-годишното литературнокритическо четене на трите творби, като се държи сметка за промените в културния и идеологическия климат, които непосредствено влияят върху техния историческия живот. В главата са оразличени три основни периода, всеки от тях представен в отделна подглава – на *първоначалната*

*рецепция* на трилогията; на *нейното преосмисляне и преоценка до установяването на съветската власт* и на изпълнената ѝ с обрати и алтернативни тълкувания *рецептивна съдба в съветско и постсъветско време*.

Първият период, анализиран в подглавата „**Начална рецепция, или раждането на трагедиите от духа на критиката**”, е осмислен като особено важен в рецептивната история на цикъла, защото осъществява първата оценъчна подредба на съставлящите го творби, която в низходящ ред следва тяхната поява. Присъденият на всяка от пиесите аксиологичен ранг е интерпретиран като резултанта на сложно взаимодействащи си рецептивни фактори – отношението на редовата читателска публика; различната металитературна активност, проявена към творбите; партикуларното им критическо възприемане (по изключение търсещо типологични сходства); реакцията на цензурата, влияеща върху театралното им осъществяване; намесата на автора в диалогичните отношения „творба – читател”, „творба – критик” и „творба – постановчик”, както и въздействието на читателските и критическите реакции върху продължаващата работа на А. К. Толстой над трилогията.

Най-бурно обсъждана при появата ѝ е първата трагедия - „Смъртта на Йоан Грозни”, която печели масовите читателски симпатии и поражда противоречиви металитературни отзиви – пряк израз на дълбоките методологическите разногласия в полето на тогавашната руска критика. В тази си част изследването се съсредоточава върху три публикации: анонимната рецензия, излязла в сп. „Современник” – най-авторитетното издание на т. нар. „реална” критика; статията на свързвания (вече по давност) с „естетската” доктрина П. Аненков и отзива на А. Никитенко, възприеман като независим представител на тогавашната университетска критика. Основен предмет на подхванатия във и между тези метатекстове спор е доколко драмата съответства на назования в подзаглавието ѝ жанр на трагедията – традиционна за тогавашната руска критика стратегия за оценка на литературните творби, обикновено съчетаваща се с препоръки за тяхното „поправяне”. Като се опира върху просвещенската естетика на Лесинг, първата рецензия твърди, че „Смъртта на Йоан Грозни” е недополучила се трагедия с разпадаща се

композиция, която може да бъде „спасена” само с цената на сериозна преработка. Втората – че е трагедия, скроена според западните драматургични образци и без съобразяване с историческото правдоподобие, което я прави анахронична и в някакъв смисъл безполезна в следреформената културна ситуация творба. Третата рецензия разпознава в пиесата трагедия на характера (през Хегеловата естетическа система), която обаче се нуждае от известни композиционни прекроявания, за да се вмести докрай и непротиворечиво в тази жанрова матрица. В полемиката се включва и самият А. К. Толстой със своя проект за сценичната постановка на творбата, в който, освен че дава подробни инструкции за нейната театрална реализация, пространно тълкува пиесата, като се опитва да обоснове нейната смутила критиците двулинейна композиция и да защити трагедийната ѝ легитимност, като се придържа (без преки позовавания) към представата за „модерната” трагедия, конструирана в естетическите трудове на Шилер, Шелинг и Хегел и възприета в ранните критически текстове на Белински.

Втората част на трилогията - „Цар Фьодор Йоанович”, макар да среща подчертано радушен читателски прием, който превръща А. К. Толстой във водещия за 1868 г. руски драматург, не успява да прикове вниманието на критиката, а следователно – и да се превърне в значимо културно събитие. От влиятелните периодични издания само сп. „Руский вестник” помества отзив за нея, чийто автор отново е Аненков и който свежда типологичните сходства между двете пиеси на А. К. Толстой до „психологически етюд на главното действащо лице”, щедро орнаментиран с пренесени от западноевропейската драматургия сценични ефекти. На упоритостта, с която Аненков укорително вписва и двете трагедии в кръга на художествената чуждост, с раздражение реагира А. К. Толстой, който в проекта си за постановката на „Цар Фьодор Йоанович” оспорва тесногърдото според него изискване за „своеобразна форма на руската историческа драма”, използвано като водещ оценъчен критерий и в двете рецензии на бившия „естет”.

Най-вяло коментирана е третата част на драматическия цикъл - трагедията „Цар Борис”, на чиято публикация реагират само вестниците с

либерална ориентация, предубедени спрямо нейния автор, когото възприемат като adept на враждебната им „естетска” доктрина. Трагедията неизменно е сравнявана с драмата „Борис Годунов” на Пушкин, на която критиците (а вероятно и читателите) приписват ролята на нормоизлъчващ център при възприемането на всяка драматургична творба, отнесена към същия масив от исторически събития. В резултат на това третата Алексей-Толстоева трагедия, изтръгната от контекста на останалите две, единодушно е обявена за слабовато подражание на знаменитата Пушкинова творба.

Реконструкцията на **втория период**, представена в подглавата *„Драматическата трилогия на А. К. Толстой като „Летящият холандец”*, е съобразена с динамиката на руския идеологически и културен живот през последната третина на XIX и първото десетилетие на XX век, която води до реструктуриране на металитературното поле и промяна в състава, очакванията и нагласите на читателската публика. В началото на периода „реалната” критика е изместена от народническата, четяща и оценяваща литературните творби най-вече като идеологически послания, чийто смисъл се предопределя от съсловната принадлежност и миогледната ориентация на техните автори. Това засилва негативната нагласа към творчеството на А. К. Толстой, възприемано от критиците народници като посредствена изява на ретрограден аристократ, обвързан с проповедта на „чистото изкуство”. Крайността на народническата позиция ражда противодействие от страна на „естетския” лагер, който през 70-те г. излъчва два критически текста (на В. Авсеенко и И. Павлов), изтъкващи трагедийната образцовост на отделни пиеси от трилогията, а в началото на 80-те г. историкът и публицист П. Шчебалски, верен на консервативния национализъм, предлага идеологизиран контрапрочит на създаденото от А. К. Толстой, като се опира най-вече на неговите фолклорно-поетически стилизации и религиозно-философски поеми.

През следващото десетилетие, когато руската критика е ангажирана със злободневни идеологически дебати, драматическата трилогията изпада от обсега на критическото внимание и навлиза във фазата на своето „призрачно” съществуване. Но в края на XIX век тя е преоткрита като обект на ново

естетическо преживяване, заслуга за което имат най-вече модернистите и новосъздаденият Московски художествен театър. Пръв през 1895 г. Вл. Соловьев полага поезията на А. К. Толстой в нов смислопораждащ контекст – на метафизичната проблематика, с което активизира модернистичните рефлексии върху нея. В опитите си да реконструират своята културна генеалогия руските модернисти преосмислят наследеното от отиващия си век и макар да дават противоречащи си оценки на поета А. К. Толстой (П. Перцов, И. Аненски, А. Блок, В. Брюсов, А. Бели, М. Волошин, Б. Садовской), не пропускат да го посочат като важен за тяхното творческо самоопределяне, с което възраждат и интереса към неговата драматургия. В самия край на века, през 1898 г., новосъздаденият под ръководството на К. Станиславски и В. Немирович-Данченко Московски художествен театър открива първия си сезон с постановката на „Цар Фьодор Йоанович“, превърнала се в истинска културна сензация, а година по-късно на същата сцена с небивал успех е поставена и трагедията „Смъртта на Йоан Грозни“. Новооткритият през театъра културнозначим потенциал на Алексей-Толстоевите трагедии води и до тяхната оценъчна преподредба. За разлика от началната рецепция на трите пиеси, фаворизирала „Смъртта на Йоан Грозни“, сега читателските, зрителските и критическите (З. Хипиус, А. Волински, К. Чуковски, Ю. Айхенвалд) предпочитания открояват „Цар Фьодор Йоанович“ като единствената част от трилогията, която притежава качества на образцова и надвременна, т. е. класическа, творба.

По същото време, в края на XIX и началото на XX век, формиралата се в руската хуманитаристика културноисторическа школа, чиято методология се захранва от философския позитивизъм, обосновава националноидеологическата и историколитературната стойност на трилогията (Н. Котляревски и С. Венгеров), превръщайки я в представителен и незаменим артефакт от културния пейзаж на отиващото си столетие.

През **третия период**, описан и интерпретиран в подглавата **„Съветска и постсъветска рецепция на цикъла и нейните алтернативи“**, възприемането и тълкуването на трилогията следва сътресителните промени в политическата и

културната съдба на разпадналия се руски свят, косвено потвърждавайки идеята на Х.-Р. Яус, че литературното произведение не е обект в себе си и за себе си, а непрекъснато се пресъгражда смислово в исторически променливи прочити, които са социологически, идеологически и естетически обусловени.

Наложеният от съветската власт грубо политизиран канон за няколко десетилетия заличава творчеството на А. К. Толстой от литературноисторическите регистри като част от „дворянско-буржоазната“ култура, обявена за несъвместима с господстващата политико-идеологическа доктрина. По същото време руската емиграция (Д. Святополк-Мирски, И. Бунин) поддържа дореволюционната репутация на А. К. Толстой – на „платонист“, „космополит“, „убеден западник“ и „аристократ либерал“. В началото на 30-те г. настъплението на вулгарния социологизъм в съветското литературознание води до заклеймяването на А. К. Толстой като класов враг, опитващ се да укрие въпиющата си реакционност зад маската на естет идеалист (Н. Жинкин). Това усилва културната съпротива на „дясната“ емигрантска вълна, в чиито публикации върху Алексей-Толстоевото творчество (Д. Шаховской, И. Илин) от него се извличат аргументи към идеята за духовно-религиозната призваност и профетичния характер на дореволюционната руска култура.

През втората половина на 30-те г. в СССР започва поредното ревизиране на литературната класика, целящо да възроди руския национализъм и да сплоти обществото пред лицето на „външните“ и „вътрешните“ врагове. Търсят се методологически оправдания за реабилитация на отхвърлените класици, като широка популярност добива тезата за противоречието между мирогледната ориентация на писателя и „обективния“ смисъл на неговото творчество. От нея се възползват И. Сергиевски и И. Ямполски, които в своите публикации върху създаденото от А. К. Толстой снизходително разхлабват връзката между гражданските възгледи на писателя, „илюзорни в своята архаичност“, и антидеспотичните внушения в повечето от творбите му и преди всичко – в неговата драматическа трилогия.

След края на Сталиновата диктатура, когато временно е отслабен тоталитарният контрол върху културата, трилогията официално, но и твърде

предпазливо е вписана в свода от класически творби, макар отделните ѝ части да не се възприемат и оценяват като равностойни – художествен лидер сред тях остава „Цар Фьодор Йоанович“. До началото на 80-те г. обаче нейното тълкуване продължава да е деформирано, макар и в различна степен, от идеологическите постулати и предразсъдъци. Тази част от дисертацията отбелязва и някои металитературни пробиви в догматичната броня на съветското литературознание, успели да провокират промени в нагласата към трилогията – публикациите на М. Уманска (М. Дотцауер), които легитимират композиционната и концептуална сложност на драматическия цикъл; на Б. Реизов, разпознаващи в трилогията творба, съизмерима със западноевропейската художествена словесност и приобщима към нейното философско пространство, и академичния очерк на М. Виролайнен, който по нов начин сглобява концептуалната ѝ рамка и преосмисля поетиката ѝ. По същото време се забелязва спад в интереса на руските емиграционни кръгове към А. К. Толстой, за които първостепенна по важност продължава да е мистико-религиозната линия в неговата поезия (архимандрит Константин и Н. Арсениев). Излезлите през този период на Запад две монографии върху Алексей-Толстовото творчество (на М. Долтън и Ф. Гьоблер) не регистрират чувствително отместване в рецепцията на трилогията спрямо съветските ѝ интерпретации.

Не са пропуснати постсъветските критически публикации върху цикъла, колебаещи се между старите нормозадаващи представи, класификации и оценки; добросъвестния позитивизъм, с облекчение отхвърлил старата идеологическа опека; и малкото опити за нетрадиционни прочити, реализирани с различна убедителност (Е. Прокофиева, Н. Ишчук-Фадеева, В. Милдон). В края на тази глава е очертано и оставащото „незапълнено“ поле в изследванията върху трилогията – на нейната дискурсивна организация и в частност на отношенията между типовете дискурси (паратекстове, ремарки, диалози и монолози), които изграждат и разгръщат фикционалния ѝ свят. Констатираното озадачава, защото обект на подобни изследователски инициативи отдавна е драматургията на А. Чехов, а през последните десетилетия и на И. Тургенев, А. Островски и А. Сухово-Кобилин. Вписано в тази металитературна среда, предприетото

изследване на „входния” паратекстуален комплекс и ремарките в драматическия цикъл на А. К. Толстой би могло да допълни и разшири познанието за дискурсивния градеж на драматургичните текстове, създадени в Русия през втората половина на XIX век.

ВТОРАТА ГЛАВА от дисертацията - „**Паратекстът в действие и действието в паратекста**”, анализира и тълкува паратекстуалния комплекс на трилогията като формиращ определени нагласи за възприемането и разбирането на нейния събитийен състав. Първата ѝ подглава - „*Периграфията на драматургичния текст*”, като се опира на трудовете на С. Кржижановски, Ж. Женет, П. Павис, М. Карлсън, Н. Йорданов, К. Протохристова, Ц. Ракъовски, предлага теоретичен модел на системата от „входни” паратекстове към драматургичния текст, съобразен със специфичната му двойствена кодираност, която го прави усвоим едновременно като литературна творба и „партитура” за театрален спектакъл. Всеки от откритите паратекстуални компоненти (заглавие, подзаглавие, епиграф, списък на действащите лица) е осмислен във взаимовръзка с останалите и в присъщата му медиативност, т. е. през ролята му на своеобразен посредник между екстериорността и интериорността на текста „монолит”.

В следващите части на тази глава ансамбълът от паратекстове към съставлящите Алексей-Толстоевата трилогия пиеси е въведен и анализиран в йерархично-типологизираща го перспектива (заглавие, подзаглавие и списък на действащите лица), за да се уловят и опишат отношенията на последователно взаимодействие между неговите ингредиенти според начина им на възприемане.

В подглавата „*Заглавният комплекс в драматическата трилогия*” се изследват заглавията (основни и „помощни”) на образуващите драматическия цикъл трагедии. Главните титри са оразличени според тяхната формална типология, референциалност, смисло- и структуроорганизиращата им прочита на съответната творба роля и са интерпретирани през характерните тогава практики на озаглавяване в руската и европейската драматургия. Изтъкнато е, че заглавието на първата трагедия - „Смъртта на Йоан Грозни”, се откроява сред насловите на руски исторически драми от средата на XIX век, реферирани към



царуването на Грозни, като единственото, което назовава събитие и отправя към топиката на екзистенциалната граничност, като засреща по особен начин два събитийно-времеви реда – биографичния и историческия. То парадоксално събира импликациите за Край и Начало, за „затваряща“ се в плоскостта на отделното съществуване и „отваряща“ се в темпоралността на общностното живеене събитийност. Смъртта на владетеля, изнесена в заглавния паратекст, подсказва несъвпадението между индивида и институцията на властта, задавайки мощен смислопораждащ потенциал. Насловите на другите две драми – „Цар Фьодор Йоанович“ и „Цар Борис“, са формулирани донякъде еднотипно, но и в доловимо отклонение от заглавието на първата, защото тематизират не събитие, а персонаж, при това в качеството му на публично овластено лице. Те, положени в контекста на трилогията, ретроактивно променят възприемането на първото заглавие, отмествайки го към личността на владетеля, с което се очертава парадигмализираща цикъла взаимозвръзка – между монархическата институция като идея, представлявана от водача, и личните качества на монарха, който чрез институцията на властта реализира себе си. От друга страна, заглавието на първата пиеса, чийто фразов и смислов център е лексемата „смърт“, имплицира кризоцентричната ориентация и на следващите две части, а също и на трилогията като цяло, която постъпателно проследява възхода и падението на Борис Годунов. С опора в тогавашната културна норма са интерпретирани жанровите конотации, носени от заглавията, както и тяхното пряко потвърждаване от подзаглавията, чието единообразие парадигматично укрепва цикловостта. Анализирани са и начинът, по който заглавията в тяхната последователност полагат най-общи синтагматични мостове между частите на трилогията, като се съгласуват в различна степен с контекста (и в частност с развързката) на предшестващата ги драма.

В третата подглава – „*Списъкът на действащите лица*“, последователно са разгледани и коментирани списъците на *Dramatis personae* към трите пиеси, като върху сходния им профил, следващ класицистичния модел, са изтъкнати и присъщите им отклонения от използвания стереотип, които подготвят читателя за възприемането на действието в съответната трагедия, предситуирайки неговия

развой и залагайки очаквания за вероятна колизия и възможно разпределение на персонажите в нея. Специално обговорено е отсъствието на Самозванец в описа на действащите лица към последната част на трилогията при указаното присъствие на Григорий Отрепиев в драматическото действие. Според наложилото се схващане разподобяването на Самозванец и Отрепиев в „Цар Борис“, което влиза в противоречие с авторитетната историографска версия на Н. Карамзин, следва сюжетния избор на А. Хомяков в трагедията му „Дмитрий Самозванец“ (1832) и получената популярност през втората половина на XIX век историческа теза, защитавана от М. Погодин и Н. Костомаров. В дисертацията е изказано и косвено обосновано ново предположение за текстове, които вероятно са повлияли на А. К. Толстой да разграничи монаха беглец Отрепиев от Самозванец – две съчинения на П. Мериме, публикувани през 1852 г. (документалното повествование „Епизод от историята на Русия“ и драматическата хроника „Лъже-Дмитрий“).

Тълкуването на епиграфа към „Смъртта на Йоан Грозни“ и функционалният му анализ са изнесени в последната и най-голяма по обем подглава - *„Епиграфът – пребиваване между „вън“ и „вътре“*. Това е мотивирано от спецификата на неговото „поведение“ в текстовото пространство на цялата трилогия, която изисква различна (в сравнение с приложената в другите подглави) стратегия на представяне и осмисляне. Поставянето на епиграф и изборът му са съотнесени с исторически променливата през XIX век употреба на мотото в руската драматургия, както и с неговото превръщане (според типа цитиран прототекст) в дискретен жанров класификатор на творбата, пред която се намира. Подбраният от А. К. Толстой фрагмент от Книгата на пророк Даниил (притчата за вавилонския владетел Навуходоносор) следва наложилата се тогава практика за епиграфи към драми и трагедии да се използват цитати от Библията, като едновременно с това задава специфичен код за четене и разбиране на Толстоевата трагедия – иудеохристиянския етос, в чието смислово поле държателят на властта се преценява като по-податлив на демонични изкушения от останалите, а следователно – и по-убедително онагледяващ Божията педагогика, която съчетава наказващата и спасяващата жестовост.

Възприеман през заглавния комплекс на творбата, епиграфът подсказва аналогия между старозаветния разказ за Навуходоносор и предложението драматургичен сюжет за Йоан Грозни, която е смислово параметрирана чрез избора на конкретен сегмент от библейския текст. Цитатът мотото, използван от А. К. Толстой, формулира вината на Навуходоносор (претенцията за всемогъщество и всевластие) и предстоящото Божие наказание (сриването от човешкото в безсъзнателно-животинското), т. е. задава само неизбежното падение на владетеля, без да наемква за временния характер на наложената свише санкция. По този начин епиграфът потвърждава информацията за жанровия режим на драмата, излъчена от заглавния комплекс, като подсказващо вписва смъртта на Грозни в композиционната позиция на наказанието развързка, което изчерпва драматическия динамизъм. Но в епиграфа е заложен и алюзивен код, изведен в дисертацията през начина, по който в средата на XIX век руската култура борави с митологемата Навуходоносор – тя е използвана за условно преназоваване на император Николай I (А. Хомяков, В. Курочкин, М. Катков, С. Соловьев и др.). Следователно с посредничеството на мотото се очертава нова аналогия – между деспотичния режим на Грозни и Николаевото управление, въвеждаща и нов контекст за възприемане и осмисляне на драмата, потвърден и от някои възприемателски реакции веднага след нейното публикуване (А. Суворин, И. Валуев).

Характерно за трагедията „Смъртта на Йоан Грозни” е, че епиграфът се оказва вграден в нейния текст чрез отделни лексеми, словосъчетания, перифрази и образно-семантични ядра, което установява и поддържа особен – интертекстуален – надзор върху разбирането и тълкуването на течащото речево действие, чиито променливи акцентуации са подробно анализирани в дисертацията. Специално е открояна проявата на опосредена междутекстовост, при която се осъществява връзка между контекста на епиграфа от неговия прототекст, от една страна, и текста на драмата, от друга. В последната част на тази подглава е разгърната и аргументирана идеята за превръщането на епиграфа към първата трагедия в паратекст към цялата трилогия и своеобразен посредник на проявяващата се в нейните граници автотекстуалност. Тази промяна в

паратекстуалния статут на епиграфа е сигнализирана още в пиесата „Смъртта на Йоан Грозни” чрез имплициранията в последното ѝ действие съотносимост между Борис Годунов и Навуходоносор, която подсказва възможни интертекстуални (между епиграфа на първата част и другите две) и автотекстуални (между частите на трилогията) паралели и оразличавания, чиято концентрация е най-висока в последната трагедия, представляваща и развързка на трилогията.

Като цяло, втората глава е подчинена на усилено паратекстуалната система в драматическия цикъл да бъде поставена в широка мрежа от смислопораждащи взаимодействия – вътрешнотекстови и междутекстови, отнесени както към събитийните светове на отделните пиеси, така и към цялостния корпус на действието в цикъла.

ТРЕТАТА ГЛАВА, назована „Ремарката в трилогията на А. К. Толстой”, е композиционно най-разслоена, което се налага от обективната сложност на възложените ѝ в рамката на изследването задачи. Нейният първи дял - „*Драматургичната ремарка през монокъла на теорията*”, конструира семантичния обем на понятието „драматургична ремарка” в пресечната точка на противоречивите му тълкувания (Ж. Велтруски, М. Прохазка, А. Юберсфелд, Е. Фишер-Лихте, П. Павис, Т. Ковзан, Н. Ишчук-Фадеева, М. Исахаров, Н. Йорданов и др.), където се сблъскват литературоведският текстоцентризъм и театроведският сепаратизъм. Ремарката се възприема като особен дискурс, който е присъщ най-вече на драматургичния текст и е резултат от специфична стратегия на писане, предполагаща двойното четене и тълкуване на творбата – като литература и като сценарий за театрално представление. За разлика от компонентите на паратекста, изпълняващи свръхуказателна функция, тя е неразривно обвързана с речевото действие, което структурира и разгъва, като разпределя, насочва и линейно подрежда репликите на персонажите, вписва ги във фикционалното време-пространство, очертава и уплътнява вербалното и паравербалното поведение на обитаващите драматическия свят лица. Нещо повече, ремарката може да замества речеви актове в драмата, като назовава извършвани от персонажите действия или поведенчески реакции, които придобиват смислова и комуникативна самостоятелност в перспективата на

миметично разгръщаната (в писмено фиксирани реч и постъпки) история. Ремаръчният дискурс често включва и знаците на сценичната условност, които съдържат указания за театралната реализация на текста, а понякога вгражда в него дори цялостна хипотеза за неговата постановка. От всичко казано следва, че изучаването на ремарката като действащ дискурсивен принцип в кодирането на драматическото действие изисква тя да бъде съотнасяна с речевите партии на персонажите, защото именно специфичното сътрудничество на тези два основни типа дискурс в драматургичния текст означава и организира поредицата от случвания в него.

За да се внесе когнитивен и методологичен ред в следващата част от дисертационния текст, тук е предложена опорна, макар и опростена по неизбежност, тричастна класификация на ремарките според различното им /съ/участие в означаването на драматическото действие. Възприетата оперативна типология частично използва предложената от С. Тоцева<sup>3</sup> през 1997 г., като запазва две от позициите в нея – на *коментиращите* и *акционалните* ремарки, и въвежда тази на *интегративните*. Оттук нататък изследването, придобило вече проспективен хоризонт, налага тази класификация върху ремарките от трилогията, като представя и анализира в подглави функционирането на обособените типове ремаръчни дискурси в трите пиеси. Всяка от тези подглави има своя вътрешна подредба, която следва логиката, диктувана ѝ от различната за драматическия цикъл на А. К. Толстой представителност на подтиповете ремарки от съответната класификационна група. С това са съобразени и допълнителните композиционни акценти в две от подглавите – за коментиращите и интегративните ремарки.

В подглавата „*Системата от коментиращи ремарки*” се изследват онези ремарки в трилогията, които въвеждат, поясняват, допълват и модифицират конкретни изказвания на персонажите. Те в повечето случаи „естериоризират” и „визуализират” някакво психическо състояние или някаква емоционална реакция на говорещия (или слушащия го) персонаж, като се опират на закрепената в културата знакова връзка между определени преживявания и

---

<sup>3</sup> Вж. Тоцева, С. Съотношението между сценичен и речеви текст и неговото значение за театралния потенциал на драматургичния текст. – В: Гестус. Театрален алманах. С., 1997, с. 76-109.

тяхната косвена репрезентация – чрез жеста, позата, мимиката, тактилния и визуалния контакт, интонацията и др.

В драматическата трилогия на А. К. Толстой коментиращите ремарки образуват внушителна и референциално пъстра група, която е представена от различни подкласове – на *дистрибутивните, силентологичните, кинетичните, мимическите* и *метаречевите* ремарки. Изследователското намерение е да се покаже как те активно си взаимодействат с изказванията на персонажите, като ги подреждат, адресират, градят необходимия контекст за разбирането им, превръщат се в техни акционални конкретизатори и модални интерпретатори.

В тази част на дисертационното изследване специално обособени като обект на анализ и тълкуване под наслова „*Модусите на мълчанието*” са силентологичните ремарки, т. е. онези, които обозначават мълчание. Тяхната коментираща роля се изразява в способността им да насочват вниманието на реципиента към пропуснатото или заместеното от мълчанието в хода на течащото речево действие. Интерпретирани са оригинални употреби на мълчанието в трите драми на А. К. Толстой, което би могло да допринесе за историкопоетологичното му изучаване като инструмент за производство на смисъл в руската драматургия от втората половина на XIX век.

В отделна тематично-композиционна цялост - „*Езикът на тялото*”, са представени широко използваните в драматическия цикъл ремарки, свързани с телесния код. Те описват движения и жестове на персонажите (кинетични), тяхната лицева динамика (миметични) или указват различни приложения на гласа (метаречеви) като посредник между тялото и словото. В трилогията кинетичните ремарки най-често предават информация за емоционалните и психическите състояния на персонажите, която нерядко е разчетима опосредствано – през включените в микроконтекста на отделната ремарка първични семиотични пресупозиции. Те обикновено са свързани със средновековния дворцов етикет, при което нарушаването му чрез отбелязани в ремарка жестове, движения и тактилни взаимодействия води до преустройство в системата на кодиране и респективно – до трансформация на смисъл. Анализът на кинетичните ремарки се съчетава и с реконструкция на проксемичните

профили на водещите персонажи (Йоан Грозни, Фьодор Йоанович и Борис Годунов) – комбинация, която доизгражда различните им психоповеденчески идентичности. Изследването на двигателния и проксемичния език в драматическата трилогия налага извода, че те влизат в сложно сътрудничество с речевото поведение на персонажите, транспонирайки значения от психологически ред, които направляват разбирането на техните реакции, постъпки и взаимодействия.

Характерно за трилогията на А. К. Толстой е, че в нея отсъстват в (качеството им на коментиращи) традиционните за тогавашното руско драматургично писмо мимически ремарки, но се забелязва повишена употреба на ремарки, които регистрират погледа на дадено действащо лице – неговата насоченост, продължителност, модализация и др. Дисертационният текст демонстрира разнообразните функции, приписани на визуалния контакт в частите на трилогията, сред които с подчертаното предимство се ползва експресивната. Що се отнася до метаречевите ремарки, то тяхното вграждане в трилогията подсказва завидната чувствителност на драматурга към способността на гласа да участва в комуникацията, едновременно въплъщавайки речта и акордирайки я смислово и емоционално.

В края на тази подглава е обособена кратка заключителна част - *„Наблюдения върху полето на таксиса”*, която анализира вариантите на времева съотнесеност (симултанност и разновременност) между вербалния акт, приписван на персонажа, и паравербалния, представен от коментиращата ремарка, както и позиционните и формално-морфологични схеми на тяхното изразяване в драматическия цикъл.

В заключението към тази подглава се изтъква, че макар да не участват в пряката сигнификация на действието, коментиращите ремарки в трилогията на А. К. Толстой излъчват силни констатиращи и смислово надграждащи диалогова сигнали, както и важни указания за сценичното възсъздаване на отделните драматургични светове.

Различна е логиката при разпределението на частите в подглавата за интегративните ремарки, озаглавена *„Пространството и човекът в*

*драматическия цикъл*". Според възприетата в дисертацията класификация на ремарките интегративните съдържат информация, необходима за разбирането на случващото се, без да означават пряко и/или да уточняват директно конституиращата драматическото действие събитийност. Това най-често са описания на мястото на действието, на персонажите, на тяхната ситуираност и взаимоположеност в границите на фикционалното пространство (информанти), а също и дискурси, които отпращат към характеристиките на персонажите или към „атмосферата“ на даден епизод (индекси). Посветената на тези ремарки подглава работи с преобладаващия в трилогията на А. К. Толстой подклас интегративни ремарки – онези, които предшестват драматическите картини и съдържат указания за мястото на действието, назовават, а нерядко и разполагат в него персонажите, превръщайки се в мизансценична чернова за евентуалните постановки на трагедиите. Тя е организирана върху идеята на Ю. Лотман, че особено важно за възприемането и тълкуването на събитийността в художествения текст е устойчивото обвързване на персонажите и тяхното поведение с определени топоси, което формира конотативен код, с чиято помощ се уплътняват психологическите и етическите им характеристики. Затова тази част от дисертацията се опитва да съчетае два подредбени принципа – първият засяга концептуалната важност и композиционната функция на въвеждания от ремарките топос в контекста на цикъла, а вторият обвързва типа пространство с репрезентираните в него или репрезентиращите го модели на индивидуално и/или колективно поведение, чието взаимодействие захранва драматическото действие.

Всеки представен от интегративните ремарки тип пространство (Дворецът, Манастирът, Домът, Площадът и Гората) се осмисля, от една страна, като архетипен конструкт, което го въвлича в система от опорни семантични опозиции с останалите топоси, и от друга – като конкретен референт, който съдържа специфични културноисторически, идеологически, естетически и контекстуални наслоявания. Чрез тази металитературна процедура се очертава *своеобразната морфология на фикционалното пространство* в трилогията, която прецизира представата както за парадигмалната ѝ структура, така и за



концептуалната ѝ рамка. В тази си част дисертационното изследване системно разчупва литературоведският изолационизъм и се „отваря“ към различни театрални интерпретации на трагедиите, като съгласува тези препратки с възприетата стратегия на анализ и тълкуване.

Основният събитиеен корпус в цикъла е вместен в топоса на Двореца, представен от различни интериори, които открояват културната му полифункционалност и предполагат различни режими на поведение. В подчастта *„Дворецът – пренаселено, но самотно място за живеене“* се изследва подробно връзката между обозначения чрез ремарка дворцов локус (топографския код) и действията на протагонистите (проайретичния код), която произвежда смисъл, основополагащ психологическо моделиране на водещите персонажи и оразличаващ начините, по които те упражняват политическата власт и я обезсилват. Изяснява се, че Йоан Грозни и Фьодор Йоанович „обитават“ дворцовото пространство в отклонение от семиотично-поведенческата норма, което се реализира в противоположни посоки. Грозни пренася модела на дистанцираното и авторитарно монархическо поведение в приватните дворцови зони, с което ги обездомашнява, а Фьодор, обратно, се опитва да превърне политически представителните територии на двореца в поле на семейно-родови контакти, в убежище на интимното. В двореца Йоан напълно се изолира от своите поданици, убеден в харизматичната си власт, изискваща от всички непрекословна вяроност и сляпо подчинение без съобразяване с личните качества на водача. Синът му, в контраст с него, е вътрешно отчужден от своята овластеност – той няма съзнание нито за личната си богоизбраност, нито за неоспоримостта на своите владетелски качества. Трагедийният маршрут на Борис Годунов, включващ не само краха на политическите му амбиции, но и разпада на неговото семейство, е проследен и интерпретиран през задълбочаващата се нерелевантност на поведението му на дворцовото пространство, в което е вписан. Ако в началото на последната трагедия нововенчаният за царството Борис следва безупречно ролевия стереотип, съответстващ на мястото и ситуацията, то после под напора на непредвидимите

обстоятелства той става все по-неадекватен на обкръжаващото го, за да се окаже накрая в необратима трагическа изолация.

Подчастта *„Манастирът като наказващо и „вътрешно” пространство”* анализира специфичната въвличеност на Манастира като топос на висшата етическа санкция в хода на драматическото действие. Той, въведен пряко, метонимично, т. е. чрез различни прилежащи му персонажи, и метафорично – през живеещия у Фьодор стремеж към религиозна трансценденция, ценностно йерархизира фикционалното пространство в трилогията и отваря смисловото й поле към отвъдността и етиката на изкуплението.

По оригинален начин в драматическия цикъл присъства и топосът на Дома, представен в подчастта *„Домът на пожертваната интимност”*. В драматургичната версия на А. К. Толстой той губи архетипната си семантика на интимно и семейно-родово пространство и се натоваарва с ролята на политическо задкулисие – място на тайни кроежи и заговори, проникваемо за опасности и внезапни провокации.

Ако в трилогията Домът е топос на рискованото конспиративно живеене, то Площадът е място на колективното публично съществуване, където се срещат подвластните и овластените. Посветеният му раздел - *„Площадът за политически и етически равнометки”*, анализира и тълкува четирите „площадни” сцени в драматическия цикъл, всяка функционираща различно в контекста на съответната творба. Интерпретацията им внимателно се вглежда в избора на обозначения в ремарка пространствен референт, като търси и аргументира корелацията между акумулираната в него социална, културна и историческа информация, от една страна, и разиграващите се в художествения му аналог фикционални събития, от друга.

Три от четирите „площадни” картини представят масови сцени с участието на московското простолудие, в чието поведение рефлектира начинът, по който протагонистът монарх упражнява властта. Те предлагат „срезове” на моделираната историческа ситуация по социалния вертикал и рекапитулират трагичните за политическата общност последствия от съответния монархически режим, но избягват изкушението да видят в народа само колективна жертва на

една или друга форма на управление. Анализът на тези сцени извиква извод, който допълва и надгражда наблюденията на Ф. Гьоблер върху сложно конструирания и нееднозначен образ на масите в трилогията: драматическият цикъл на А. К. Толстой мисли и представя отношението *власт – народ* като дълбоко противоречиво и критично, поради загубата на чувство за социална и морална солидарност у всички, на съзнание за споделимост на политическата отговорност и респективно – на политическата вина.

В тази част на дисертацията специално е открито оригиналното драматургично решение на А. К. Толстой да впише финалната сцена от „Цар Фьодор Йоанович” в Съборния площад, по-точно – в преддверието на Архангелския събор. То поставя протагониста в пресечната точка на основни трансгресивни маршрути и битийни енергии, потвърждавайки медиаторната му позиция в драмата и моделирайки метафорична прагова ситуация, чийто изход предопределя трагедийната развръзка, а проспективен план – и възможността за „отваряне” на нова поредица от събития в трилогията.

С еднократно въведения в драматическия цикъл като разбойническо убежище топос на Гората и неговата специфична вграденост в действието на трагедията „Цар Борис” се занимава последната част в подглавата за интегративните ремарки - „Гората на изгубената разбойническа романтика”. Предложеният анализ установява деидеализацията на разбойничеството като институция, подривна спрямо регулираното социално пространство, и включването му в политическия живот, което лишава и топоса на гората от традиционната му културна функционалност.

Последната подглава на дисертационния труд - „*Как от ремарките на сцената без думи се „правят неща*”, изследва акционалните ремарки в трилогията, които са особено важен компонент на драматургичния дискурс, защото пряко участват в кодификацията на действието. Те съдържат информация, чието въображаемо изземване от текста или смислово разпада течащия диалог, или го трансформира в съвършено различно послание. Акционалните ремарки образуват специфична дискурсивна зона, в която „страничният” и „вместепенен” текст временно си присвоява функцията на

„основен” и „първостепенен” и ако представлението на драмата не го преизрази, рискува да подмени фикционалния ѝ свят с друг, а тъкмо във фикцията, смята П. Павис, е заложена връзката между текстуално и сценично<sup>4</sup>.

Дисертацията разпределя представените в трилогията ремарки от този функционален ранг в четири подкласа, като дискретно ги степенува според заложената в тях възможност да указват различни по важност за развитието и разбирането на действието невербални актове:

- *отбелязващи влизането и излизането на персонажите;*
- *заместващи реплики в диалога;*
- *рязко променящи смисловия профил на речевото междудействие;*
- *обозначаващи събития от първорангов за действието ред.*

**Първият подклас** акционални ремарки маркира промяна в групата на персонажите, която бележи прехода от една ситуация към друга и произвежда различни по интензивност ефекти върху развоя на действието. Изследването поставя анализационен акцент върху специфичната за трилогията група персонажи – на *вестоносците*, натоварени с ролята на посредници между „външния” свят и сценично представимите „тук” и „сега”. Интерпретирани са различни варианти на тяхно въвеждане в драматическото действие, разширяващи референциалния му време-пространствен обхват и рязко променящи динамичния му профил. Съобщаваното носи отпечатъка на структурираща действието авторова активност – разединените във времето и без пряка връзка помежду им исторически факти често са контаминирани или организирани в значеща последователност и поставени в гравитационната орбита на някакво водещо събитийно ядро, което бележи прелом в хода на действието. Развита е идеята, че различната важност на нечие *влизане* във или *излизане* от драматическото пространство обикновено се определя от ретроспективния контекст, в който се засрещат субсветовете на персонажите и реципиента, чиито ментални хоризонти невинаги съвпадат. В нейна подкрепа са анализирани епизоди от трилогията, центрирани към обозначени в ремарка поява или оттегляне на персонаж и представящи оригинални манипулации с

---

<sup>4</sup> Вж. Пави, П. От текста до сцената: едно трудно раждане. // Гестус. Театрален алманах. С. 1997, с. 137-169.

драматургичната структура, основани върху съспенс-ефекта и удвоената емфаза (вербална и жесто-мимична).

Особено внимание е отделено на **втория подклас** акционални ремарки в трилогията, които обозначават невербални действия, заместващи вербални в диалоговия дискурс. Те отправят към различни знакови системи и влизат в разнообразни взаимодействия с репликите на персонажите. В драматическия цикъл на А. К. Толстой най-често използвани с такава функция са *кинетичните* ремарки, назоваващи действия-движения, чрез които персонажите реагират на отправена към тях реплика. Те обикновено участват в минимални диалогови единства, като в повечето случаи ядро на тези микросинтагми е отношението „илокутив – парлокутив”, а ремарката замества речевия акт, който превръща илокутива в перлокутив. С опора в теорията на речевите актове са анализирани ситуации на подобни замени в трилогията, осъществени не само от кинетични, но и от *обозначаващи визуален контакт* ремарки. Специално изследвана е и употребата на „*звуквите*” ремарки като особени комуникативни знаци, въввлечени непосредствено в междуперсонажното общуване. В трилогията повечето от тях маркират индивидуални или групови рефлексии на нечий речев акт, които произвеждат различни по сила импулси в хода на действието. Не са пропуснати случаите на комуникация между сценично и извънсценично пространство, когато ремарките въвеждат в действието звуци, идващи от условното „отвън”, представяно било като видимо за присъстващите персонажи, но скрито за публиката, било като невидимо и от сцената, и от театралната зала. В разгръщането на подобни взаимодействия ремарката може да обозначава както опит за въздействие „отвън – навътре”, така и реакция на сигнал, излъчен „отвътре – навън” и дори да сглобява самостоятелна комуникативна синтагма, замествайки изцяло речевото общуване. Нещо повече, с помощта на „звуквите” ремарки във финала на „Смъртта на Йоан Грозни” извънсценичното пространство е превърнато в алтернативна сцена, където се разиграва паралелна на видимата драматическа ситуация, участниците в която влизат в активно взаимодействие с наблюдаваните от зрителя персонажи.

**Третият подклас** акционални ремарки, представени и анализирани в дисертацията, назовават невъзприети/неразбрани (частично или изцяло) във фикционалния свят действия, чийто адресат е читателят/зрителят и без чието „сътрудничество“ е невъзможно разбирането и осмислянето на драматическото действие. В някакъв смисъл тези ремарки представят трансформирани в постъпки и реакции реплики *a part*, защото правят достъпна за реципиента ключова информация, от която са лишени всички или някои от действащите лица. В някои от случаите указаното в ремарката се влива в течащия диалог, мотивирайки рязката промяна в поведението на персонажите или трансформирайки техните отношения, като ги поставя в нови актантни позиции. Но в „Цар Фьодор Йоанович“ се среща и епизод, в който акционалната ремарка отбелязва скрито действие, чието разчитане от реципиента е затруднено, понеже не е пряко обусловено от ситуационния контекст, а ефектът му върху драматическите събития се проявява далеч по-късно.

**Последният подклас** акционални ремарки, представени в драматическата трилогия на А. К. Толстой, включва ремаръчните експликации на действия, които в макроконтекста на трагедиите получават статут на ключови събитийни ядра. Предаването на техните значения е абсолютно задължително в театралната интерпретация на драматургичния текст, понеже те обозначават „големите артикулации на *праксиса*“ (Барт). Подобни ремарки не се нуждаят от допълнително обговаряне, понеже първостепенната им функция в кодирането на драматическото действие е очевидна.

Обобщението, направено в края на тази подглава, определя акционалните ремарки в драматическата трилогия на А. К. Толстой като незаменим ингредиент на драматургичния ѝ дискурс, който вгражда в него разнообразни писмено фиксирани невербални актове, участващи в стратегически различни позиции при пряката сигнификация на драматическото действие.

Дисертационният текст завършва със **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**, което пояснява някои особености на изследването и набелязва възможности за евентуалното му допълване, надграждане и дописване или използване за описание и типологизиране на дискурсивните практики в руската драматургия от XIX век.

**СПРАВКА ЗА ОСНОВНИТЕ ПРИНОСИ В ДИСЕРТАЦИОННИЯ ТРУД**

1. За пръв път предлага цялостна реконструкция на металитературната рецепция на драматическата трилогия на А. К. Толстой, съобразена с комплекс от променящи се фактори, които влияят върху нейните критически прочити и историколитературни оценки.
2. Формулира и прилага аргументиран модел за изследване и интерпретиране на „входния” паратекстуален комплекс към трите трагедии – метатекстова инициатива, непредприемана досега в литературната русистика.
3. Изгражда и обосновава херменевтична версия за предзадаващата и контролиращата прочита на трилогията роля на епиграфа към драмата „Смъртта на Йоан Грозни”, основана върху експлицитни и имплицитни междутекстови отношения и посредничества.
4. Конструира оперативна теоретична класификация на драматургичните ремарки с оглед на съучастието им в означаването на драматическото действие.
5. Осъществява функционален анализ на типовете ремаръчен дискурс в драматическата трилогия на А. К. Толстой, запълвайки очерталата се „празнина” в стремително разразстващите се през последните десетилетия изследвания върху системата от ремарки в руската драматургия на XIX век.
6. Съчетава аналитичния и херменевтичния подход към изследваните типове дискурс с опора в културната история, религията и психологията, което води до надграждане и преосмисляне на популярни литературоведски тези върху Алексей-Толстоевата драматургична система.
7. Като се опира на системата от интегративни ремарки в трилогията, предлага морфология на фикционалното ѝ пространство, неизследвано до този момент.
8. Съотнася анализа и тълкуването на интегративните ремарки в трилогията с театрални версии на съставящите я пиеси, демонстрирайки специфичните отношения между драматургичния текст и неговата сценична интерпретация.

## **ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМАТА НА ДИСЕРТАЦИЯТА**



1. Алексей Константинович Толстой в оценке критики. // Болгарская русистика, 1986, № 2, с. 12-22.
2. А. К. Толстой и неговата драма „Смъртта на Йоан Грозни” в оптиката на съвременната му литературна критика. – В: Научни трудове на ПУ „П. Хилендарски”, т. 32, кн. 1, 1994, с. 491-498.
3. Езикът на тялото в драматическата трилогия на А. К. Толстой. // Болгарская русистика, 2001, № 2, с. 21-30.
4. Епиграфът към драматическата трилогия на А. К. Толстой – пребиваване между „вън” и „вътре”. – В: Четене на литературната класика. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д. ф. н. Петко Троев. С. 2002, с. 78-84.
5. Драматическата трилогия на А. К. Толстой и нейните рецептивни преображения - В: Годишник на СУ „Св. Кл. Охридски”, т. 90., кн. 1-2, Литературознание, С. 2003, с. 165-216.
6. Драматическата трилогия на А. К. Толстой: Паратекстът в действие и действието в паратекста – В: Годишник на СУ „Св. Кл. Охридски”, кн.2. – Литературознание, т. 93-95 , С., 2004, с. 187-225.
7. А. К. Толстой и неговата драматическа трилогия. Канон и преоценки. – В: Класика и канон в руската литература. Българският поглед. С. , Факел, 2012, с. 67-79.
8. Мълчанието в драматическата трилогия на А. К. Толстой. – В: Класика и канон в руската литература. Чуждият поглед. С., 2013, с. 87-99.
9. Владетелят и дворецът в драматическата трилогия на А. К. Толстой. – В: Класика и канон в руската литература. Университетският поглед. С., 2013, с. 73-89.