

РЕЦЕНЗИЯ

от проф. д-р Людмил Димитров
на дисертационния труд на
Румяна Парашкевова Парашкевова

**„ДРАМАТИЧЕСКАТА ТРИЛОГИЯ НА А. К. ТОЛСТОЙ
(„Смъртта на Йоан Грозни“, „Цар Фьодор Йоанович“, „Цар Борис“).
НЕПРОИЗНАСЯНИЯТ ДИСКУРС И ДЕЙСТВИЕТО“**

за присъждане на научната степен „доктор“

Дисертационният труд на главния асистент от Катедрата по руска литература на ФСлФ при СУ „Св. Климент Охридски“ Румяна Парашкевова **„Драматическата трилогия на А. К. Толстой („Смъртта на Йоан Грозни“, „Цар Фьодор Йоанович“, „Цар Борис“). Непроизнасяният дискурс и действието“** се състои от въведение, три глави и заключение с общ обем 315 страници. Приложен е и списък с използвана литература, съдържащ 408 заглавия на кирилица – руски, български, македонски и 39 на латиница – френски, немски, английски, чешки език. По отношение на специализираните метатекстове, посветени на оповестените драми, може да се каже, че са максимално изчерпателни, едва ли не всичките, издирвани в продължение на десетки години и пунктуално проучени. В този смисъл, започвайки отзад напред, бих посочил, че поместената в края библиографска справка за драматургичното наследство на избрания автор и обговарящия го корпус е най-систематизираната и отгук нататък тя не толкова ще се попълва, колкото към нея биха се добавяли новопоявяващи се аналитични студии; на практика тя може да се ползва като база данни от всеки следващ изследовател на драматургията на А. К. Толстой и на руската драматургия от втората половина на XIX век.

Като запознат с дългата история на писането на тази дисертация, смятам, че е редно в началото да открия следната особеност: на нашето внимание е представен последният, актуализиран неин вариант: той експлицира максимално изчистената концепция на авторката относно тезата, тоест относно посланието, което тя би искала професионално да отправи / да сподели със своите читатели върху обекта на изследването си. Изложението запазва и по-стари, но наново прецизирани масиви, същностно необходими, за да бъде спазен и уплътнен жанрът академично изследване. Сглобени с новите корпуси (визирам най-вече третата глава, предопределила и централния ракурс на текста, изведен в наслова), те отразяват не само историята и поетиката на Алексей-Толстоевата драматическа трилогия, но имплицират историята и поетиката на написването на самата дисертация. Интересно и уместно решение е всяка от основните части да завършва с кратко резюмиращо обобщение, въведено в курсив, щадящо умореното и дори зациклило внимание на читателя от пренаситеното с детайли изложение.

Ще започна проследяването на текста с една субективна адмирация. Приветствам появата на ново изследване в българската литературоведска русистика, посветено на драматургия, при това на руската драматургия от XIX век. Нещо повече, виждам стойността на подобно начинание във факта у нас да разполагаме с монография, презентираща аспекти от литературния процес в Русия през класическия век от не често предприеман и не съвсем очакван модус – **от периферията към центъра**, по-точно през

творчеството на автор, представител на „втория ешелон“, със съответните референтни коментари и на фона на случващото се на „преден план“. Подходът крие сериозния риск задълбочаването в критическия разказ да доведе до „измисляне“-хиперболизиране на стойности, отсъстващи от самите текстове, тоест те субективно да се преекспонират от позицията на съвременната им рецепция. Бързам да уточня, че дори при неизменните суперлативи (според Барт авторът подсъзнателно често е привлечен еротично от обекта на изследването си!) способността за дистанциран коментар е последователно и убедително демонстрирана.

Въпреки сравнително слабата популярност на драмите и немалкия им обем, те са улегнали концептуално в съзнанието на авторката и тя свободно и иновативно (херменевтично) борави с тяхното съдържание при извличането не само на специфични закономерности от всяка поотделно, но и като засичане на оригинални поетологични парадигми, препратки, ретроспекции, апострофи и автоцитати помежду им, което придава плътност на научното изследване и предпоставя редица приносни моменти в осъществените аналитични наблюдения. В този смисъл работата засяга важни актуални литературоведски въпроси, в конкретния случай дали и доколко драматургията на граф А. К. Толстой е съизмерима / репликираща / рефлекторна спрямо утвърдените автори и образци, или става дума за бледи, вторични подражания, останали локализиращи в своето време, върху които по-късно – по политически, идеологически и други причини от извънлитературно естество (основно през театралната практика) биват налагани интерпретанти, въздигащи изкуствено нейния художествен статус. Извън субективните нагласи към драматурга, всъщност не продължава ли той да пребивава в „чакалнята за класици“, или, казано с думите на Блок, цитирани от Парашкевова (стр. 39), не принадлежи ли той към „малките класици“? (Закономерно: „големите“ класици пишат „малки“ трагедии, „малките“ – „големи“ трагедии.) Това са същностни акценти, преpraщащи към **мобилността на канона, преоценките, пренаписванията, деконструкцията, постмодерното четене и цялото *know-how***, възникнало в литературната теория и практика на Русия след началото на перестройката.

Съобразно предпочетения от авторката интерпретативен и изследователски подход, отстояван безотказно до края, **определям съчинението като лингво-семиотично**: застъпени са най-вече езиковата фактура на текстовете и смислите, предпоставени от нея, и читателят прониква в специфичния свят на драматическата трилогия през хлъзгавата, нерядко в състояние да подведе, но широко отворена врата на езика и, респективно, на литературата. В текстовете е открито и „отвоювана“ осезаемо тяхната **литературност** и в значително по-малка степен е защитена **театралността (сценичността)** им. В световната практика такива изследвания на драматургия съществуват, въпреки че в тях по-често се успоредяват, сблъскват и съизмерват двете иманентни дискурсни начала за всеки перформативен текст – литературното и театралното. Така че можем да разсъждаваме доколко усещането за едностранчивост в изследването е балансирано и туширано и доколкото се усеща неоправдано доминиращо. Освен това не съм ясно е прецизиран жанровият статус на целия корпус обговаряни текстове: въпреки представителността на термина „трилогия“, „институционализиран“ в заглавния паратекст на дисертацията, изложението по-нататък често успоредява употребите на термини като „цикъл“ и дори „триптих“, които невинаги се възприемат като синоними, намесени с чисто стилистична функция (избягване на повторения), а раздвояват читателя в преценката и сигурността му

за коректното възприемане на мотивираната от страна на авторката стратегия на четене на творбите: как в действителност се мислят те?

Във **Въведението** (3–15 стр.) са очертани семантичните и етапни модуси в структурата на изследването, набавена е важна информация за **драматургичната компетентност** на А. К. Толстой, повлияността му от световни автори, предимно романтици, и вписаността му в руския литературен и театрален процес от неговото време – третата четвърт на XIX век. Анонсиран са очаквания за разгръщане на по-нататъшното му съизмерване както с водещите представители на художествената и философска мисъл в Русия, така и с изкушенията на зараждащия се професионален театър относно драматическата му трилогия. Изброени са **пет основни цели на изследването**, обещаващи да успоредяват нееднозначните постулати и полемики в съвременната теория на драмата с поетиката на самата Алексей-Толстова трилогия, като още тук е заявен **водещият (привилегирован) статус на ремакрата**, открояна като особен, надреден компонент на паратекстуалния комплекс.

Първата глава (стр. 16–75) е наречена: „Драматическата трилогия на А. К. Толстой. История на металитературната ѝ рефлексия“ и е разделена на три вътрешни сегмента: „Начална рецепция, или раждането на трагедиите от духа на критиката“ (стр. 17–30), „Драматическата трилогия на А. К. Толстой като „Летящия холандец“ (стр. 31–45), „Съветска и постсъветска рецепция на цикъла и нейните алтернативи“ (стр. 43–71).

Главата предоставя много важна информация за рецептивните (първоначално критически, а по-късно и литературоведски) стратегии, контексти и дискурси, постепенно уреждащи (издействащи) подобаващо място на драматургичните творби на А. К. Толстой както в контекста на XIX век, така и в цялата руска литература. Подробно, добросъвестно и дори педантично са открити разночетенията (застъпвания и противоречия) в метавъзприемателското усвояване на трилогията от първите отзиви до днес, като е демонстриран механизмът на самопораждащо натрупалия се аналитичен текстуален масив, съставляващ основата на всяко съвременно изследване на цикъла. Статиите, отзивите и порядко монографиите (някои почти недостъпни дори в Русия, а в България напълно неоткриваеми) са издирени и усвоени, открити са новите тези, хипотези и дефиниции, надграждащи научната мисъл в перспективата на изследването на драматическия дискурс на историческата трилогия. Вещо е разкрита идеологическата преориентация в тълкуването и лансирането (всъщност забраната) на творбите през сталинистката епоха и псевдолибералното отношение към тях през Хрущовия период на „размразяване“. Очертани са най-сетне ракурсите на съвременното им тълкуване както в Русия, така и на Запад. И нещо особено интересно. На фона на проследяването на рецепцията на Алексей-Толстова историческа трилогия осъзнато и убедително е показано как от средата на XIX век до днес литературата и особено литературният процес в Русия се превръща в „производство“, чиято цел освен екстензивния максимализъм, тоест да не остане некоментирани и непреосмислено нито едно произведение на нито един автор, писал на руски, е да **узакони новата идентификационна конвенция (доктрина) на руснака** и да установи монопол дори върху доскоро недопускани писатели.

Покрай откритите приноси на тази трудоемка и несъмнено необходима глава, при четенето ѝ възникват и някои полемични въпроси. За особено положително намирам хрумването заедно с „рецептивната биография“ на текстовете (нещо като „две в едно“) да

се представи и историята на замисъла и творческият процес; смятам дори, че тъкмо така поднесена, възприемателската история компенсират необходимостта от отделно говорене за инвенциите на драматурга, които се (под)разбират от наличната информация. Признавам, че другаде не съм срещал подобен подход, а той се оказва продуктивен, интересен и иновативен. Онова, което изложението спестява обаче, е **контекстът на възникването на трилогията**, писана активно през 60-те години на XIX век. Това е време на глобални обществени промени в Русия и повишено внимание към историята (през същите години е написан и издаден гениалният Лев-Толстоев роман „Война и мир“!). Темата за „Смутното време“ с познатите ни герои Йоан Грозни, синът му Фьодор, Борис Годунов, Григорий Отрепиев, Самозванец, граф Василий Шуйски и т. н. е силно обговаряна в руската литература, като първата вълна е през 20-те и 30-те години около драмата на Пушкин „Борис Годунов“ и нейните епигони, а нов импулс се наблюдава тъкмо през 60-те и началото на 70-те. Но текстът на Румяна Парашкевова не предлага хипотеза защо това е така, защо тогава има връщане именно към посочения период, а само четири години след третата и последна драма в трилогията – „Цар Борис“ – ще се появи знаменитата опера на Модест Мусоргски „Борис Годунов“ (1874), в ехото на Алексей-Толстоевата интерпретация на темата връщаща вниманието на руснаците към Пушкиновия сюжет, по който е написано либретото. Според мен в този смисъл е пропуснат продуктивен повод за защитаваната теза да получи допълнителен аргумент. Това, че средната драма се харесва повече от първата и третата, също не се коментира – заради художествената убедителност или за друго читателският интерес се фиксиран върху нея? Всъщност, като своеобразна „компенсация“ е намесена българската театрална рецепция от 20-те години (постановките на Пьотър Ярцев през 1922 г. в Свободния театър и на Николай Масалитинов през 1925 г. в Народния театър именно на „Цар Фьодор Йоанович“), макар и в силно конспективен вид – тема, която по мое мнение един български изследовател на Алексей-Толстоевата трилогия би следвало да разгърне по-подробно и то като самоизискване.

От друга страна, в главата всъщност е изяснено как рецепцията от предсъветския период доказва / показва търсещата, но ненамираща консенсусна теоретична база на руската критическа мисъл относно основни драматически категории, каквото е **трагичното**, респективно **трагедията**. Натрапват се романтичните (Шилерови) схващания и изобщо немската философска школа дори при тълкуването на Шекспир. Но отговори на конкретните поставените въпроси за жанра на Алексей-Толстоевите пиеси не се предлагат. Що се отнася до съветската рецепция, текстът се увлича да проследява почти всичко, писано за изследваните драми, без това да е необходимо: с въвеждането на поредните критически рефлексии всъщност не се казва нищо ново и избраният подход започва да „боксува“, формализирайки изследователските усилия на Парашкевова. Разсъжденията в претрупаните с фактология страници често оставят Толстой на втори план; на предна позиция излиза политическата, идеологическа и по-рядко – литературна логика на времето.

Втората глава, „Паратекстът в действие и действието в паратекста“ (75–136 стр.), включва четири вътрешни подглави: „Периграфията на драматургичния текст“ (76–88 стр.), „Заглавният комплекс в драматическата трилогия“ (88–99 стр.), „Списъкът на действащите лица“ (99–104 стр.) и „Епиграфът – пребиваване между „вън“ и „вътре“ (104–136 стр.). Както се разбира от заглавията, това е теоретичната глава, въвеждаща и обосноваваща терминологичния апарат и компонентите от драматургичния дискурс, с

които се работи нататък. Замислена амбициозно, тя обхваща част от „периферията“ на драматургичния текст, изяснявайки я в подробности до възможния предел на детайлизиране.

Бих посочил, че **не теорията е силната страна на тази част; тя печели основно от аналитичните умения на авторката**, чиито подход и мисъл имат повече достойнства от цитираните първоизточници. Несъмнено обаче в случая опираме до една особеност от теорията на драмата, пред която рано или късно се изправя всеки изследовател. Тя се изразява в (не)способността за безпроблемната „преносимост“ на теоретичните положения, забелязани в един текст, върху друг текст. Тоест, имам всички основания да се усъмня (подказано ми и от рецензираната дисертация) в универсалността на теорията на драмата и нейната мобилност. Това е причината пишещият върху драматургия често да се сблъсква с невъзможността да интегрира пряко чужди аналитични постулати в услуга на своите цели, а обикновено ги използва предпазливо, частично и с уговорки. В конкретния случай Парашкевова е имала същите трудности и, за да обоснове отделни структурни или сценични подходи в Алексей-Толстоевата трилогия, тя съчинява манипулативно остойносттаващи полета на тълкуваните пиеси (било то поетологични, рецепционни или литературно-исторически), значително надхвърлящи потенциала на самите текстове. Избраният лингво-семиотичен подход е оправдан дотолкова, доколкото при четенето те правят впечатление със своя език (дискурс) – драматургът професионално владее прозодията! – но по отношение на художественото си единство притежават и немалко пробойни, съмнителни като мисъл и сугестия места. Парашкевова тушира тези неравности по един доста самоуверен, работещ и убедителен начин.

Категорично твърдя, че **това е интересна, оригинална и приносна глава** от предложения за защита текст – особено в тълкуването на епиграфа към първата творба от трилогията. Тук авторката разгръща целия потенциал на аналитичните си способности, възможността да изчерпва удовлетворително дълбинни и неподозирани пластове на заложения скрит референциален смисъл в отделни компоненти от изследваните текстове и да ги съотнася с драматургичната практиката на времето. Личи усетът към детайла, пунктуалното познаване на историческия, идеологически и социокултурен пласт, правещо убедителни интертекстуалните наблюдения. Приложеният подход осмисля драматическата трилогия на А. К. Толстой не само като вътрешно хомогенен и репродуциращ се цикъл, но и като звено от вече създадена традиция (Карамзин – Пушкин – Лобанов), която тя усвоява и надгражда, а в определен смисъл и оспорва, но и като репрезентативна и референтна на своето време, имплицираща далеч небезобидна политическа оценка за него.

Третата глава, „Ремарката в трилогията на А. К. Толстой“ (137–293 стр.), е най-обемният и интригуващ дял на текста (със 155-те си страници на практика обхваща половината дисертация). Тя не само демонстрира конкретна работа с изследваните произведения, но по някакъв начин осмисля / прилага казаното до този момент в една значително по-емпирична, прагматична и действена (поетологична) посока. Разделена е, както и втората, на четири подчасти: „Драматургичната ремарка през монокъла на теорията“ (140–154 стр.), „Системата от коментиращи ремарки“ (154–194 стр.), обговаряща модусите на мълчанието, езика на тялото и таксиса (тоест времевата съотнесеност между вербалния и невербалния акт), „Пространството и човекът в драматическия цикъл“ (194–262 стр.), насочваща вниманието на читателя към топосите на двореца, манастира, дома,

площада и гората, а завършващата подчаст е наречена метафорично-каламбурно „Как от ремарките на сцената без думи се „правят неща“ (262-293 стр.).

Като правя изричната уговорка, че текстът е написан убедително и задълбочено, по-нататък ще изброя само конкретни бележки.

Във въвеждащия фрагмент (137-140 стр.) в отделни пасажи се изпада в ненужна софистика – изброяват се теоретични постановки и принципи, които, поне според мен, в предстоящите за анализ текстове са нефункционални – особено част от формулираните от Барт правила, изведени от локализираното в епохата на Класицизма творчество на Расин, са не съвсем (или само донякъде) приложими към А. К. Толстой. Същото се отнася и за цитатите от Сърл: потвърждение на тезата за теорията на драмата като най-„инертна“ в литературноисторическата мисъл (значителна част от твърденията са непреносими от собственото им поле към други и са убедителни предимно за хора без театрален опит), а да не забравяме, че поетиката на литературната творба генетично начева с тълкуването на драматургия.

Чрез намесата на Бахтин (стр. 147) се поставят твърде общи и несъобразени с литературно-театралната условност от втората половина на XIX век в Русия въпроси. Тогава ремарката е неотменен „закон“ за сценичната реализация на текст, за разлика от по-късно. Но по отношение на прилагането на ремарката в театъра дисертацията не се ангажира с времеви код на рецепцията, а прескача от един период на друг, сякаш са взаимозаменяеми и понякога оставя усещането за свръхинтерпретация на този елемент от паратекстуалния комплекс. Неуместно е също така на български език заглавието на Чеховата пиеса „Безотцовщина“ да се предаде като „Без баща“, както фигурира в бележка 298 на стр. 162. Бих подсказал и нещо конкретно. На стр. 150 като **коментиращи ремарки** са определени дидаскалии от рода на: „покланя се“, „свива рамене“, „усмихва се“ и т. н. Само че в закономерната последователност на реализацията на пиесата **този тип указания не коментират, а ситуират поведението на персонажа, формират го, предзадават го, придават му облик**. Като коментиращи те могат да бъдат определени само в един много тесен рецептивен аспект – единствено при подхода към драматургичната творба като към литературен текст, ненадскачащ презумпцията за четене. За да *коментират*, те трябва да са *постфактум*. Например, когато се отпечатва устно взето интервю и в скоби се оповестяват вече случилите се реакции на интервюирания – напр. „смее се“, „усмихва се“, „разглежда албума“ и т. н. Тук те предизвестяват поведенчески стратегии. Впрочем, във фрагмента „Наблюдения върху полето на таксиса“ Парашкевова изяснява това несъответствие, но не го идентифицира като несъответствие.

Независимо от приоритетно литературоведското (лингво-семиотично) четене на трилогията, не е спестен и театралният контекст, вярно, основно с първите постановки на К. С. Станиславски в МХТ, макар че с еднократни позовавания са привлечени и реализации от 1973, 2010 и 2013 г. Самият драматург има свой театрален проект за пиесите си, за който в дисертацията се говори подробно. Несъмненото постижение на предложения от Парашкевова критически сюжет обаче е: ремарките са това, което „изравнява“ шедьоврите и останалите текстове в драматургията – те компенсират по-ниската художествената стойност на някои от тях, ако решим да ги четем през паратекста. И у Шекспир, и у Пишурката героите „влизат“ и „излизат“.

В заключение смятам, че дисертационният текст **„ДРАМАТИЧЕСКАТА ТРИЛОГИЯ НА А. К. ТОЛСТОЙ („Смъртта на Йоан Грозни“, „Цар Фьодор Йоанович“, „Цар Борис“). НЕПРОИЗНАСЯНИЯТ ДИСКУРС И ДЕЙСТВИЕТО“** от Румяна Парашкевова демонстрира сериозно, компетентно и оригинално аналитично литературно мислене, подготвеност и иновативни умения, провокативен е за литературоведската и театроведска мисъл в българската хуманитаристика и етапен за световното изучаване на конкретните творби. Приносните моменти са резултат от научната педантичност и аналитичните умения на авторката, от нейната последователност и професионализъм.

Всичко това ми дава основание да предложа на гл. ас. Румяна Парашкевова Парашкевова да бъде присъдена научната степен „доктор“.

проф. д-р Людмил Димитров

1 ноември 2014 г.
Любляна