



Софийский университет имени „Св. Климента Охридского“

Факультет славянских филологий

Кафедра русской литературы

Людмил Иванов Димитров

ДРАМАТУРГИЯ РАЗЪЕЗДА

**(Антон Чехов – Лев Толстой – Максим Горький
и конец русской драматургии XIX века)**

А В Т О Р Е Ф Е Р А Т

диссертационного труда

на соискание научной степени

„доктора наук“

Область высшего образования: 2. Гуманитарные науки

Профессиональное направление: 2.1. Филология.

Научная специальность: Русская литература (Русская литература XIX века)

София 2024

Диссертационный труд обсужден и предложен для публичной защиты на расширенном заседании Кафедры русской литературы Факультете славянских филологий Софийского университета „Св. Климента Охридского“ 4 июля 2024 г.

НАУЧНОЕ ЖЮРИ:

Рецензенты:

- 1. доц. д-р Галина Тотева Петкова (внутренний)**
- 2. проф. дфн Христо Петров Манолакев (внешний)**
- 3. проф. дфн Дечка Дечева Чавдарова (внешний)**

Авторы мнений:

- 1. проф. д-р Ренета Ванкова Божанкова (внутренний)**
- 2. доц. д-р Надежда Ангелова Стоянова (внутренний)**
- 3. проф. дфн Николай Михайлов Нейчев (внешний)**
- 4. доц. д-р Стилиян Драгомиров Петров (внешний)**

Резервные члены:

- 1. проф. д-р Ангелина Иванова Вачева (внутренний)**
- 2. доц. д-р Йордан Димитров Люцканов (внешний)**

Структура диссертационного труда.

Исследование имеет общий объем из 721 стандартных страниц, составленное из вступления, трех основных глав (третья из которых разделена на четыре подглавы), заключения, цитированную литературу, включающую 498 библиографических единиц (424 – на русском, 33 – на болгарском, 37 – на английском, 3 – на словенском и 1 – на сербском языке) и 24 иллюстрации.

Введение: „Тройной „узел“ русской драматургии конца XIX (и начала на XX) века“ (стр. 3–40) концептуализирует проблематику исследования, в которое, кроме всего остального, прибегаю и к имплицитной авторефлексии: не напуская семиотические регистры драматургии, пытаюсь продолжить и выяснить до конца некоторые уже высказанные мною тезы, чтобы проверить, с одной стороны, их выносимость и продуктивность с дистанции времени, но с другой, расширить свои наблюдения, обращаясь к последнему, особенно интенсивному десятилетию русского XIX века, требующего специфический герменевтический подход.

Подхожу с уверенностью, что литературные рамки столетия не просто не совпадают с хронологическими, они входят в острую внутреннюю конфронтацию и полемику. В литературном аспекте начало „опаздывает“ на почти двадцать лет, оно поставлено едва при появлении первого произведения, воплотившее новое экзистенциальное мировоззрение и открыто и целенаправленно „саботировало“ унаследованные Классицизмом жанровые и дискурсные принципы, правила, механизмы, каноны, в чьих рессорах строится книжность XVIII века: речь идет о комедии А. С. Грибоедова „Горе от ума“ (1824 г.). Она в некотором смысле предопределяет и моделирует философии всей классической литературы до самого ее конца, и именно драматургия сохраняет самые неизменные следы ее задающих нормы перспекции – развивает их, совершенствует их и в конечном счете успевает преодолеть их, исчерпать их. Верхняя граница периода же – смерть А. П. Чехова (1904 г.) – респективно комедия „Вишневый сад“, законченная за несколько месяцев до того как он покинет этот мир, чуть перешагивает за Золотым и хотя бы формально попадает в новый тогда XX век. Вообще проблема периодизации неоднозначна и в большой степени условна, так что до конца текста ее рассматривали и переоткрывали на различных

структурных и семантических уровнях. Но в случае меня интересует не „краевековие“, схематически и упрощенно понимаемое как переход, то есть, не как между XIX и XX веков возникает „диффузная“, „ползучая“ поэтика, передающая „эстафету“, а как авторы, о которых идет речь, скорее заняты заканчиванием предшествующего столетия, чем озабочены предчувствовать и профилировать задающееся.

Исследование встречает и соизмеряет троих из самых эмблематичных и значимых фигур русской литературы уговоренной эпохи: *Антон Павлович Чехов*, *Лев Николаевич Толстой* и *Максим Горький* главным образом в их качестве драматургов. В их лице рассматриваются и три культурные, экзистенциальные и психологические типа, каждый из коих, независимо от собственного своего социального статуса – осознанно или нет – избирает и предпочитает гравитировать к креатуре кого-либо из других двоих. В художественном смысле не только (пред)задающий, но заканчивающий проект – Чехов, в то время как в определенный момент – приблизительно в одно и то же время – к нему присоединяются (вклиняются) Толстой и Горький. В сущности мой интерес направлен к этапу, когда трое общаются активно, *желая проявлять себя как драматурги*, сближаясь как на фикциональном, так и на личностном уровне, хотя их судьба, талант, эго их проводят четкие границы (деления) между ними, держащих их на расстоянии (иными словами, они остаются признаваемыми через собственную их автономность). Но в тогдашнем контексте драматургия оказывается их взаимным, консенсусным способом диалогизирования, выражением высокой творческой амбиции и заявленной позиции, формирующем дискурс их официального общения.

С другого аспекта, входя более прямо в критический сюжет, диссертация осматривает поведение – скрытое и явное – одного аристократа

(потомственного графа), одного интеллектуала (дипломированного практикующего врача) и мужика (самоучку, неотесанного провинциала). Засекает их в обстоятельствах, в которых их знакомство заставляет каждого из них склоняться к кому-нибудь из остальных двоих, втереться в доверие к нему, преобразиться в него, надеть на себя стилизованная его литературная маска, имитировать его поведенческий стереотип: некая лихорадочная, даже ритуальная игра самоличности, производящая неожиданную, внешнюю, демонстративную и в известном смысле подозрительную квазидраматургию, в которой ходы кого бы то ни было из троих идентичны. В процессе их сближения первоначальная индивидуальность каждого, увиденная в крупном плане, бывает нагружена новой символичностью, и таким образом дополнительной легитимностью. Но в действительности постигнутая между ними взаимность (их коллегиальные встречи и разговоры – и между двумя, и всех вместе, включая их письма) просуществует недолго; неизмеримо более длинный и существенный – художественный резонанс от нее.

Иными словами (перифразируя Чехова), прослеживаю *три случая из драматургической практики* в России в конце Золотого века.

Эта работа ставит и несколько более глобальных целей на поле поэтики, семиотики и герменевтики, а в интердисциплинарном плане – в прослеживании необратимого переформатирования литературно-театральной конвенции. Вызывающи для разгадывания странные и неподозреваемые метаморфозы, предпринятые троих в какой-то не совсем объяснимом, но зато безотказном направлении трансформации, обмена, даже обсессии:

– первым высокий аристократ граф Толстой снимает барский мундир, напяливает простонародную, деревенскую одежду – длинную рубашку и грубые калоши, и таким образом – независимо от того с какими мотивами

прибегает к подобному „францисканскому“ переодеванию— входит „в обувь“ Горького;

– наоборот, Горький хочет быть обеспеченным властью, влиянием и деньгами как *дворянина* Толстой, но и быть *интеллектуальцем*, писать мировые тексты как Чехов, даже сместить более опытного своего современника с самостоятельного их места в литературе, и следует признаться, что на короткое время, хотя желание неимоверно больше, чем его возможности, успевает познать успех, популярность, а в театральном смысле – аплодисменты, что для автора „Чайки“ долгое время было немыслимым;

– бесспорный интеллектуал Чехов же демонстрирует самое последовательное и внушающее уважение аристократическое поведение, без того, чтобы его данность, имея его происхождение, которое бывает замеченным, признанным и искренне поощренным Львом Толстым, а для Горького остается весьма привлекательным и преследуемым, но непостижимым.

Почему все же – при засекании нескольких поколений авторов, немалая часть среди которых по-настоящему талантливых, будущих классиков – выбираю говорить именно о Толстом, Чеховом и Горьким? В сущности они замечены и отчетливо выступают как самостоятельная микрообщность еще в 1901 г. в короткой статье, подписанной криптонимом „К-и-н“ и озаглавленной: „Толстой – Чехов – Горький. Настроение трех поколений“. Статья помещена в номере от 20 апреля петербургского журнала „Новое время“. Текст скептичен и скорее ироничен, чем доброжелателен, независимо от того, что пытается выяснить что порождает добровольную зависимость между ними. Автор убежденно твердит: „Чехова породил Толстой. Горького произвел Чехов. Сын достоин отца, но внук не удался“ (К-

и-нь 1091: 4). Проще говоря, независимо от того кто с какими намерениями и ожиданиями приступает, ищет контакт с другими, конфигурация, раз составленная, перегруппируется внутренне, переменяя иерархическую свою целеположенность: колос эпохи Толстой уступит на задний план в своем проявлении драматурга, зато „неофит“ Горький в какой-то момент (скорее по социально-политических, чем по литературным причинам) выйдет на передовую позицию, в то время как на практике настоящим „повелителем“ нового писания о театре остается Чехов.

Работа пересылает Чехова, Толстого и Горького в семиосферу знаменитой *тройки*, превратившейся в миф и в один из определяющих стереотипов русской декоративной сакральности. Подобный тезис, как бы и на первый взгляд выглядел несвойственный и экстравагантный, находит неподозванное подтверждение как на уровне фабулы, персонажной системы, сугестивных посланий, так и с точки зрения негласной борьбы за „лидерство“ между ними при определении направления о развитии драмы, а параллельно ей – и театра. Опережающий пример: если Толстой упрекает Чехова, что в его пьесах нет „узла“, который сплетает действие, во внехудожественной реальности как раз Чехов – „узел“, организующий троих, внушая графу, что объединительным центром несомненно он, а Горькому – что присоединении его к ним оживляет незнакомой доселе энергией и целенаправленностью их драматургического стремления. Моя задача в этом тексте – показать как и кто развязал тройной „узел“.

Изложение охватывает десять лет – между 1895, когда создана „Чайка“, и 1904 – смерть Чехова, с беглыми отсылками к более поздним высказываниям Толстого (жившего до 1910 г.) и Горького (скончавшийся 1936 г.), прямым образом связаны их взаимоотношениями. Категорически уточняю, что воспринимаю период как естественный *конец Золотого века*, а

не как вестибюль Серебряного. Работа имеет менее популяризаторский и образовательный и в большей степени академический характер, она предназначена прежде всего для специалистов в области литературоведения, культурологии, театрознания и сценических искусств, как и для магистрантов и докторантов. Она задумана так, что читатель мог бы дополнять ее и чтобы он мог превратиться в ее соавтора – сделанные наблюдения не претендуют на исчерпательность и непогрешимость, а стремятся задать новые направления и углубить мышление над драматургией Чехова и порожденными ею сценическими текстами других двоих – доайена и дебютанта.

До периода, о котором говорю, в драме и театре протекают важные эволюционные процессы, переменившие не только техническое состояние сцены и актерского подхода к роли, но и драматургическое мышление. Театры А. Островского и Ф. Корша, Александрийский в Петербурге и главным образом нововозникший в 1898 г. МХТ, создающий новую инфраструктуру перформативного процесса в России, *рассчитывают главным образом на драматургию*: репертуар и там, и везде в Европе, продолжает строиться на текстах, предназначенных для постановки. В этом смысле исключительное значение для развития Чехова, Толстого и Горького как драматурги имеет „четвертый среди них“ – Московский Художественный театр.

Тема, к которой обращаюсь, кажется знакомой в литературной руссистике, но хотя и затрагиваемая периферно, до этого момента остается по-настоящему неразработана. Чаще всего это студии, самостоятельно представляющие каждого из этих трех авторов; они раскрывают как жизнь и творчество их как в целом, так и отдельные аспекты поэтики и дискурса их произведений, типологически обособленных или редуцированных жанрово.

Вслед за ними идут компаративистские анализы и статьи (главы из более объемистых исследований или диссертаций), рассматривающие разнообразные аспекты взаимоотношений – личных и творческих – Чехова и Толстого, Толстого и Горького, Горького и Чехова. Такой аспект как будто и самый приемлемый и традиционно „осевший“ в отражении литературных приятельств, индиректным образом затрагивающий и специфику художественного процесса данной эпохи. Спешу уточнить однако, что *концептуальная монография, посвященная драматургическому опыту троих, обязанных знакомством и сотрудничеством их между 1895 и 1904 г., так и никогда не была написана.* Независимо от того, что хронологически их встречи и разговоры литературного и внелитературного естества комментированы не раз, в чисто поэтологическом плане до сих пор не делано усилие объяснить их или проследить за ними в глубине, на уровне ментального взаимопроникновения между ними, и отсюда – через общие места: мотивы, персонажи, реплики, аутохарактеристики и (ауто)пародии, фиксированные в их сценических текстах. А раз замечена эта сторона шести пьес, которые рассматриваю, в ней авторы обобщают искания русской драматургии в течение XIX века, но не каждый самостоятельно, как на первый взгляд можем обманчиво допустить, а через взаимное дополнение, пересотворение, или более метафорически говоря – как *со-творение*.

Связывание их в знаковом „триумвирате“ предвещает нечто весьма существенное о заканчивании драматургического золотого века. Если вспомнить известную мысль Шекспира о том, что мир – сцена, но и глобус, то есть, он с-глоб-лен из различных элементов, функционирующих как естественную театральную декорацию, композицию, инсталляцию, он также имеет и обратное свойство – раз-глабливает, распадается, нигилировать. Совсем логично с „поднятием занавеса“ быть вовлеченными в обстановку, которая в

начале диалога постепенно заполняется прибываемыми ее персонажами. Одновременно не менее логично, чтобы с развитием сюжета и приближением его к финалу сцена начала бы редуцироваться, чиститься, освобождаться. Но то, что главным образом хочу прибавить к этой, иначе естественной и вполне логичной ситуации, то это открытие, сделанное Чеховым в последней его пьесе, после того как в драматургическом процессе – его и общерусского – уже вмещались Толстой и Горький. Это маркеры для окончательного заканчивания, демонстрированные не только через отъезда действующих лиц, но и через деконструкцию самого пространства – не просто освобождение, но и разрушивание, демонтажирование, расчищение, сведение его к пустующему „участку“. Или, как гласит акцентное понятие в заглавии настоящего исследования, – все случается, подтолкнутое неизбежностью *разъезда*. „Разъезд“ – это специфически русская театральнo-драматургическая метафора, употребленная Гоголем в названии его краткой полемики в диалогах (метапьеса) „Театральный разъезд после представления новой комедии“ (1836–1842), написанная по поводу критик, отправленных к нему после состоявшейся 19 апреля 1836 г. премьеры „Ревизора“. Понятие содержит постреплексивную – неподдельную, спонтанную, не слежавшуюся, шероховатую как сопереживание по отношению к увиденному в театральном зале.

Глава первая: „Дорога к другому“ (стр. 40–147), кроме конкретной своей цели, ставит более далекое намерение: выяснить и рассеять от читательского сознания возможные недоумения о том, почему вопреки трагическому своему замыслу „Вишневый сад“ все таки комедия. Но осматривает более детально тезис о возрожденной новой драмой трагизме.

Во вторую половину XX века на поле интенсивно развивающейся гуманитаристики и теории, сознание полностью охвачено каким-то

навязчивым ощущением о исчерпанности, расхожанности, изношенности, подсказывающем необходимость в переналаживании, в открытии новых перспектив; тогда именно появляются (хотя бы) два авторитетные „свидетельства о смерти“ об отмирания-ослабевания исконных компонентов *жанра* и *субъекта* из цепи литературной коммуникации – их обесмысленность, снятие их с употребления и превращение их в „музейные экспонаты“, в морально устаревший, едва ли не „забракованный“ инвентарь. В 1961 г. Джордж Стайнер объявляет „смерть“ трагедии в одноименной своей монографии, а через шесть лет позже, но в рамках десятилетия – в 1967 – Ролан Барт сообщает и о смерти автора. Почти в то же самое время (1968 г.) в своей студии „Пустое пространство“ Питер Брук называет „мертвым“ и миметический театр и призывает драматурга, чувствуя пульс публики, найти дорогу к собственному творческому языку. Но за пол века до них, еще в 1913 г., влиятельный русский критик Юлий Айхенвальд оповещает смерть театра как такового, и то не в эмпирическом, а в далеко более радикальном смысле: театр, по его мнению, вообще нельзя назвать искусством. Это все теории, завладевшие культурной сценой Европы *после* периода, о котором я говорю. Более интересно то, что и драматургия Толстого, и та Чехова, и пьесы, написанные Горьким до 1904 г., попадают в контекст другой глобальной философской идеи, возникшей значительно раньше – в 1871 г. – и обоснованной своим создателем Фридрихом Ницше не через категории распада, а через категории созидания. Ее показательный наслов: „Рождение трагедии из духа музыки“. Именно упомянутое *рождение* порождает большую часть не перестающих сыпаться и до наше время „чтоб тебя не сглазили“ – „роковые слова“-, „заклинания“ о незавидной участи текстов о

театре в целом¹. (Показателен пример в этом аспекте появившаяся в самом конце XX века теория Ханса-Тиса Лемана о постдраматическом театре, имеющая завидная популярность². По мнению автора, сама драма, использованная веками подряд как фундамент сценической практики, в большей степени преодолена и нефункциональна; она успешно заменена текстом представления, которое совсем не обязано догадываться о конкретной или даже фиктивной пьесе, от которой (про)исходит, то есть, не обвязано, ни зависимо от своего конвенционального литературного первообраза.)

В случае однако диссертация направляет внимание на более различную проблему. Она связана с предсказанному Аничковым *возрождение*, выразившееся не только в трагизме, но в гораздо большей степени в возобновленный в 90-е годы XX-го века и все более усиливающийся интерес к биографему (автора), опровергая и в каком-то смысле отменяя обескураживающую доктрину Барта. Не менее категорически был ревизирован и скепсис Стайнера: трагедия так же вошла в новый этап своего развития, трансформируя античное и ренессансовое представление о жанрае, чем категорически подтвердила собственную свою устойчивость – трагедийная интрига и целостно, и на микросюжетном уровне вделана в немало успешных современных драматургических произведениях. Наконец факт, что если „типичные“ трагедии давно не пишут, постановки

¹ Отделен вопрос о том, что в другом своем известном сочинении, ввозникшем через десять лет после „Рождение трагедии“ – „Веселая наука“ (1881) – Ницше сообщит не менее внушительную свою идею о смерти Бога, подхваченную позже Мартином Хайдеггером, а как увидим, и тремя героями моего исследования. По этому поводу я хотел бы припомнить знаменитую реплику Мориса Метерлинка, высказанную в том же самом контексте: „Невозможно создать драму с тех пор, когда потеряли Бога“ (цитатата по: Grun 1976, 1: 426).

² Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main 1999. На болгарском языке: Леман, Ханс-Тийс. Постдраматический театр. С. НБУ 2015, перевод Гергана Димитрова.

классических образцов или их каверы все время находят место в репертуаре трупп различного концептуального профиля.

В большей степени меня интересует биографема, и в частности как (и когда) каждый из троих прибегает к нарративу, через который самовозпроизводится, моделируя свой устойчивый (припознаваемый и приемлемый) общественный облик. Говоря более эффектно“, как до, при или после встречи с другим „достраивает“ и „досглаживает“ себя в глазах аудитории – читательской и зрительской – как залог исторического своего сохранения в целостности. В огромном массиве метатекстовых размышлений, обосновывающих автобиографию и ее граничность со сродными жанрами: мемуары, словесные портреты, свидетельские сведения и подробные факты („показания“) о людях и эпохах, использую только отдельные постановки, не чтобы переставлять в строго теоретическом аспекте фокус своего интереса, потому что рассматриваю конкретные (авто)жизнеописания как „подготовительный“ (транзитный) этап: у Толстого они есть раннее „преддверие“ его близости с Чеховым (трилогия „Детство“ – „Отрочество“ – „Юность“), а у Горького – позднее следствие-итог его отношения к остальным двоим (трилогия „Детство“ – „В людях“ – „Мои университеты“). Тем более, что это не единственные (их) эготексты, а параллельно идут немалые воспоминания, записанные разговоры, корреспонденция.

Далее пробую показать когда, как и докуда каждый из троих русских драматургов склонен использовать саморефлексию, выраженную в различных жанровых конструкциях, и каким образом она посредничает в его общении с другим – облегчает или затрудняет их диалог; как протекают их встречи – по двоим и все вместе – и способ, по которому на фоне их имплицитного соизмерения „реагирует“ их творчество. Но на первом месте меня интересует самооценка каждого из них, и в каком эгоформате достигает она до читателя.

Так как отношение к самому себе как к объекту и в общем, и в этом конкретном случае предопределяет в большой степени возможность быть драматургом, то есть, культивирует способность перевоплощаться в различные социальные типы, проникать во множество несопвпадающих своих и чужих, даже несвойственных тебе внутренних миров. И менее того – приблизиться к самому себя, разгадывая себя как незнакомого, как чужого, как друга. Один из параллельных сюжетов, которые преследую в целостном своем критическом рассказе, это наметить и проявить часть скрытых сторон тристранного их художественного диалога: алгоритм, ведущий каждого в отдельности к проектированию и самоусваиванию в сочиненном им самим драматургическом сюжете; и более поздний, вторичный надстраивающий этап – превращение другого в часть, элемент, персонаж, обобщенно – присутствие в сюжете (сюжетах) собственной его драматургии.

При осмыслении аутохарактеристики каждого из троих и его облик культурной фигуры – любопытен следующий аспект их литературного быта: выбор, предпочтения и использование / респективно неиспользование *псевдонима*. Из троих единственно Толстой не изкушается прибегнуть к литературному псевдониму, в то время как при двух остальных вещи стоят по другому. Не имею в виду инцидентные, необычайные подписи под фелетонами и рассказами – более 50-ти перевоплощений Чехова, а его самый долго задержавшийся псевдоним – Антоша Чехонтè, воспроизводит то, как в гимназии называет его учитель вероучения Феодор Покровский. Эта номинация не мистифицирует, ни скрывает его авторство – и две составляющие ее лексемы производны собственному имени и его фамилию, и делают его полностью распознаваемым. Горький поступает по разному. Моделируя свое литературное „лицо“, Алексей Максимович Пешков делает из отцовского свое собственное, и придумывает свою совсем новую, притом

„говорящую“, фамилию: „Горький“, которая не имеет ничего общего с „Пешковым“. С ней он переэкспонируется и так и остается запомненным в общественном пространстве: „горький“, „бедный“, но и „горький на вкус“, „отдавать горечью“, „максим(ально) горе-мычный-и-горький“. И еще краткая деталь: „придвигание“ отцовского имени одной позицией вперед, выдвигание его в „ранг“ собственного, говорит не только о контаминации с „отцом“, даже не и (только) о колеблющейся идентичности, чем о лихорадочном поиске (виртуальной) фигуры, компенсаторной той отца со всеми простекающими отсюда семантическими коннотациями. В литературоведении проблема замечена давно. В своем очерке, посвященном Горькому от изданной в 1967 г. в Нью Йорке книги „Лица“, Евгений Замятин притчеобразно рассказывает: „Они жили вместе – Горький и Пешков. Судьба кровно, неразрывно связала их. Они были очень похожи друг на друга и все-таки не совсем одинаковы. Иногда случалось, что они спорили и ссорились друг с другом, потом снова мирились и шли в жизни рядом. Их пути разошлись только недавно: в июне 1936 года Алексей Пешков умер, Максим Горький остался жить“ (Замятин 1967, электронная версия).

Отсюда перехожу к выяснению проблемы о *биографиях* Толстого, Чехова и Горького, то есть, к их жизни, описанной / рассказанной / увиденной / представленной другими авторам, но сразу же приходится сделать уговор, что одним образом выглядят воспоминания, свидетельства, мемуары людей, знавших их лично, совсем различен статус житиеописания, дело писателей или ученых, проявивших интерес к ним не только после их смерти, но не имея прямых взаимоотношений и контакт с кем бы то ни было из троих. Дискурс, расходящийся с дискурсом научной биографии. В этом исследовании проявляю интерес (и доверие) именно к академическим

проучваниям, которые подходят к „трудам и дням“ каждого из них с концептуальным тезисом.

Чаще всего в поле зрения литературной науки и театралной критики попадает Чехов. Пороговый для современного изучения драматурга это появившийся в 1997 г. монументальный труд британца Дональда Рейфилда „Жизнь Антона Чехова“ („Anton Chekhov. A Life“). Эта монография, претерпевшая несколько дополненных и переработанных изданий, включая и в переводе на русском³, решительно и самоуверенно перевернула накопленные инерции и стереотипы в чеховистике, и не просто упорядочила акценты при осматривании и понимании взаимосвязь между жизнью и сочинений Чехова, но и всю его биографему, а отсюда – и текст-Чехов. Она продолжает быть самой обсуждаемой, цитированной и разделяющей позиции ученых в очерчивающихся двух „противниковых“ лагерях – русские против нерусские чеховеды – с перевесом ее сторонников.

Через тринадцать лет позже, но уже в рамках XXI века (2010 г.) появилась новая амбициозная и подробная монография, индиректно репликирующая Рейфилда – ее автор Алевтина Кузичева, а полное ее заглавие гласит: „Чехов. Жизнь „отдельного человека“. Опубликована она в престижной серии „Жизнь замечательных людей“ московского издательства „Молодая гвардия“. Исследователь не проходит мимо сказанного Рейфилдом, но хотя основная ее цель – отстаивание „русской точки зрения“, по выражению Вирджинии Ульф, труд ее лишен концептуального и изысканный взгляд английского профессора – очень ровный и

³ На русском была переведена впервые в 2005 г., и превратилась в нечто подобное зеркальному „второму оригиналу“ – потому что если у Рейфилда изобилие цитат русских авторов и главным образом отрывки из писем Чехова на английском, в русском издании они в оригинале, а в переводе читаем авторский текст исследователя.

перегруженный несочетаемыми беспредметными подробностями – нечто как „все о Чехове“.

Серьезному научному и критическому интересу радуется и личность Льва Толстого. Более успешные и подчиненные современной научной методологии его житиеписы появились в настоящем веке. Останавливаюсь на трех. В 2010 и соответственно – в 2015 г. вышли подробные хроники Павла Басинского: „Лев Толстой: бегство из рая“ и „Лев в тени Льва“ – ее продолжение, расширяющее внутренний охват темы. (Заглавие построено на игре слов – „Лев в тени Льва“, составлено из совпадающих собственных имен писателя и его третьего сына, с котрым они в непостоянных и сложных взаимоотношениях). Третье сочинение опубликовано совсем недавно и подчинено различному концепту, даже только если учесть далеко более сжатого его объема по отношению к текстам Басинского. Названо оно: „Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения“ (2020), а его автор – профессор из Оксфорда Андрей Зорин.

Особым способом стоит вопрос о том, насколько личность Горького – объект постоянного научного интереса. Современный взгляд на его жизнь снова, как и о Толстым, предлагает Павел Басинский в двух своих исследованиях – биография „Горький“, опубликованная издательством „Молодая гвардия“ в 2005 г., и более концептуальная – „Страсти по Максиму: Горький 9 дней после смерти“, вышедшая в 2011 г. Для меня показателен и в двух текстах тон сомнения и догадок, подозрительности и негодования из-за расхождения между себевыговаривания героя и действительным состоянием вещей. Имея в виду, что кроме казенных, другие животописы Горького долгое время до комментированных не выходили (а в чужой руссистике интерес к нему ничтожен), в контексте XXI века знакомые факты закономерно следует переосмыслить – фигура „острастенного Максима“ оказывается сильно

проблемтичной. Главным образом, потому что на ней сегодня не может быть навязано старое, сакрализирующее во времена тоталитарных идеологем интерпретативное клише.

На этом фоне важен аспект формирования налаживания каждого из троих к остальным двоим. Он проще формулируется так: *как Толстой, Чехов и Горький читают друг друга взаимно?* И кто какую критическую позицию занимает по отношению к другому? Чтение и при Толстом, и при Чехове, и при Горьким – профессиональное занятие, оно есть выражение не единственно интереса и любознательности, а в гораздо большей степени исследования, комментария, оценки, наконец это серьезная провокация как другой раскрывает себя в *собственных своих* текстах.

Рецепция Толстого на чеховскую прозу помнится очень ярким проявлением. Графу исключительно нравится рассказ „Душечка“, написанный в 1898 г., искренне влюбляясь в него и в героиню Оленку, имеющую мнение только когда рядом очередной мужчина, кому она отдана. Михаил Меньшиков, журналист, сообщает Чехову 14 сентября 1899: „О „Душечке“ Толстой выразился, что он *поумнел*, прочитав ее“ (Толстой–Чехов 1998: 158). Граф, крайне придирчивый и сверхвыскаательный к писанию литературы – и к другим, но главным образом к себе – вдруг „капитулирует“ перед „безобидной“ чеховской историей и выражает желание распространять ее. Таким образом он не только ее интерпретирует знаково; он *добровольно становится „актером“ в театре Чехова.*

Пересечения через тексты выясняют у каждого из троих желание скорее познакомиться с одним из них или и с двумя. В какой-то момент это случается, но встречи и в отдельности, и вместе не протекают регулярно, ни совсем бесппроблемно. Иерархия между ними дает себя знать в их отношениях – и разделенных, но и той части их, оставшихся публично

непризнанными, сохраненными для самого себя, о чем узнаем через письменные его документы. Настоящий плодотворный результат их контактов – это их конкретные тексты для сцены, вызванные и под влиянием начатой Чеховым тенденции.

Хотя числа и относительны, на основе достигших до нас архивных материалов, Чехов и Толстой имеют документированными десять встреч (размененные пребывания в качестве гостя) и один разговор по телефону; Горький и граф – около пятнадцати, Чехов и Горький – не менее двадцати, а трое вместе – встречи их, о которых имеем точные сведения – 3 раза.

Основная разница в способе общения между ними – и в отдельности, и вместе – это то, что еще до знакомства Толстого с Горьким они начинают корреспонденцию; обмениваются многими письмами и телеграммами, разумеется, Чехов и Горький, но по какой-то причине Толстой предпочитает не вести корреспонденцию с Чеховым (Чехов тоже не посылает письменные известия Толстому); все, что относится к нему – впечатления, возражения, мнения, рекомендации, одобрения и т. п., граф сообщает ему лично или выражает это перед третьими лицами, уверенным (наверняка), что послания его достигнут достоверно до их адресата. Разумеется, *самый интересный диалог между ними это через их драматургические тексты*, чем я подробно занимаюсь в последней главе. Независимо от того с какого времени датирован и как возник интерес кого бы то ни было к другим двоим, они чувствуют необходимость познакомиться лично. Еще любопытнее процесс почти неосознанного и неощутимого погружения-перевоплощения каждого во фикциональном мире кого-то из остальных, что приведет к более позднему их не совсем „гладкому“, но полезному и единственному в своем роде в европейской литературе диалогу в их проявлении как драматурги.

Глава вторая: „Толстой – Чехов – Горький: кто есть кто для остальных двоих?“ (стр. 147–235), всматривается более детально в корреспонденцию Чехова, Толстого и Горького – не только между ними, но и с третьими лицами – намереваясь выяснить чем у других двоих привлечен каждый, или же почему они пытаются разграничиться в поисках самого себя, неподдельного своего профиля и культурной идентичности.

После того как трое встречаются лично, знакомятся и создают совсем неформально, хотя и осторожное взаимное доверие, приходит пора неизбежного подсознательного импульса отстранения, сомнения, колебания, „отрезвления“, приводящего к желанию о превзятии-навязывании-подчинении, что это есть практическое активирование постулата Ницше „воля о власти“, но не как абстракция, а над конкретном другим. В этой главе прослеживаю неподдельную оценку каждого о каждом согласно дескриптивного алгоритма *Who is Who*, оглашая не только скепсис, но и одобрения их, подтвержденные или оспариваемые посторонними свидетелями, дополняющими и прецизирующими своими мнениями и заключениями отраженное в документальном эго-формате – корреспонденция, воспоминания, дневники – претендующие (согласно жанровых своих конвенций) на достоверность. Подобное объективирование есть сущностная предпосылка более позднего соизмерения троих современников как драматургов, то-есть, о начатия диалога через их сценические тексты – основной художественный дискурс, к раскрытию которого направляю свои исследовательские интенции.

В литературной истории и мемуаристике накоплена огромная информация как о мнениях и квалификациях, высказанных Толстым о Чехове и соответственно – о Горьком, Горького – о Чехове и о Толстым и несравнимо более скупые и сдержанные выступления Чехова о них, как и о перемене

(иногда резкой) в их оценках, пока каждый выяснит окончательное свое мнение. Для меня самая провокативная в случае та часть осмысления другого, оставшаяся неразделенной (непризнанной) вербально, но нашедшая недвусмысленный отклик в их пьесах, возникших кроме всего остального и как художественное выражение прямых или заочных диалогов. Потому что каждый из троих делает фикциональный синтез остальным другим, вводя их вроде бы инкогнито, но достаточно узнаваемо в их качестве персонажей в своих драматургических сюжетах, и превращая их в стилизованные эквиваленты самого себя.

Анализы и уточнения затрагивают биографему троих, способствуя не только о разнообразии точек зрения о ком-нибудь из них, сколько демонстрировать как они сами, оценивая друг друга взаимно, дополняют собственные свои жития (классически известные от Плутарха сравнительных жизнеописаний). Потому что любой словесный портрет неминуемо попадает в двойное измерение, протекает в согласованном рецептивном режиме: через нарратив о другом диктор имплицитно рассказывает и самого себя, делает психопортрет внутренней своей жизни-мира, интеллекта и проистекающих от него аффектов – отношений и эмоций.

Чтобы стать *Чеховым*, Антон долгое время должен был накапливать авторитет. То, что его заметили еще ранними своими фелетонами, юморесками и одноактными своими скетчами и сценками, не есть достаточно. Несомненно к моменту встречи между ними троими и далеко до этого Толстой радуется самому бесспорному авторитету во всей русской культуре не только как литератора, но и как фигуру, формирующую общественное мнение значительно более успешно, чем официальные институты. Горький, при жизни других двоих все еще не отчетливо очерчивающийся, позже наступает с самочувствием и авторитетом, взятыми

в аванс у больших своих современников, с которыми он встречается и общается, на первом месте у Чехова и Толстого. Казус Горького самый запутанный, чему способствует его же манипулятивная тактика о себяэкспонирования в обществе. Ее механизмы могут быть разгаданными, если пойти именно с самого начала, то есть от первых писем, в которых он хочет любой ценой произвести впечатление – и то хорошее – Чехову и Толстому, выбравший уже их своими адептами, как и если детально проследить ответную бдительность (оборонительная стратегия), предпринятая его адресатами. В статье „А. П. Чехов и М. Горький в размышлениях друг о друге“ Лия Бушканец делает необычайные выводы относительно самоизпостроения Горького: „...Максим Горький придумал для себя Чехова задолго до личного знакомства с ним. [...] Постепенно переписка стала постоянной, и письма Чехова Горький тоже стал использовать как «строительный материал». [...] Чехов аккуратно пытался деидеализировать свой образ, его от-ветные письма нарочито лишены пафоса“ (Бушканец 2023: 197–198). Но как бы и не „скрывал“ и подавлял свое эго, Антон, особенно когда Горький просил его поделиться мыслями о каком-то новом его произведении – тем более драматургическом, не умалчивал точную свою, незавуалированную компетентную оценку. Речь идет о периоде до личного их знакомства. Перед другими двоимыми Толстой навязывается гораздо больше своей личностью, Чехов – с его творчеством; как индивидуального присутствия как будто его нет. Горький первоначально теряется среди них, но набирается самочувствием, и в его поведении побеждает толстовское, увы, усвоенное подражательно и присваивающе, выразившееся в суетном эгоцентризме.

Здесь в диссертации предпринимаю попытку в трех конкретных фрагментах выяснить отношение каждого к другим двоим. Первый из них назван „Чехов и Горький в фокусе Толстого“.

Один из самых ранних отзывов о проявленном интересе и сформировавшемся первоначальном мнении Толстого о Чехове встречаем у публициста М. О. Меньшикова. 26 августа 1896 г. он свидетельствует непосредственно из „львиной берлоги“, как он называет имение в Ясной Поляне, что все „львицы“ – старая и молодые – демонстрируют большое уважение к Антону, и продолжает: „Лев отзвался о Вас так, что Вы большой и симпатичный талант, но связанный *скептическим* с мирозерцанием, и он боится даже надеяться, что Вы высвободитесь из этих пут. Чувствуется, что Лев очень любит Вас и следит за Вами, но не без родительской тревоги“ (Толстой–Чехов 1998: 17). Скандальные его негативные намеки по поводу экзистенциальных терзаний центрального персонажа в „Дяде Ване“ Ивана Войничского – своеобразный метадраматургический бунт (полуоценочный – полухудожественный) продолжают долго; они успокоятся едва после написания „Живого трупа“.

При жизни или непосредственно после своей смерти Чехов все еще не есть мировой авторитет и театральный феномен, каким он сегодня. В силу того, что в свое время он вписывается главным образом в русский литературный контекст, он получает разнородные оценки, как восторженные, так и двусмысленные, осторожные, снисходительные. На пальцах руки считаются почувствовавшие действительную мощь его таланта и универсальность (наднациональность) его сюжеты и послания – Толстой, Горький и Бунин однако среди них. Представители Серебряного века за минимальным исключением отталкиваются панически от Чехова, отказываясь признать своим предтечей, заполняющим буферную зону между

фикциональном дискурсе XIX и XX веков в русской словесности, склоняются к издевательским интерпретациям его творчества, к насмешливому недооцениванию его личности и к высокомерию. Веком позже их недалёковидность выглядит жалко и унизительно. Толстой исходит из совсем различных позиций. Доайен не отрекается, а выражает субъективное свое несогласие с определенными аспектами мировоззрения Чехова, основываясь не на платформах и доктринах, а на собственном своем художественном, социальном и духовном опыте. Проницательность его оценок *доказывает Чехова как вписывающегося в семиотическое поле XIX века*, завершая / изчерпывая столетие, не заставляя кого бы то ни было пойти дальше в какую то предначерченное (тем более им) направление. Чехов, со своей стороны, отказывается быть „послушником“ Толстого, хотя считает, что научил многое и продолжает учиться от гениального своего современника.

Переходя к оценкам и суждениям *Толстого о Горьком*, припоминаю, что оба они встречаются сравнительно поздно, и их знакомство обязано Чехову. Горький еще в начале своего литературного пути и необходимо время, пока маститый писатель создаст объективное представление о только что входящего, но смело и безцеремонно пробивающего себе дорогу в общее их поприще молодого человека. С другой стороны, Толстой, даже и если ему очень нравится что-то, предпочитает долгое время быть осторожным в своих похвалах, так как психологически они не работают как надежные стимулы для начинающих литераторов. Имея в виду, что первая их встреча состоялась 13-го января 1900 года в Москве, то почти шесть месяцев позже – 5-го июля – граф изрекает одно из первых своих категорических мнений, признавая перед пианистом А. Гольденвейзером: „У Горького отсутствует чувство меры. У него есть какая-то развязность, которая неприятна“ (Толстой–Чехов 1998:

17). Не случаен факт, что граф отстраняется от босяка сравнительно быстро – последняя их встреча в октябре 1902 г. Отсюда и далее и в особенности после того как Чехов уже не между живыми, встречаем оценки и реплики Толстого, вызванные преимущественно из общественных проявлений о Горьком или при появлении новых его произведений – прозаических и драматургических – как публикации и постановки. Высказывания сравнительно редки, лаконичны, но негативны по отношению к оказавшемуся в эпицентре политической жизни России недавнего бунтаря.

Достопочтенный граф, который с возрастом все более приобретает охоту на чтение, определяет Чехова как атеиста, в то время как действительный атеист, притом непримиримый и воинственный, в перспективе окажется другой, Пешков. Но Толстой имеет удивительную способность улавливать существенное у людей, то, что они обычно пытаются скрыть или заглушить. Эта способность автора „Войны и мира“ долго приобретаема, культивирована, испробована, основана на серьезном литературном, экзистенциальном и психологическом опыте и далеко превосходит нередко подводящую интуицию. У Горького его впечатляет то же самое, свойственное и самому ему – „мефистофельски“ отрицающий дух: склонность быть несогласным, противопоставляться, в то время как Чехов выражает уважение своим дарованием. Факт однако то, что пока личные контакты с Чеховым продолжаются с момента их знакомства до смерти Антона – десять лет, с Горьким Толстой резко прекращает общение ,еще в 1902 г. – взаимная их „терпимость“ в действительности выдерживает менее трех лет. Что касается драматургии, чем больше ему приходится высказывать отношение о сделанном Чеховым, тем более углубляется в своих оценках, и несмотря на вербальное неодобрение ему удается определять тезисы, совсем не компрометирующие поздние пьесы Антона, наоборот – под формой

неудовлетворенности из них делаются основательные и прагматичные открытия.

Второй фрагмент назван „Толстой и Горький в фокусе Чехова“.

Формируя свою позицию по отношению к „старому“ и по отношению к „молодому“, подход Чехова значительно расходится с ними. Определяющей является его сознательная дистанцированность, непринадлежность ни к одному писательскому или эстетическому кругу. С самых ранних лет он воспитывает в себе способность быть более „наблюдателем“, толкователем, чем действующее лицо в событиях, не касающихся его прямым образом. Природа его – человеческая и творческая – следует за той же самой формулой, к которой он точно придерживается в своем творчестве (встречаем ее в письме его брату Александру 24-го октября 1887 г. по поводу заканчивания пьесы „Иванов“): „никого не обвинил, никого не оправдал“; он просто улавливает, замечает, констатирует, что не лишает его, разумеется, способности привязываться или разграничиваться, быть несогласным или нравиться, но всегда доброжелательно, соблюдая нормы и требования этоса (хорошего тона) и хорошего вкуса. Если Толстой чаще категоричен в своих выводах и заключениях – отрекает / клеймит или безапелляционно утверждает как результат горького опыта (катарзис), то для Чехова важен процесс, продолжительность одного явления или переживания, его развитие и сопутствующие его метаморфозы. Именно эта специфика показывает, что мировоззрение его построено согласно законам и конвенциям драматургии – фиксирующий, образный, проникающий, исследующий, увлекающий (ся), экспериментирующего, а не сообщающего, не результативного, не такой, который ставит точку. Условно финальный „знак препинания“ (в драматургии, но несомненно и в прозе) Чехова всегда

допускает продолжение, неокончателность, возможность поворота – графика его – или запятая, или многоточие.

Выступления Чехова о Толстым эмоционально щадящие и лаконичные. Он предпочитает задерживать в себе все, что (вос)принял у графа как нечто личное, внушенное только ему – своеобразное мистическое посвящение. Если до их знакомства его раздражает „противоречие“ между аурой графа и разрушиванием утвержденных истин в его текстах, после встречи со старшиной дипломатического корпуса ни в коей мере не теряет свое обаяние и свой престиж, наоборот – скорее Чехов постепенно „входит“ в механизм сомнения, понимаемое как неудовлетворенность от постигнутой художественности в личном творчестве. Толстой упорно и постоянно заявляет себя своими отказами.

Сохраняя тот же самый режим говорения, смысл и направление сказанного Чеховым самому молодому собеседнику в трио – Горькому – резко меняются и разграничиваются, иногда до степени озадачивания входит в роль ментора, но очевидная разница между способом делиться мыслями с Толстым, с одной стороны, и с Горьким, с другой, говорит об очень резкой перемене скорее в амплитудах интеллектуального и ментального уровня графа и босяка. Горький не имеет созданную культуру написания писем и до конца не создает такую: он, например не ставит даты, что с литературноисторической точки зрения смущает и путает, в то время как Чехов владеет требованиями жанра и соблюдает их. Многословные и полные пафосом письма Горького, внезапно нахлынувшие в жизни Чехова, очевидно удивляют его. Неслучайно Чехов не отвечает немедленно на первом его письме, начав всматриваться с некоторым подозрением в своего собеседника. Как свидетельствует его сестра, Мария Паловна Чехова: „Когда Горький приходил к Антону Павловичу в Ялте, он чувствовал себя выбитым

из колеи. Дело в том, что Горький обычно приводил с собой ораву разных мелкокалиберных писаков и стихоплетов. Антону же Павловичу хотелось беседовать с Горьким наедине.

– Зачем он водит ко мне этих людей? – говорил он сестре. Те дни, в которые приходил Горький, Антон Павлович считал выпавшими“ (Чехова 1960, электронна версия).

Чехов, чье существо мечено смертью еще в двадцать четыре года, когда впервые получает ясные симптомы туберкулеза, как писатель и драматург эти сферы противны и не свойственны ему. Своим юмором и постоянной своей самоиронией он балансирует между напористым эстетическим нигилизмом Льва Толстого и профанной подражательностью и воображенностью Максима Горького.

Третий фрагмент озаглавлен „*Толстой и Чехов в фокусе Горького*“.

Одно из первых документированных впечатлений Горького о Толстом встречаем в письме Чехову с середины октября 1900 г. В интимном контексте он не есть ни притворно и насильно патетичен, ни чрезмерно раболепен, что или показатель о действительном его мнении, или выражение его стратегии о адаптации к адрессату, тенденциозно спекулируя на его убеждениях. Время их знакомства с несколькими их личными встречами – между 1900 и 1902 г., то есть, задолго до того как Горький включит в свои мемуары главу о графе уже после его смерти. Там вещи выглядят существенно измененными. В 1919 году он печатает в отдельной книжке тридцать шесть заметок о Толстом. В 1921-ой дополняет их новыми пассажами, и книжка претерпевает второе издание. В 1923 г. публикует еще восемь новых отрывков. Потом помещает весь опус в переработанном издании с 1927 года. Прослеживание тому как корпус уплотняется еще и еще фрагментами, говорит о важной специфичности Пешкова – мемуары увеличиваются, насколько в интенсивно

меняющейся политической и литературной ситуации во втором и третьем десятилетиях XX-го века он лихорадочно пытается удержаться на поверхности, схватываясь за нечто неподводящее и стабильное.

Визия Горького о Чехове формируется этапами, колебаясь и не всегда эволюционируя – восходящее направление часто чередуется извивающейся кривой, устремленной вниз. Часть самых важных посланий, отправленных Горьким к Чехову в их переписке, еще до их знакомства и в период первоначального их общения. Какую информацию они дают о психопрофиле адресата? Когда делает комплименты, Горький суммирует различные – услышанные и прочитанные мнения, подавая их в перемоделированном виде как свои собственные; наоборот – когда приходится самому выразить что конкретно он думает, он беспомощен. В конце 1904 г. он сначала читает публично свои воспоминания о Чехове из нескольких страничек, потом издает их, а через 18 лет дополняет их еще несколькими страничками. Так 1923 г. впервые отпечатан полный текст очерка „А. П. Чехов“, каким мы его знаем и сегодня. Аналитический подступ к нему ставит вопросы разного естества, основные из которых я сформулировал бы таким образом: почему воспоминания Горького о Чехове скудны и почему в них не хватает вдохновения; чему обязана эта его удивительная несловоохотливость по сравнению с почти не овладевшей логореей в его письмах Антону?

Редко подчеркиваемый аспект из специфики мемуара: как, кроме того, что реконструирует какую-то „квазибалладическую“ визу об объекте воспоминания („воскрешает его“), он вторично, возвратно-рефлекторно актуализирует психопортрет своего автора. Так как сам жанр предполагает двойную реальность, при которой одновременно с неизбежной ретроспекцией во время мертвого языка мемуариста выговаривает и настоящее, в чьем пространстве течет воспоминание. Читая, можем следить

как за сюжетом того, кого визирует воспоминание, так и сюжет того, который вспоминает. В случае интереснее второй сюжет, насколько Горький делает свои записки по поводу смерти Чехова. Сопоставленные с его текстами о других писателях и поэтах однако, а и на фоне очень близких их отношений, они отличаются трудно объяснимой небрежностью и литературной невыдержанностью; в них – парадоксально для мемуаров – приводятся незначительные и с трудом установимые детали из жизни героя очерка, неподходяще трагестированные как юморески. Но этот факт еще раз доказывает, что их приятельство вмещается в рамках эго-текста: оно начинается как корреспонденция, продолжается как личные встречи и разговоры, и кончается воспоминаниями.

Среди первых вопросов, возникающих в сознании читателя, это что узнает он о самом Чехове из текста Горького? Из воспоминаний других их современников можем восстановить многое из внешних характеристик драматурга, „представить себе его“ через поведение, типичные его жесты, реакции, остроумные замечки и шутки, привычки. Дополняя свои записки в двух этапах – раз через десять лет после смерти Антона (1914), и второй раз, до их издания в 1923 г., это жест, который говорит о том, что воспоминания его волнуют, Горький хочет утвердить свой авторитет через авторитет гениального своего современника, с помощью чей эстетической концепции формирует свою, но сами собой воспоминания о Чехове ему не удаются. То, что характерно для его подхода, это общее говорение – без начала и конца, отсутствие стройной структуры, скорее хаотические замечки, сделанные небрежно и не приведенные ни в какой логический ракурс. Сущностно то, что если перед Толстым (а и перед кем бы то ни было) он воздерживается говорить подробно о Чехове.

Взгляды Горького о том, кто такой Чехов, и кто такой Толстой в русской литературе, изложенные с дистанции почти тридцати лет, давно освобождены от эмоций и синтезированы в нечто, близкое, если не точно к безразличию, то хотя бы к оспариванию. В период между случившемся и художественным рассказом по нее наложены этапы, превратившие начинающего писателя, ищущего близости со своими кумирами, в маститого законодателя, для кого они все более далекое и блекнувшее прошлое – этапы, в которых многообещающий Алексей Пешков превратился в пролетарского идеолога Максима Горького.

Глава третья: *„Пропусктивная поверхность чеховской драматургии“* (стр. 235–649) это подлинная, основополагающая и самая объемная в диссертации, разделенная в четырех подглавах. После вводящего фрагмента, включающего интермедию *„МХТ и границы театральности“* (стр. 235–251), критический нарратив берется последовательно выяснить как конструируется сценическая продукция Чехова перед тем, как в ней интервенировать попытки Толстого и Горького, точнее, высказывается тезис, заложенный в подзаглавии: *„3.1. Поздние чеховские пьесы как цикл“* (стр. 251–386). Следуют: *„3.2. (Анти)чеховская пьеса Толстого („Живой труп“)"* (стр. 387–462), *„3.3. Чеховская пьеса Горького („На дне“)"* (стр. 463–585) и *„3.4. Дно и стволы“* (586–649).

В самом начале делаю своеобразную „визитку“ Московского Художественного театра, основанного в 1898 г. Константином Станиславским и Владимиром Немировичем-Данченко. В июне 1897 они составляют программу, частично заимствованную у парижского „Свободного театра“ Андре Антуана, существующего с 1887, и берлинской „Свободной сцены“ Отто Брама, датированной с 1889. Концепция включает экипность,

подчинение всех компонентов спектакля единому замыслу, отстранение ложного пафоса, декламацию, переигрыванию, как и недопускание выдвижения данного актера / актрисы за счет остальных и отбрасывание невзрачного репертуара. МХТ официально открывает двери 14 (26) октября 1898 г. премьерой трагедии Алексея К. Толстого „Царь Феодор Иоанович“, постановка Станиславского и Немировича. Через два месяца позже, 17 (29) декабря состоится легендарная премьера чеховской „Чайки“, считаемой двумя режиссерами настоящим „освящением“ театра, который по мнению Леонида Андреева с тех пор начинает превращаться в символ. Обдуманная и работающая стратегия новой театральной платформы состоит в том, что она допускает, обосновывает, требует старается утвердить *конец театральности*. Исходные позиции в ней сводятся к пониманию, что в спектакле нельзя видеть *актера*, исполняющего роль, а *самого персонажа*, воплощенного им. Именно здесь граница, обеспечивающая перенос / переход между реальностью в зрительном зале и той на сцене (беспроблемное проникание через четвертую стену), смещение и выравнивание их в гомогенном сплаве и постигание надвременной сугестивной правдоподобности. И если эти мысли подсказывают нам о естественном селективном принципе, выраженном в известном афоризме Станиславского: „Не верю!“, прагматика идеального сопереживания театрального действия зрителем состоит в том *поверить*. В этом смысле МХТ трассирует совершенно новую, *альтернативную инфраструктуру театральной коммуникации* в России.

Следует одна из узловых частей в диссертации, точнее: „3.1. Поздние пьесы Чехова как цикл“.

Чтобы ответить более исчерпывающе что имею в виду под „пропускающую поверхность“, как полузагадочно гласит наслов этой главы, во первых, предлагаю гипотезу о том сможем ли и насколько можем читать

четыре канонические (поздние) пьесы Чехова как законченное целое с открытой драматургической перспективой. Между „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“ и „Вишневый сад“ замечается немало объединяющих элементов, но я хотя бы нигде не встречал эксплицитную, рациональную, хотя и преднамеренную попытку, чтобы четырехдельный опус читался как цикл с внутренне согласованными поэтологическими ядрами, (лейт)мотивами и решениями, входящими в диалог или развертывающимися до логического их исчерпывания, что подтвердило бы как подсознательный, так и обдуманый единый подход автора. Разумеется, говорю об условном цикле: Чехов, как известно, не определяет упомянутые произведения таким образом.

Особенности, разграничивающие цикл от *-логии⁴, несколько, настаиваю на главных. Требование и к двум собирательным структурам, о том, чтобы произведения, входящие в их состав, были жанрово гомогенными; только о цикле же важно наличие общего заглавия, которое не встречается как наслов конкретного произведения от содержания, предзадающее семантический код для чтения. Но есть и очень важная оразличительная специфика. Последовательность, в какой преподнесены произведения в одном цикле, подчинена формальной (имплицитной) логике, но не необходимо непременно читать их в этом порядке – к ним можно подойти избирательно, беспорядочно, без того, чтобы это было бы в ущерб рецепции. Наоборот, *-логия требует усваивания произведений именно в порядке, определенном автором, насколько в первой из них есть информация, предопределяющая развитие дальнейшего действия и без того, чтобы припоминает ее или повторяет, каждая следующая часть пользуется ее как данность. В этом смысле цикл далеко более мобильный макрожанр

⁴ Использую звездочку как заместителя цифровго индекса: ди-, три-, тетра- и т. д.

значительно большего потенциала для интерактивного и интердисциплинарного употребления, особенно если это относится к драматургии. Обычно плотное покрытие или присутствие всех элементов не встречается никогда, но достаточно, чтобы налицо было несколько основополагающих, чтобы говорить о циклообразующем подступе к осуществлению замысла.

Основным организующим элементом для любого литературного конструкта, включительно многосоставного, это *заглавие*. Если с этого угла всмотреться в комментируемые драмы, заметим особенности, обычно пропущенные толкователями или ускользающими от них. Общего заглавия, разумеется, нет, насколько Чехов, как уже зашла речь, никогда не подходит к ним как к текстам, выдержанным в модусе эксплицитной циклизации. Отдельные пьесы образуют единство нескольких поэтологических уровней. Самое видимое это соответствие между местом произведения в „квартете“ и кодирующая в ее названии цифра. „Чайка“ есть моническое заглавие – экспонирует единственный объект, предполагающий переобразование и роение. „Дядя Ваня“ вводит двоичность не только потому что фраза двусоставная – из двух лексем, а потому что визируемый персонаж – Ваня – назван чужим именем – имени своей племянницы, из всего списка с *dramatis personae* он „дядя“ единственно для Сони. „Три сестры“ демонстрирует как будто преднамеренную тавтологичность, и она бесспорная тройка, вопреки тому, что обвзанность героев нарушает отраженную в основном паратексте категоричность. Наконец „Вишневый сад“, номинируя топос (земельный участок, площадка, участок земли), покрывает семиотику пространства, содержащего символическую четырехмерность: четыре направления, четыре межпосочия, четыре сезона и т. д. Важно и находчиво наблюдение по вопросу о функциональной обвзанности произведений как

части / элементы целостной космогонической модели делает Нина Ивановна Ищук-Фадеева. Цитирую дословно: „Четыре поздних пьес драматурга могут быть протичаны в соответствии с этими основными стихиями: „Чайка“ – это вода, „Дядя Ваня“ – земля, „Три сестры“ – огонь (пожар), „Вишневый сад“ – воздух“ (Ищук-Фадеева 2002: 52).

В отношении *жанра* тоже замечаем круговую композицию. „Открывающаяся и закрывающаяся дверь“ это различная номинация: „Дядя Ваня“ – „сцены из сельской жизни“, а „Три сестры“ – драма. Но комедийное – обшивка не только канонических пьес Чехова, а и всей русской драматургии XIX века (столетие начинается и кончается именно комедиями: „Горе от ума“ – „Вишневый сад“), что представляет чеховского квартто как его уменьшенную и даже метонимическую модель. Осматривая тексты на уровне сюжета, установим изобилие репродуцирующихся мотивов. Некоторые из них встречаются и в четырех пьесах, появление других замечаем в трех или в двух. Такие, которые присутствуют везде, это: персонажная двойка брат / сестра, наличие пишущих и читающих героев, дом, убийство / самоубийство. И нечто, прямым образом реминисцирующее с центральным заглавием настоящей работы. После одноименного сценического этюда Гоголя очередное *расхождение из театра* в русской классической драматургии наблюдаем едва в первом действии „Чайки“; ожидаем маскированных в „Трех сестер“, которые все же идут, бывают отправленными, не допустив их к Прозоровым; в „Вишневый сад“ все недавние законные обитатели уходят с этого места, а в „Дяде Ване“ кроме того, что после ряда неприятных инцидентов профессор и молодая его супруга уезжают бесславно, звучит и реплика: „Finita la comedia“. Наконец вожделения основных, движущих интригу героев, сводятся к одному постоянному принципу. Он сформулирован Петром Николаевичем Сориным

в четвертом действии „Чайки“ и гласит: „Человек, который хотел“. В самом начале у всех есть сильное желание о чем то, в ходе действия все более оно колеблется и ослабевает, пока в конце, хотя оно сохранено вербально, воля о осуществлении его полностью исчезла / исчерпана, и они остаются в состоянии инертности.

После вводящих заметок, уплотняющих тезис о цикличном принципе четырех каноничных драм Чехова, продолжаю с выяснением заложенных в них архетипных мотивов, моделирующих внутреннюю согласованность сюжетов, точнее, группирую в нескольких семиотических ядрах важные особенности их *поэтики*.

Постановка о не-герое. Она сформулирована именно Чеховым в „Безотцовщине“. В третьем явлении первого действия Анна Петровна задает вопрос: „Кто такой, что за человек, на ваш взгляд, этот Платонов? Герой или не герой?“. Ответ Глагольева 1: „Как вам сказать? Платонов, по-моему, есть лучший выразитель современной неопределенности... Это герой лучшего, еще, к сожалению, ненаписанного, современного романа...“ (Чехов 1977, 11: 16, курсив мой, Л. Д.). В драматургической поэтике Чехова сильно семантизированным оказывается само понятие „безотцовщина“. Оно номинирует постоянный мотив, побуждающий развитие действия и поддерживающий внутреннее напряжение в четырех сюжетах, из которого прямым образом проистекает (само)убийственный синдром – генетический, врожденный, обычно находящийся в латентной стадий, и проявления его зависят преимущественно от обстоятельств, в которые попадает его носитель. Смерть отца / Отца и формализующиеся или прерванные связи между родителями и детьми обосновывается как синдром и проклятье наследственности. В понимании драматурга термин есть гипотеза, но и прогноз о том, возможен ли мир после конца патриархата, и в какой мере

мыслимо возвращение к стародавнему предысторическому (русскому) матриархату?

Специфика *финалов*. Они не совпадают с кульминацией, но вопреки тому конец „Трех сестер“ напоминает того „Чайки“. Как д-р Дорн, д-р Чебутыкин спокойно мог бы попросить Андрея вывести Ирину (то же самое имя), потому что застрелили ее жениха и барона Тузенбаха. С другой стороны, и здесь, как и в „Дяде Ване“, Чехов подчеркивает идею о том, что нужно работать, отреченную в „Вишневом саде“.

Dramatis personae. Приступая к „Чайке“, Чехов находит совершенно незнакомый на этот момент принцип функционирования драматического действия и персонажной системы. Открытие состоит в отказе, чтобы сюжет был организован вокруг одного действующего лица, к которому гравитируют остальные и без которого пьеса была бы невозможной. Этот тип конвенциональной структуры обычно кончается именно смертью протагониста (Платонов, Иванов, Егор Войницкий). В поздних четырех пьесах каждый из героев есть автономная величина, и хотя часть их отчетливо выступают как центральные, другие – как второстепенные, а третьи как эпизодичные, литературоведческая или режиссерская интерпретация может выбрать и последовать за кем бы то ни было, превращая его в главного. Еще более точно сказано, сюжет каждой из пьес позволяет быть пересозданным через личную историю „произвольно“ предпочтенного персонажа, без того, чтобы общая тема и внушение передвинулись или обезличились. Подобный подход не встретим ни у современников Чехова: Ибсена, Стриндберга, Гауптмана, Метерлинка, Зудермана, ни даже у Шекспира.

Находка Чехова не импульсивна, а подготовляема долгое время, и за процессом можно проследить по многим его высказываниям относительно

принципа формирования литературного и драматургического персонажа; судя по ним, его творчество подчинено образу и диалогу – *par excellence* театральное мироощущение. То есть, если в сценических его текстах попытаться увидеть прозаика, нам будет труднее, чем если хотим очертить драматурга в его прозе, что не так ни у Толстого, ни у Горького.

Настроение. Проблема сложная, так как нет универсального определения о „настроении“, от которого теории и практики в гуманитаристике и искусствах руководствовались в понимании и приложении его. Нет и такого, соображенного со специфическим его (воз)действием в сценических текстах Чехова. Номинированное Станиславским настроение употребляется чаще как оперативное, но абстрактное понятие. В контексте собственного своего тезиса я склонен рассматривать настроение у Чехова как номинация, охватывающая налаживание, настрой, акцент („настраивание“), охватывающие в себе сугестивный психоэмоциональный статус описанной сценической ситуации, тушеванные цвета (мерцающее освещение), недовысказанность, умалчивание, едва уловимый, ненавязчивый звуковой фон; говорящие паузы и диалог, не говорящий ни о чем. Это излучающая тишина, насыщенная метафизической энергией, наполняющей само переживание и придающее ему аутентичность.

Рождение чеховской комедии от жививого трупа трагедии. Один из неразрешенных, но не и неразрешимых проблем в усваивании чеховской драматургии есть расхождение между способом, по которому автор номинирует жанрово свои пьесы, и как толкуются они первыми их сценическими интерпретаторами. В (эпи)центре расхождений между театрами, литераторами, критиками, читателями, зрителями попадает означивание „комедия“. Сам драматург оставляет разъяснений о том, что именно имеет в виду под термином, но ревностно настаивает на собственной

точности как нечто естественное, не подлежащее оспариванию. Комедийное не есть специфика диалога, сюжета или ремарок, то есть не приоритет какого-то отдельного компонента структуры. С „привитием“ комедийных элементов в корпусе истощенной и реанимирующей трагедии Чехов вообще не предпринимает знакомых банальных ходов, каких встречаем даже у Шекспира – вводить комедийные персонажи в трагедийную интригу, а нечто значительно более перспективно: находит и подчеркивает общее между двумя кажущимися противоположностями. Ставя категорически номинацию „комедия“, драматург дает себе отчет в том, что более устойчивый и побеждающий жанр именно этот. В своем историческом развитии он претерпевает минимальные перемены, в отличие от трагедии, которая в своей амбиции сохраниться мимикрирует то в мелодраму, то в трагикомедию, то в драму, чтобы свернуться в XX–XXI веках как „вставленный“ (эпентетичный) элемент в корпусе „нейтральной“ пьесы. Потому что одно из больших предизвикательств перед рассматриваемыми четырьмя драмами то, что их спокойно можно поставить как трагедии, даже как мистерии-катастрофы, но более важный казус – как обосновать их как комедии. То есть, толкователь значительно был бы облегчен, если осмыслить термин „комедия“ не согласно конвенционального его жанрового регистра, а как подсказанная ему автором стратегия, указание о чтении и алгоритм для толкования соответственного произведения. Как пишет Мартин Эслин, „Объективный взгляд на персонажей – взгляд со стороны, а не идентификация – приводит к тому, что они предстают в комическом свете. Если мы бы идентифицировали себя с человеком, поскользнувшимся на банановой кожуре, мы бы почувствовали его боль: глядя на него со стороны, мы можем смеяться над его несчастьем. Поэтому персонажи зрелых пьес Чехова, в которых ему удалось реализовать самую программу – это, по существу, комические персонажи,

даже если происходящее с ними печально или даже трагично“ (Эсслин 2005: 179). Комедийное следует искать не столько в направлении жанра, сколько в психоэмоциональной „начинкой” сюжета, осмысленного как *конкретное приложение настроения*. Канонические пьесы драматурга есть триумф комедии, подсматривающей через щели некомедийного сюжета.

Перекроенные координаты архетипного сюжета. В своей монографии „Быть шутком в игре судьбы“ (Димитров 2006, II изд. 2017) я рассмотрел корпус из тринадцати прочно усвоенных во внерусском перформативном пространстве образцов из драматургии Золотого века⁵ через модус идущего извне героя. Чехову представляется историческая задача достать из употребления поддержанный до того момента сюжет, демонстрируя его дальнейшую несостоятельность, но для этой цели в первых трех пьесах он ступает на устоявших в течение всего века типологических ходов. Сейчас он вводит и совсем *новый тип героя, не только внешнего, но и остающегося „снаружи“ и никогда не появляющегося*, с кем все или большинство персонажей соотносятся. Его влияние тоже „вертикально“ и иерархично, но непоявление его порождает особое напряжение и активизирует свой *собственный сюжет ожидания* (The Great Expectations), проистекающий в отсутствии главного протагониста. Эвентуальное его (по)явление было бы равнозначно чуду или „пришествию“. Если досюда чужой герой пытается задержаться в обществе, но это, увы, ему не удастся, вопреки тому, что его усилия упорно направлены туда, после „Иванов“-а новопришедший (как правило мужчина) претерпевает феминистический

⁵ Их список может варьировать в зависимости от того в какую национальную культуру попадают – ближе (восточноевропейская) или более отдаленную (западноевропейская) от России. Но он наверняка валиден о Болгарии и сильно редуцирован в отношении его вида в каноне русского фикционального пространства, породившего ту же самую драматургию.

метаморфоз и старается не закрепиться (остаться, интегрироваться), ни даже уехать, а сознательно или интуитивно переупорядочить, и что более важно – разрушить само общество изнутри: Нину Заречную, Елену Андреевну, Наталию Ивановну. Четыре поздние пьесы объединены неожиданным парасюжетом. Он сводится к тому, что на месте героя извне идет *событие* извне. А в „Трех сестрах“ первоначально узнаем не о новоприбывшем, а об „ушедшем“ герое – генерале Прозоровом, *pater familias*; чуть позже появится подполковник Вершинин. Выталкивание Отца со сцены всегда приводит к осиротению, до без-отцовщины. Вечный спрятанный за кулисами и никогда не появляющийся, но всегда проявляющийся персонаж в своем самом совершенном творении – театр – остается Бог.

В последней части 3.1. прослеживаются различные поэтологические особенности сюжетов „Чайки“, „Дяди Вани“ и „Трех сестер“ как преддверие к попыткам Толстого и Горького, перед тем как круг будет замкнутым окончательно „Вишневым садом“.

Подглава 3.2. названа: „(Анти)чеховская пьеса Толстого („Живой труп“)“.

В отличие от Горького, чья стратегия домогания к Чехову целеустремленная и последовательная, но непроявляющая видимые признаки поспешности и применяемая деликатно и издалека, Толстой вторгается в художественный мир Антона дерзко, громогласно заявляя свое понимание / свои возражения по вопросу о том, что такое выдержанная литература, чем дает повод недвусмысленно увериться в том, что его возобновленные его амбиции быть драматургом спровоцированы посещенным спектаклем на пьесу более молодого его современника. Имею в виду, разумеется, известную и многократно цитированную дневниковую записку от 27 января 1900 г.:

„Ездил смотреть „Дядю Ваню“ и возмутился. Захотел написать драму „Труп“, набросал конспект“ (Толстой 1935, 54: 10). Эта мысль объясняет в какой-то мере драматургический диалог-дуэль в пространстве русской культуры (неизменная часть больших дебатов по новой драме) как побужденным гневом Толстого, который с этого момента и далее начал настоящую битву о эстетическом превосходстве. А „театром военных действий“ оказывается сама Сцена. „Прорвавшееся“ недовольство патриарха демонстрирует и другое: латентно он поддерживает свой интерес к драме и театралному репертуару в целом, но уже немало времени скрывает это, вероятно из-за отсутствия серьезной провокации, точнее – ведущей фигуры, с которой он может и имеет смысл соперничать. Из чужестранных драмописцев не признает никого, самые большие его претензии – к Шекспиру. Но почему Толстой чувствует необходимость писать пьесы? Возможное объяснение: что иррационально и подчеркнуто двумерно усваивает эмблематическую формулу любимого своего философа Артура Шопенгауера „мир как воля и представление“, и следует за ней, насколько на русском третьем понятие („представление“) препокрывается, образуя омонимию со словом о спектакле, о зрелище. Его писание генерируется его *волей о представлении*, выраженной в трансформации *накопленной* потенциальной творческой энергии в действительно (кинетические) проявленная как возмущение. Толстой реагирует не сразу – не проложив себе дорогу резко зачистившим постановкам по Ибсену, Стриндбергу, Метерлинку или Гауптману на московских сценах – а едва когда те же самые тенденции начинают проникать в оригинальные русские тексты.

Театральная его концепция выяснена подробно в „Что такое искусство?“ (1898). Из драматургической его платформы видно, что при всем своем желании он не принимает, ни понимает театральную условность;

увиданное на сцене глубоко его смущает, ограничивая его воображение. Достоверность в литературе и театре сильно уязвимая и переменчивая величина, подвластная жанровым постулатам, требованиям актуальных и так же часто меняющихся, сожительствующих или чередующихся, эстетических направлений и соответствующих им дискурсы в искусстве. В начале своих литературных проявлений (50-е годы XIX века) он попадает в одной условности, пока в конце жизни его контекст полностью неузнаваем. Понимание о достоверности придвинулось с мифа и притчи к документу и факту. Через свою драматургию Толстой контаминирует несколько культовых пространств, предполагающих экстатическое действо и не менее активных / ангажированных зрителей: храм-суд-театр. Таким образом он из „пророка“, „ясновидца“ (завещанная еще Пушкиным фигура писателя, продолжавшаяся приблизительно до третьей четверти XIX века) превращается в свидетеля, легитимируя редуцирование фикции в пользу фактологической неподдельности, не изменяет проникновенному своему взгляду *in medias res*, усилию достигнуть до Истины без посредника, то есть – „видеть“ за видимым, принимая вину и ответственность за раскрытое и доверенное другим.

Долгое время я был подвластен внушению, что в основе решения Толстого вернуться к драматургии стоит главным образом „Дядя Ваня“, именно из-за известной записке 1898 года о том, что после того как он смотрел спектакль МХТ-а, ему захотелось написать драму: „Труп“. В сущности правда несколько иная: даже если допустить, что конкретный повод / побуждение действительно тот, новый сценический текст графа суммирует в себе все наличные „полнометражные“ пьесы Чехова, написанные до этого, включая „Иванова“ и „Чайку“. В этом смысле совсем не случайно, что долгое время зациклевал, и не раз брошенный, „Живой труп“ закончен „ударно“ в

декабре 1900 г., незадолго после того как он прочитывает „Три сестры“ (которая готова в октябре). Сказанно яснее, от замысла до осуществления новой и последней пьесы Толстого проходит почти три года, период, в котором Чехов пишет третье свое произведение из четырехдельного своего цикла. Если проследить за невероятной личной и семейной историей Феодора Протасова, заметим в ней отголосок экзистенциальной философии и судьбы Иванова, Кости Треплева, Ивана Войницкого, проф. Серебрякова, д-ра Астрова, но и Андрея Прозорова, Соленого, барона Тузенбаха. Собираясь дать мастерский урок Чехову как пишется произведение, соображенное со всеми правилами драматического искусства, Толстой практически делает собирательный образ, вышедший из „футляра“-матрицы более молодого (его) „подмастерья“.

Часто отправляемые Толстым острые критические заметки к отдельным моментам из пьес Чехова неверные, неосновательные, неоправданные и преднамеренно преувеличенные „недостатки“. В действительности он применяет к нему ту же самую интерпретативную матрицу, которую использует при толковании Шекспира. Но в своих возражениях исходит не из Шекспира, ни даже из конкретных „несовершенств“ в чеховских сюжетах, а из факта, что драматургия Антона не отвечает высоким религиозным задачам и предназначению искусства. И таким образом доказывает, что понимает конфессиональное очень „по-своему“ – буквально, неканонично, приблизительно, не замечая глубинного духовно-мистического парасюжета именно в „Дядя Ваня“, проявляющегося через образ Сони и выговоренного во финальном ее монологе-откровении. Толстой предпочитает притчевое мистерийное действо, закладывающее на моральном императиве, перед таким, которое раскрывает исповедальный дискурс, постигающий катарсисный эффект. Существенное в художественной

„зараженности“ взрослого драматурга от молодого состоит в том, что в лице самоубийца Протасова он „переводит“ / реинкарнирует не единственно социопата Войницкого, но и Треплева, и возвращается к Иванову, полностью вписываясь в парадигму одноименной ранней пьесы Чехова: замыкается (в) круг, от которого автор „Дяди Вани“ *уже* вышел.

Закладывая на достоверность и категорически решенным создать образцовый текст новой русской драмы, в лице „Живого трупа“ Толстой развертывает случившееся, произтекшее именно таким же способом в действительности, но претворяя ее в сценический диалог, охудожествляя ее, она начинает звучать неестественно, насильно, выдуманно, причудливо, и воспринимается читателем, зрителем гораздо более как фикцию, чем правдоподобно. В этом кроется и основной парадокс последней пьесы Толстого. С одной стороны, такое решение – инверсия стародавнего правила Аристотеля о том, что „задача поэта – говорить не *о происшедшем*, а о том, *что могло бы случиться*, о возможном по вероятности или необходимости“ (Аристотель 1927: 51). С другой, прямое противопоставление Чехову, рассказывающий сочиненные, придуманные и развитые полностью в воображаемом модусе истории, но которые, прочтенные или увиденные на сцене, не вызывают и малейшего сомнения о какой-то подделке и неискренности. В этом (и не только) смысле „Живой труп“ – античеховская пьеса.

Если попытаемся прочесть „Живой труп“ через конвенции архетипного сюжета, окажемся перед весьма интересном казусе. В лице Феди в русской драматургии XIX-го века впервые прослеживается дорога героя, не присоединившись к установленному обществу как пришельца извне, а как *добровольно вышедший из (своей) среды*. Проблема в том, что Толстой „реабилитирует“, хотя в инверсию, модель, отброшенную Чеховым

сразу же после „Иванова“, доказывая, что даже если и перешагивает целым десятилетием в следующий век, как художественное мышление он остается глубоко укорененным в собственном своем столетии. Желание его, еще пока смотрит „Дядю Ваню“, написать пьесу под заглавием „Труп“, особая рефлексия. Граф реагирует не на драматургическую природу чеховской пьесы, а на ее сюжет. Привидно осуществляя спровоцированный свой замысел как пьесу, он хочет „поправить“ ходы в действии и мотивацию персонажей, а не соизмерить свою драматургическую технику с той своего более молодого современника. И если примем, что результат от этого намерения – „Живой труп“, Толстой не создает новый тип драмы, а (пере)писывает увиденное по-своему, вводя его в рамки философии, которой отстаивает: *несопротивление злу*. Сценические открытия Чехова не рассчитаны им.

Конкретно по работу над текстом однако писатель действительно приступает едва в январе 1900 г., после пьесы „Дядя Ваня“. Факт говорит о том, что замысел наверняка более старый, но после долгого времени конкретный толчок дает ему именно спектакль. Отсюда можно спекулятивно допустить две вещи: смотря его, Толстой или выяснил для себя, понял как написать свою пьесу, или был подавлен, осознав, что его замысел индиректно *осуществлен другим*. Последнее есть прямая параллель с его реакцией по поводу „Короля Лира“. Возможное объяснение по поводу острых филиппик против Шекспира и конкретно против этой его трагедии состоит в том, что ментальный статус старого, заброшенного и презренного всеми, но оставшегося непреклонным в своих позициях короля, принуждает альтернативного русского „царя“ из Ясной Поляны идентифицироваться с персонажем, и с недобрим чувством ощущает, что как нрав и судьба предсказан и с поразительной точностью раскрыт британским гением.

Заглавие. „Живой труп“ – как принудительно притворившийся погибшим Федор, так и метафора самой формы существования героя, повиснувшего как будто между бытием и небытием. Символика словосочетания отсылает и к христианской топике „живая смерть“ / „мертвая жизнь“. В другом аспекте можно осмыслить как инверсную перифразу Гоголевского наслова „Мертвые души“. Эти два наслова носят оксиморонный оттенок, сугестированный через христианскую философию о бессмертии души и смертоносности тела. А через мотив об оживлении (реинкарнировании) плоти вопреки тленному ее началу Толстой отправляет предизвикательство в духе неортодоксального православия, следующего за постулатами его собственного учения. Здесь нельзя отвлечь и „эхо“ из заглавия последней пьесы Ибсена, „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“.

Толстой интерпретирует по-новому *фигуру самоубийцы*, предпринимая этот крайний ход как результат долго обдумываемого выбора с первоначальной наивной надеждой, что спрятавшись (покидая добровольно мир) и освобождая других от себя, может обойти самого суицидального акта. Протасов вписывается и в парадигму *лишних людей*, встречающихся ранее у Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Гончарова, но все же драматургическое его „родословие“ прямым образом берет свое начало от чеховского Иванова. На первый взгляд замысль „Живого трупа“ не содержит ничего сближающего его с пьесами Чехова. В судебном деле супругов Гиммер, хотя бы как ему передает прокурор Давыдов, Толстой под впечатлением трагедии троих прекрасных людей, невинно пострадавших от слепой буквы закона. Жанровая номинация „драма-комедия“ скорее шаг к чеховскому пониманию комедии, близкому к диалектике взаимопроникновения: концепт трагедийного – обязательная основа комедии и, наоборот, – в трагедии всегда наличен латентный комедийный заряд.

Выведенная отсюда пьеса Толстого может быть дефинированной как квазимистерия.

Отдаляясь от конкретики рассказанной истории, нужно вспомнить, что ситуация „ухода“ вписывается полностью в контекст русской драматургической традиции, поддержанной в течение всего XIX века. Но не менее интересно то, что у Толстого есть нечто, которое не встречается у Чехова: нажим среды, чтобы персонаж поступил по этому или иному способу, связанному с самолинчеванием и саможертвой: так в драме „Власть тьмы“, в романах „Анна Каренина“ и „Воскресение“, так и в „Живой труп“. Очевидно, есть некая предопределенность, побуждающая писателя в экзистенциальное направление, заложенная в нем и терзающая его всю жизнь, ей он подчиняет свое творчество, чтобы иметь возможность в какой-то момент проверить и воплотить это лично. Обычно это связано с концом.

(Вы)падение на „дне“ для Феде есть антиципирующее движение / устремленность, укрепляюще-воздигающее его как дух, одаривающее его смирением. Любопытна вторая картина первого действия, переносящая обстановку среди цыган, приютивших довольно долгое время Протасова; пока он пьянствует и крутит любовь с Машей, хор поет душераздирающие романсы, а оркестр играет вальс. Певцы цыгане реагируют подобно людям античной трагедии – мыслящий живой организм, коллективный персонаж, сочувствующий Феде и входящий в функцию его арбитра. Задерживаясь к ним, он оказывается в ситуации, уже описанной Пушкиным в поэме „Цыгане“: Федя – пришедший извне, человек, чужой им, принятый ими без предрассудков и заживший свое двойственное бытие. Но в пьесе Толстого они не романтический фон, ни метафора, наоборот, семьдесят пять лет после Пушкина в их лице появляется социальное дно, контрастирующее

рационально уравновешенной и аристократически культивированной природе Протасова.

Подглава 3.3. имеет наслов: „Чеховская пьеса Горького („На дне“)“. В ней комментируются интертекстуальные диалогические засекания-интервенции между самой успешной пьесой Горького и предшествующих ее сценических опытов Чехова и Толстого.

В конце XIX-го и начале XX-го века драматургия обязана с институцией театр, точнее, театр не только переоткрывает и переразмещает созданные до этого момента пьесы, но и требует написания новых, чем стимулирует саму продукцию и появлению больше талантливых имен. Попадание Горького в этой ситуации неоднозначно, независимо от приложенных сверхусилий с его стороны оказаться именно в МХТ-е и от благонамеренной помощи, оказанной ему Чеховым, Немировичем, Станиславским и всей труппе. В предпринятых театрами действиях „внедрять“ его легитимно на все более престижной столичной сцене есть нечто благородное, но как будто поспешное, а не решение с вычисленным риском. Возможность видеть свои пьесы „ожившими“ как спектакли раскрывается перед Горьким наготове, и это несет не единственно позитивные последствия. Не только слава Горького, но и рецепция его пьесы „На дне“ начинается официально с театралной ее премьеры, состоявшейся 18 декабря 1902 г. в МХТ-е. Нельзя пренебрегать и факт, что в 1903 г. от нее распроданы 75 тысяч экземпляров. Профессиональные критики и анализаторы встречают неоднозначно – и с восхищением, и со сдержанностью – постановку Немировича-Данченко, в результат чего любопытство воспринимателя постепенно начинает перенаправляться от сценической версии к тексту пьесы. Для этого триумфа несомненно

способствует полностью измененный подход режиссеров. Немирович пишет в письме Горькому от 27 августа 1902 г.: „В ночлежках мы были. По крайней мере я только после них почувствовал почву под ногами, реальную почву“ (Немирович-Данченко 1954, электронная версия). Пространство / обстановка оказывается вызовом, с каким они впервые сталкиваются и понимают, что рассчитывать только на художественном воображении недостаточно. Немирович заступает тезис о том, что для постановки Горького он придумал новую методологию и навязал различное поведение актеров на сцене по отношению к Чехову – нечто, которое Станиславский долгое время (практически никогда) не признает, не смотря на то, что за четыре месяца – с конца декабря 1902 до апреля 1903 г. „На дне“ выдерживает 50 представлений при полностью распроданной зале. Со всеми претензиями, которые можно отправить к скептицизму Станиславского, он, в конечном счете, не без тревоги предчувствует как эта пьеса подводит ориентир сохраненного высокого репертуара МХТ – оказывающего облагораживающий и культивирующий эффект на публику – к массовому вкусу, внешней эмоциональности и слезливой мелодраматичности, и в своем поведении и оценке проявляет сдержанную дистанцию и нейтралитет, разграничиваясь / отстраняясь от очерчивающейся непреемлемой тенденции.

Не необъяснимо то, что в драматургии Горького „На дне“ отчетливо очерчивается как несомненно самая представительная его пьеса и наверное единственная, попадающая в западный канон. Он пишет почти двадцать драматических текста – тринадцать до большевистского переворота в 1917, три после него. Любопытно, однако, что тот же самый МХТ, на сцене которого он переживает самый большой свой успех, не обращается ни к одному из более поздних его опытов.

Среди возможных объяснений об осторожном подходе театра к Пешкову то, что первые его пьесы, появившиеся одновременно с некоторыми из драм Чехова как их прямого подражания, используют их поэтику, но внешне, имитативно, для идеологических, чужих ее природы цели, претендуя на нечто новое и перспективное, без того чтобы автор сделал хоть какого либо усилия конципировать собственную свою точку зрения, даже если она основана на оспаривании или проблематизировании постигнутого Антоном. Чувствуя опасность от этой нечистоплотной тенденции, на репетициях Немирович-Данченко открыто стал разграничивать „чеховское“ от „горьковского“ в пользу первого и что не следует допускать в поведении персонажей и в общей атмосфере „Трех сестер“ к примеру, что могло бы поскользнуть их ко „дну“.

Независимо от того как хронологически протекают вещи, „На дне“ есть первый драматургический замысел Горького. Он упоминает о нем еще в начале а 1900 г., и до конца года приступает к написанию его (тогда с работным заглавием „Без солнца“). Идея о будущей пьесе колеблющаяся, меняется неоднократно, часто до неузнаваемости, причем почти два года персонажная система структурирована только в общем и не шевелится никуда, а единственная константа, связанная с социальными характеристиками действующих лиц, предопределена топосу как приют, то есть, обезличенные, низкие, выпавшие слои общества, люди аутсайдеры. Стройное упорядочивание истории такой, какой знаем ее сегодня, случается под воздействием (и комбинацией от) усвоенных Максимом образцов, открытых главным образом в лицо нескольких чеховских пьес, а „Дядя Ваня“ дает импульс для окончательного ее заканчивания.

Кто есть кто (в) „На дне“? Вхождение в мир одной из самых обговариваемых пьес в русской критике осуществляю, начав с появлением ее

в драматургической традиции XIX-го века, переходя через собственные ее поэтологические стратегии и компоненты и достигая до интертекстуальных полей, заимствующих элементы из произведений Толстого, Чехова, Пушкина, Шекспира и строящие реминисцентную диалогическую ось с ними. Но до этого перерассматриваю существенный вопрос литературноисторического естества: как русская драма XIX-ого века, начавшая высокими, но увы, проваливаемыми порывами героя (Чацкий), пытаюсь объяснить тенденциозное недооценивание и изолирование от естественной его среды, прослеживает его обессиление и вовлечение масс, и в конечном счете засиживается – и она сама, и герой – „на дне“.

Горький проходит в драматургии как эпитон Чехова, преднамеренно и упорно ищет как его мнение, так и мнение Толстого (другое дело соотнобразовывается он с ними и насколько в состоянии следовать за их предписаниями); пока окрепнут, ранние его писательские опыты бывают выращиваемыми и поощряемыми последними опорами классической эпохи. В этом смысле возникает серьезная проблема: „На дне“ традиционно не воспринимается как пьеса Золотого века, и по своим формальным показателям она действительно перешагивает за его рамки. Но мой тезис, что как бы и ни выглядело внешне, это произведение не просто не отделяется от поэтики предшествующей его русской драмы, а резонирует как раз на ее открытиях; оно буквально „вклинивается“ в ее корпус, до того как она закончила, насколько подлинный финал XIX века – и в литературном, и в драматургическом смысле – „Вишневый сад“: текст, написанный Чеховым *после* того Горького. При своем появлении „На дне“ с некоторой снисходительности и нескрытой иронией объявлена „чеховской“. Дефиниция никак не лишена основания.

В начале *заглавие*. Обычно Горький конструирует собирательные насловы, визирующие гомогенную группу людей, введенную под общим знаменателем: „Мещане“, „Дачники“, „Дети солнца“, „Варвары“, „Враги“, „Чудаки“, „Последние“, к которым гравитирует и „Егор Булычов и другие“. Из названий двенадцати пьес, написанных до прихода большевиков в 1917 года, исключение составляет единственно „На дне“.

Если сравнить заглавие первой пьесы Горького „Мещане“ с „На дне“, совсем ясно заметим, что пока мещане действуют в каком-то все же тривиальном пространстве, в следующем произведении все случается „под поверхностью“. Персонаж в драматургии XIX века следует за вертикально спускающемся вектором: аристократ – разночинец – бывший крепостной – осадок общества. Дно имеет свой генезис далеко позади – оно появляется впервые, притом в буквальном виде (как речное), в Пушкинской „Русалке“ (1830). Достичь до него в водной среде предполагает (по)падение в других измерениях, где время течет различно, свет проникает трудно, а звук резонирует приглушенно; гравитация длится более продолжительно, как на замедленном кадансе. В отличие от бездонной без-дна, дно – абсолютная основа, пол, почва, *под* которой нет ничего.

Другой основополагающий компонент поэтики пьесы это ее *персонажная система*, но перед тем делаю несколько коротких уточнений по *сюжету* и неоднозначно воспринимаемому *жанру* текста.

Одна из серьезных драматургических проблем произведения в том, что герои в огромной части диалога оглашают очевидное; проявляют себя как резонеры, что убило бы любую пьесу Чехова. У Чехова тоже встречаем подобные реплики, но они исполняют совсем различную функцию. Пока персонаж комментирует, точнее, сообщает что видно в окно (Тригорин, Астров, Тузенбах, Гаев), его мысль занята чем-то совершенно иным, и

высказанное есть неумелый, но необходимый камуфляж о *присутствующем* его в этот момент *отсутствия*, подтверждающего его как наличного здесь-и-сейчас, без того, чтобы он реально участвовал в конкретной сцене или был сопричастным к случающемуся в ней. Ничего подобного нет у Горького. В этом отношении он ближе к Толстому, главным образом в предпоставленности идей. Таким образом „На дне“ ставит будущую русскую драматургию перед дилеммой: воспринять буквально обитателей приюта и через них обосновать возникновение пролетариата, или осмыслит их как индивидуалистов по принуждению, неизвестно как и почему потерявших прежний свой привилегированный статус и не в состоянии создать общность. В этой пьесе Горький делает центральным до недавнего времени маргинализированным персонажем. Герои уже не бывшие, уже недействительные и отпавшие; определяющее и связывающее их то, что они *люди-отказа*. И все же очерченная драматическая ситуация прогнозирует будущую переорганизацию бытия: она иллюстрирует возникающий новый быт – коммуналка. Другой деликатный казус – возможно ли в более далеком – реминисцентно-пародийном плане – в ней можно уловить отзвук уже сформированной не только в России *толстоистской коммуны*.

Как бы и ни были поставлены при кажущихся одних и тех же неблагоприятных условиях индивидуального мышления при формировании любой новой общности, даже и при ложно обвиненных: аутсайдерах, заключенных, беженцах, меньшинствах... С сегодняшней точки зрения бездомничество, близкий к описанию в пьесе способ жизни, можно условно определить как вид экзистенциальной философии: философии исключения. Босьяк есть пред-шественник бездомника. Так симптом дороги, поездка, скитание у Горького буквализуется. Но драматург применяет неистовое усилие показать, что как может быть осадкой, дно таким же образом может и

бурлит, но что бы это стало фактом, нужен какой-то организующий толчок. Надстраивающий художественный жест в пьесе, что каждый персонаж имплицитно подразумевает собственный сюжет, понимаемый как раскрытая биография до его попадания в приют, или же продленная, иногда и начатая после того, как он оказался там.

Несмотря на немалое количество афоризмов у Горького, из „На дне“ осталось прежде всего восклицание: „Чело-век! Это звучит... гордо!“. Место одно из самых безынтесных во всей пьесе, но диалог изначально стремится к эффектному пуанту, и он прозвучивает. Вне патетики этот монолог показывает, что имплицитная философия в „На дне“ строится как полемика на интертекстуальной основе. Нахожу ее в понимании Гамлета о человеке, „венце всего живущего“, который, увы, не радуется ему. В доканонических вариантах произведения фраза кончалась так: „Это звучит... трагически!“. А само слово „человек“ с его аллоформами в целом тексте повторяется 106 раз. Впервые в русской литературе XIX-го века императив, конципированный вокруг понятия „человек“, встречаем в так называемой „Пушкинской речи“ Достоевского, которую он произносит 8 июня 1880 г. перед Обществом любителей русской словесности. Отрывок выглядит следующим образом: „Смирись, гордый человек, и прежде всего сломи свою гордость“ (Достоевский 1984, 26: 139).

Взрослый странник Лука – среди самых недовьясненных в персонажной системе: он не имеет отчества и фамилии, документы, биографию. С явлением его в первом действии не просто кончается экспозиция; повторяется обязательный мотив с носителем рационального вертикального сюжета. Лука – своеобразный устаревший 60-летний Чацкий. С одной стороны, имя его имплицитно подразумевает семантику „света“, „озарения“ и дублирует автора третьего евангелия. Но вторжение его внезапно, и

дальнейшее его влияние на большинство обитателей „дна“ демонстрирует inferнальное пришествие лже-мессии (Лука-вый), который в комбинации со Сатиным („сатана“) вносит среди обреченных успокаивающее и соблазняющее лжеслово, проявляя себя в не совсем отдающемся ему роль проповедника. Странное его исчезновение еще до конца третьего действия в суматохе около убийства собственника приюта Костылева деликатно подсказывает возможное его прикрытое участие в преступном деянии. Он, согласно требования архетипного сюжета, прибывает еще в первом действии неизвестно откуда, но то, чем „На дне“ расширяет и развивает устойчивую парадигму, это что в приюте практически *все пришли извне*. Традиционное дворянское имение – столичное или провинциальное – здесь заменено непредставительным зданием с дейностью низкого порядка со сомнительной и даже плохой репутацией, неблагоустроенное, напоминающее о публичном доме, убежище дегенератов, времянка; оно не имеет собственников, ни хозяев, а со-держатели. Приют есть анти-дом.

Толстой в двойном дне Горького.

Об уплотнении целостного тезиса исследования отчетливо очерчиваю один почти незатрагиваемый в огромной критике о „На дне“ аспект: как в этой пьесе не только чувствуется дух Толстого и Чехова, но и нечто далеко более провокативно: как они сами присутствуют законспирированно среди ее персонажей: пародированные и толкованные.

В образе Луки я склонен разгадать – до известной степени подражательную, до известной степени пародийную – креатуру позднего, предрешенного и преображенного Толстого. Появившийся в приюте старик – своеобразный проповедник безбожья и неверия (как Горький поверхностно и недооценивающе понимает учение графа и сложную его литературную и внелитературную личность). Имеют ли все же основание соотнесения между

скитальцем из „На дне“ и создателем толстовства, или они остаются единственно на уровне догадок? В биографическом очерке „Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения“ Андрей Зорин останавливается на следующем весьма любопытном эпизоде: „В январе 1882 года [...] Толстой принял участие в переписи. Он выбрал район Хитрова рынка, один из самых опасных в Москве, переполненный ночлежками, населенными отбросами общества. Толстой беседовал с обитателями трущоб, слушал их рассказы о жизни и раздал довольно много денег“ (Зорин 2020, электронная версия). Толстой почти двадцать лет до „На дне“ был „Лука“, пробовал на себя экзистенциальные испытания группового объекта своего социохудожественного, но и духовного изучения (если допустить толстовскую коммуны как более упорядоченный и облагороженный вариант общежития). Лука, разумеется, гораздо ниже возможного своего „прототипа“. Таинственное его уезжание / исчезание в четвертом действии перенаправляет внимание к герою, до этого момента оставшегося мало или больше в тени, чудаковатый, не отчетливо выступающий: Актер. В конце ему удастся выйти из анонимности и сыграть последнюю свою, на этот раз центральную роль. Имею в виду его самоубийство, которое есть его неподозреваемую, но верную и воздействующую реакцию / разрез случающегося в приюте-Россия, уменьшенный макет приюта-мира. Федор Протасов отходит от своего круга и уходит в естественную жизнь, что через десять лет после него предпримет его автор; Лука исчезает, и выход его со сцены и действие с трудом можно было бы назвать „уезжание“ или „исход“ в толстовском смысле, в то время как более точное соответствие „разрыва“ с жизнью – предпринятый суицидальный акт Актером, что есть настоящий финал спектакля, *finita la tragedia*.

Чехов в двойном дне Горького

Здесь очерчиваю как Горький присваивает фикциональный мир Чехова и что проистекает от этого хода. Даже когда поверхностно читаем „На дне“, улавливаем, что как будто мы попали в знакомую пьесу: чеховский этюд „На большой дороге“. Задолго до меня то же самое замечает рецензент газеты „Русские ведомости“, разделяя в номере 33 от 10 февраля 1912 г.: „...в изображении сбившихся с жизненного пути людей Чехов был как бы предшественником Максима Горького и его „На дне“ (Чехов 1978, 11: 404).

И „На большой дороге“, и „На дне“ – заглавия, указывающие топос. Различна перспектива: дорога – горизонтальная, а дно ведет в нисходящее направление. Большая дорога – пространство инициации, перемены, встречи; дно собирательно, оно принимает в себя обломки чего-то распавшегося, не смогшее удержаться или всплыть на поверхности, осадочное, растворенное. Сближение двух текстов начинается с вводящих ремарок. У Чехова место действия обозначено как кабак, а у Горького – как подвал / ночлег для бездомных, напоминающий пещеру. Хотя и выровненные в своем качестве замкнутых пространств, последних остановок, дно значительно тревожнее и зловещее, чем пивная – оно симулакрум неизменности, необратимости, безысходности.

По этой причине и характеристики частью персонажей идентичны. Если вообще можем говорить о иерархии, она отражена в основном в списке действующих лиц и по формальному признаку возглавляется собственниками двух заведений: содержателя кабака Тихона Евстигнеева и содержателя ночлежки Михаила Иванова Костылева. Встречаются также один разорившийся в настоящий момент дворянин, (разорившийся помещик Семен Сергеевич Борцов / 33-летний барон), по одному страннику (Савва / Лука) и по одному молодому человеку, в отдельные моменты – согласно логике сюжетов – изъясляющегося как протагониста (Егор Мерик / Васька

Пепел). И в двух пьесах появляется фигура неверной супруги, но в различно заданном контексте. Ночлег в „На дне“ приютил барона, актера, проститутку, вора, слесаря, шапочника, продавщицу блинов, сапожника, двух грузчиков, скитальца; даже содержатель и его жена тоже не имеют предысторию. Общее ощущение от диалога, сцены и мышление каждого в отдельности это то, что жизнь, увы, есть бремя, досада, которую просто надо выдержать. Чеховский этюд заряжает драму Горького несколькими присвоенными мотивами – кража, расторгнутый брак, болезнь, смерть (естественная и насильственно вызванная). В первом действии один из обитателей приюта в любовных отношениях с женой собственника, который знает это, ревнует, но проглатывает это, так как зависит от своего соперника: покупает за бесценок краденые им вещи и препродает их. Этот мотив репродуцирует ситуацию из „На большой дороге“, сохраняя основополагающей детали: и в двух произведениях скупые краденые вещи – часы.

Исключительно провокативны с исследовательской точки зрения множество советов, напутствий, которые Чехов дает Горькому или разделяет с ним относительно „ремесла драматурга“, раскрывая ему скорее подводные камни и мель при написании текста для сцены, чтобы он мог избежать опасность застрять „на дне“. Часть техники и подходов начинающий драматург никогда не усваивает, ни постигает их важность. Но корреспонденция между ними недвусмысленно свидетельствует, что Чехов имеет четко построенную систему разграничивания драматического от прозаического профиля событий, конфликтов, поворотов, без того чтобы ни те, ни другие исключали поэтическое.

Здесь снова возвращаюсь к смерти Актера. Его присутствие в „На дне“ всегда порождало вопросы. Пьеса Горького все еще не делает рекапитуляцию литературных мотивов, введенных в XIX веке, но зато

компилирует многие из них, пытаясь продолжить их жизнь – не случайно, что инверсирована роль профессионального театрала (актрисы) из „Чайки“. И две пьесы заканчивают самоубийством и разрушают коллективные занятия – игру в карты и песню. Образ наконец навеивает реминисценцию и одноактным трагедийном скетчем Чехова „Лебединая песня“. В нем актер доайен Светловидов „повесился“ в роли прорицателя Калхаса, а здесь Актер действительно весится и „светловидство“ – пророчество, просветление – прерывается.

Дно, оповещенное в заглавии одноименной пьесы, разумеется, метафора, но это имеет свою длинную традицию в драматургии XIX-го века. Самая цитируемая, включительно и Чеховом, пьеса Пушкина – „Русалка“. В самом ее конце автор „останавливает“ укоряющегося князя на берегу Днепра и предостерегает его от смерти, уготовленная ему когдашней брошенной им дочерью мельника. Так он не утопает на дне и остается в живых, терзающийся, но и очищенный своим раскаянием. Дно развернется полноценно перед нашими глазами едва у Горького. В этом аспекте именно *произведение Горького заканчивает классический архетипный сюжет, приводя его к возможному пределу его вертикальности.* После финала „На дне“ в пространстве русской драмы XIX века предстоит остаться только стволы отрубленных вишневых деревьев.

Последняя подглава 3.4. имеет заглавие: „Дно и стволы“.

Основной тезис моего исследования, что после „Трех сестер“ Чехов тактически „выжидает“ установить которые авторы, как и какими своими текстами готовятся пополнять построенную им структурную матрицу, пользуясь продуктивностью и „пропускливостью“ ее, и едва тогда „Вишневым садом“ он категорически и окончательно „захлопывает дверь“ –

взмахивает топором-гильотиной, и лопнувшей струны перерезает связующую нить стереотипов в русской драматургии до последнего удержанного ею архетипного координатного сюжета. Самые крупные „рыбы“, попавшиеся в его „сети“, разумеется, Толстой с „Живым трупом“ и Горький с „На дне“.

От премьеры „Трех сестер“ до этой „Вишневого сада“ проходит три года, время, когда в МХТ-е происходят интересные события. Репертуар расширяется, а популярность театра растет неимоверно. Единственная проблема, недостаток или пропуск в том, что на его *сцене не появляется ни одной комедии*. Но очень скоро после „Трех сестер“, Антон задумывает именно комедию, „несомненно смешную, очень смешную“, прямо водевиль. Отсюда ведет свое начало и известное расхождение-ссора со Станиславском. Потому что и во время своей работы по тексту, и около заканчивания его драматург убежден в том, что получилась не драма, а комедия, местами даже фарс. Эти на первый взгляд „претензии“ в действительности осторожные скептические отстраивания и регистрируют нечто гораздо более существенное: Чехов очевидно начинает все более ясно осознавать, что его тексты противоречат психологическому театру, придуманному, развитому и утвержденному Станиславским. Набравшись решительности и самочувствия после успеха „На дне“, Горький так же поддерживает лагерь отрицателей „Вишневого сада“. Претензии его – к отсутствию четко выраженной в пьесе политической программы. От недавнешнего его пиетета к Чехову не остался и след. „В чтении она не производит впечатления крупной вещи. Нового – ни слова. Все – настроение, идеи – если можно говорить о них – лица, – все это уже было в его пьесах. Конечно – красиво, и – разумеется – со сцены повеет на публику зеленой тоской. А – о чем тоска – не знаю“ (цит. по: Рудницкий 1989, электронная версия).

Пьесу можно интерпретировать и так: события в ней размещаются между двумя забытиями – в самом начале забыли (разбудить) Лопухина, в конце забывают о Фирсе. Между ними однако текст „помнит“ и „напоминает“ весьма любопытные подробности из русского драматургического быта. До этого момента приходящий извне герой непременно хочет более долгое время закрепиться среди непринимającego его социума, и рано или поздно уходит, скомпрометированный и прогнанный как нежеланный и неудобный. Чехов придвигает ситуацию к неизбежному финалу архетипного мотива: и в четырех поздних пьесах новоприбывшие (Нина, Елена Андреевна, Наташа, а сейчас и Лопухин) стремятся разрушить саму среду, среди которой они оказались и к которой не принадлежат: ее „имунная система“ невосстановимо ослабшая и негодная оказать сопротивление. В последней пьесе видим не только крах сада, но и тотальный распад общества, на месте которого „зияет“ пустой участок, усеянный стволами. Но с одним важным изменением: если досюда всегда индивид есть тот, который появляется откуда-то, теперь извне (притом из-за границы) приходит само общество в качестве коллективного героя, и в конце снова оно выгнано, а место его занимает единственный персонаж, вошедший во владение недвижимости как ее нового собственника.

В переписке между Чеховым и Ольгой Книппер прокрадываются подробности вокруг создания последнего шедевра текста-Чехов. Состояние здоровья Антона довольно серьезно, болезнь его фатально прогрессирует, и если что-нибудь все же заставляло его довести пьесу до успешного финала, то это послание, которое может отправить к будущим воспринимателям (и поколениям).

Чем „Вишневый сад“ подтверждает последние четыре пьесы Чехова как цикл? И в ней, как и в остальных, герои имеют необходимость не столько разговаривать с кем-нибудь, сколько высказаться. Здесь долго сдержанная

энергия незамечания, недооцененности, нежелания услышать другого прорывается с полной силой. Риторика почти какофонична и никогда не постигает взаимность диалога; зритель воспринимает произнесенное со сцены избирательно – он решает кого услышать, кому поверить, от кого разграничится. А ознакомленный драматургическим творчеством Чехова улавливает уже встречаемые образы и мотивы, но в различных, варьировавшихся ракурсах. Так например, Раневская реминисцентно повторяет Нину Заречную, возвращающуюся в четвертом действии снова к Кости после двухлетнего отсутствия. Судьбы этих женщин поразительно близкие – и та, и другая потеряли своих детей, провалившиеся в жизни, нейротизированные и истощенные. Раневская – поздняя проекция Нины и в еще одном аспекте: она тоже покинута своим любовником и переживает глубокий экзистенциальный кризис, а она уже и *бывшая* помещица – предикат, напоминающий горьковского лексикона из „На дне“.

Осматривая как проявляется (независимо кто) из троих героев настоящего критического сюжета в произведениях других двоих, в сознании интуитивно появляется ожидание о конкуренции между ними. Откровенно говоря, не считаю, что речь идет именно о „конкуренции“. Невозможность превеса однако та, которая предпоставляет появление каждого как персонажа других с пародийным оттенком – Горький изображает Толстой и толстоистскую коммуны на различных, включительно на уровне шаржа в „На дне“, Чехов окарикатуривает Горького в лице Пети Трофимова, Толстой неслучайно вводит в свои пьесы фигуры врача и интеллектуала. Каждый превращает кого-то из остальных в своеобразного мигрирующего героя из своих драматургических опытов.

Толстой. По мнению Виктора Гульченко: „Федя Протасов является, наверное, самым чеховским героем автора „Живого трупа“, как тот же

высоконравственный Фирс, кстати, может полагаться самым толстовским героем Чехова“ (Гульченко 2011: 242). Фирсовое „все раздробь“ пересекается и с Шекспировским „век распатался“, и с толстовским „все смешалось“. Если мне следует выразиться по-толстовски, забытый в конце старик постепенно начинает превращаться в вещь, в нечто как все еще живого, хотя и остывающего трупа.

В знаменитой своей экранизации „На дне“ Горького Акира Куросава полностью игнорирует декларативно-плакатную фразу Сатина о том, что „человек“ звучит гордо, которая в японском контексте (хронотоп) вообще ему не нужна, но зато оставляет самую чеховскую финальную реплику: „Испортил песню. Тупица!“, резонирующую „Ех ты, недотепа“ старого лакея. „Тупица-недотепа“ Фирс – сознательно подыскиваемая и постигнутая Чеховым драматургическая персонификация на тему „живой труп“, (ауто)проекция Толстого.

Горький. Очень скоро после премьеры „Вишневого сада“ в МХТ-е Александр Кугель публикует рецензию о спектакле, в которой встречается высказывание: „Даже у Чехова нет более безнадежной фигуры, чем Трофимов“ (Кугель 2005: 137). Студент „выше любви“. Воплощает тревожную, гипертрофированную нервность и чувствительность обреченного человека. Эти рассуждения важны, так как подсказывают нечто весьма симптоматическое: Трофимов – пародия не просто Горького, а *типа* Горького. И по реакциям самого прото-*типа* можем допустить, что он совсем точно почувствовал в кого прицеливается драматург своим героем.

По мнению Галиной Бродской: „Чтобы прокричать горьковскую здравицу с убеждением, Петя должен был вырасти как идейная личность. Но Чехов поставил своего студента на горьковский путь, заставив читать горьковские книги и подхватить горьковскую критику российской

интеллигенции, которая ничего не делает, заставил рассуждать о положении рабочих, о гордом человеке, заставил его цитировать Горького – и обрушивать словесные горьковские декларации на неокрепшее сознание неискушенной Ани...“ (Бродская 2000, электронная версия).

Освобождение пространства. Сад – основной образ, оповещенный еще в заглавии, есть метафора не топоса, а времени. Удары топора по дереву как озвученные секунды отмеривает мгновение, в котором струна порвется. А ее разрыв – своеобразное перерезание „пуповины“ между XIX и XX веками – в то время как XX-ый отныне будет искать своего места, XIX-тый отделяется от земного притяжения и выходит в свободную орбиту. Начавшееся вырубание категорическим образом расчищает / деконструирует участок, освобождая сцену для нового декора, предпоставленного новым типом драматургии. Сказанно на еще более „комедийном“ языке, Чехов, начав с мечты Треплева о новых формах, достигает до уничтожения легендарного сада Лопахиным, то есть, до пустого пространства, которое будет дефинировано как *rag excellence* театральным Питером Бруком, и в этом своем качестве готово приютить всякие эксперименты, импровизации, инсталляции – основные компоненты современного понимания об интерактивном зрелище.

Во „Вишневом саде“ Чехов занимается концом аристократии; в „На дне“ Горький сосредотачивается на формировании плебса. Если довериться Ницше, что трагедия рождается от духа музыки, правда ли тогда что современная трагедия не рождена именно от лопнувшей струны „Вишневого сада“, пока в конце „На дне“ известие о смерти актера не только прерывает песню, но и проваливает как будто возможность, чтобы приют приютил и трагедию?

В Заключении: „...*После представления новой комедии*“ (стр. 649–670) приступаю к обобщениям и выводам в своем критическом рассказе, доизрекая словесную формулу Гоголя „Театральный разъезд после представления новой комедии“ (1836–1842). Отстаиваю тезис о том, что *после представления новой комедии „Вишневый сад“* расхождение из театра – не единственно МХТ, а институция театр / театральная сеть с глобальным покрытием – дает возможность для появления иного вида сценической практики, то есть, *после нее пред-стоит пред-ставление* чего-то незнакомого, и оно имеет свои корни и пускает новые „ростки“ из стволов вырубленных вишневых деревьев. А их, со своей стороны, можно воспринять как ампутированные органы-„трупов“, покрывающих дно европейской и мировой театральной лаборатории / мастерской / (анатомического) зала / ателье – готовый материал для дальнейших экстатических проявлений.

Когда говорим собственно о драматургии, мировой театр – и конвенциональный, и элитарный (театр как таковой) – выбирает и в предпринятии всех своих смелых экспериментов продолжает ступать на достижения и ходах в основном двоим драмописцев: Шекспира и Чехова. Но разница между ними имеет особое естество – они взаимно привлекают друг друга, дополняют друг друга и расходятся, бытуя как самостоятельные величины. Автор „Гамлета“ – „нечеловеческого“ (сверхчеловеческого) гения, необъяснимым и все же достижимым как поэтика; наоборот – автор „Дяди Вани“ – доступный, „обыкновенный“ человеческий гений – объяснимым, но непостижимым как поэтика.

Обращая взгляд к троице „действующим лицам“ исследования, я сказал бы, что они осязаемо отличаются тем, какое звено из семантического ряда *авто-автор-авторитет-авторитарность* активируют в своем поведении и в своих посланиях. У Толстого и Горького авторитарное надстраивающее на

квазирелигиозной основе. Так как по своему идеологическому предназначению толстовство близко к придуманному Пешковым социалистическому реализму; обе системы ступают на уже известном, но переобразуют его внутренне. Разница с Чеховым в том, что у него нет и следа авторитарности, он строит и постигает неподдельного авторитета, исследуя разнообразие в различных реакциях, ракурсах, положений одной и той же ситуации, и так угадывает прямой и верный путь к человеку. Поэтому его пьесы нельзя изменить до неузнаваемости: какие бы и инновативные (режиссерские) подходы приложить к „Чайке“, она остается „Чайкой“.

На довольно раннем этапе граф замечает талант Антона, и независимо от претензий и своего недовольства, внимательно следит за его развитием. То, что сам он выделяется гораздо больше своей личностью, не мешает ему поощрять скромность Чехова, у которого на переднем плане всегда выходит творчество; его как-будто нет, он „исчезает“ в своих текстах, оставаясь „невидимым“. Горький первоначально балансирует между одним и другим, почти оказываясь в ситуации Пушкинского Германа, вынужденного выбирать между любовью (Лиза) и богатством (графиня) / в его случае между литературой как искусство и литературой как власть, и ожидаемо делает ставку окончательно и прочно не Эросу, а Мамону. Пешков хочет быть драматургом, только у него постепенно берет верх не чеховское, а толстовское в антихудожественном его аспекте, точнее эго- / эксцентризм, выродившийся в довольно отталкивающее высокомерие. Весть о смерти Чехова искренне огорчает графа, и в нескольких своих изъяснениях в прессе он дает восторженные оценки о его личности и его творчества, какие он себе не позволяет ни о ком другом. И одновременно далеко не так благосклонен к Максиму. Перед писателем Иваном Федоровичем Наживиным в октябре 1905 г. делает резкое признание: „Горького не люблю“ (цит. по: Заика 1982: 53). Со

своей стороны, Горький успеваеет подчинить всю Россию, но не и Толстого, а по отношению к Чехову так и не превосходит внешне подражательного.

Между 1895 и 1904 г., когда встречаются и взаимно побуждают друг друга писать для сцены, одна против другой встают не столько личности / индивидуальности их, а театрально-драматургическая *культура* Толстого против театрально-драматургической *природы* Горького; Чехов собирает, сочетает и распределяет и двоих. Потому что скованная на скорую руку эстрада в „Чайке“ можно рассмотреть как *начало*, и в одном необычном смысле, надстраивающую высокую Шекспировскую реминисценцию „весь мир – сцена“: она объективирована, визуализированная фраза, которая выступает как метафора только если нанести ее на четырехдельный чеховский опус. Как будто едва во „Вишневом саду“ зрители-актеры покидают окончательно сцену.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотель 1927: Аристотель. Поэтика. Перевод, введение и примечания Н. И. Новосадского. Academia, Ленинград.
- Бродская 2000: Бродская, Галина Юрьевна. Алексеев-Станиславский, Чехов и другие. Вишневоградская эпопея: В 2 т. Т. 2. 1902–1950-е. Москва.
- Бушканец 2023: Бушканец, Лия Ефимовна. А. П. Чехов и М. Горький в размышлениях друг о друге: диалог через пьесы. В: *Драматургия А. П. Чехова в отечественной и мировой культуре*. Сборник статей по материалам международной научной конференции Девятые Скафтымовские чтения. К 75-летию цикла статей А. П. Скафтымова о пьесах А.П. Чехова (Саратов, 14 октября 2021 года). Москва: 197–211.
- Грум 1976: Grum, Slavko. Zbrano delo 1, 2. Ljubljana. Uredil Lado Kralj.
- Гульченко 2011б: Гульченко, Виктор Владимирович. К вопросу о „живом труппе“ у Л. Н. Толстого и А. П. Чехова. Във: *Вопросы театра*, №3–4: 236–253.
- Достоевский 1984: Достоевский, Федор Михайлович. Полное собрание сочинений. Том 26. Москва.
- Эслин 2005: Эслин, Мартин. Чехов и современная драма. В: *Чеховиана*. „Звук лопнувшей струны“. К 100-летию пьесы „Вишневый сад“. Москва: 173–189.
- Заика 1982: Заика, Станислав Васильевич. М. Горький и русская классическая литература конца XIX – начала XX века. Москва.
- Замятин 1967: Замятин, Евгений Иванович. М. Горький. В: *Лица*. Нью-Йорк.
- Зорин 2020: Зорин, Андрей Леонидович. Жизнь Льва Толстого. Опыт прочтения. Москва.

- Ищук-Фадеева 2002: Ищук-Фадеева, Нина Ивановна. „Три сестры“ – роман или драма? В: *Чеховиана. „Три сестры“*. 100 лет. Москва: 44–54.
- К-и-н 1901: К-и-нъ. Толстой – Чехов – Горький. Настроение трех поколений. В: *Новое время*. СПб. 20 апр., №9030.
- Кугель 2005: Кугель, Александр Рафаилович Чехов. В: *Чеховиана. „Звук лопнувшей струны“*. К 100-летию пьесы „Вишневый сад“. Москва: 133–141.
- Немирович-Данченко 1954: Немирович-Данченко, Владимир Иванович. Избранные письма. Москва.
- Рудницкий 1989: Рудницкий, Константин Лазаревич. Русское режиссерское искусство: 1898–1907. Москва.
- Толстой 1935: Толстой, Лев Николаевич. Полное собрание сочинения в 90 томах. Том 54. Москва.
- Толстой–Чехов 1998: Л. Н. Толстой и А. П. Чехов. Рассказывают современники, архивы, музеи... Составитель и автор комментариев А. С. Мелкова. Москва.
- Чехов 1977: Чехов, Антон Павлович. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томх. Том 11, Москва.
- Чехов 1978: Чехов, Антон Павлович. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Том 11. Москва.
- Чехова 1960: Чехова, Мария Павловна. Воспоминания об А. П. Чехове: Из далёкого прошлого. Москва.

ОСНОВНОЙ ВКЛАД ДИССЕРТАЦИОННОГО ТРУДА

1. В диссертации впервые в болгарской русистике рассматриваются несколько сущностных вопросов литературноисторического и социокультурного естества, затрагивающих ситуацию вокруг семиотических и герменевтически трансформаций в драматургическом дискурсе и театральной практике в России конца XIX-го века.

2. Впервые на документальной основе очерчена ясная и исчерпывающаяся картина личных и творческих встреч и взаимоотношений между тремя знаковыми авторами в русской литературе и драматургии, представителями трех социальных тенденций и традиции поколений в искусстве: Антон Чехов, Лев Толстой и Максим Горький.

3. Поздние пьесы Чехова: „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Три сестры“ и „Вишневый сад“ впервые в литературоведческой русистике рассмотрены как художественный цикл с аргументами, демонстрирующими соотносимость мотивов, лейтмотивов, персонажей, тем, образов и символов.

4. Последовательно и пунктуально защищен тезис о производности толстовской драмы „Живой труп“ и горьковской „На дне“ из первых трех пьес Чехова с реляцией к ранними его полнометражными опытами „Безотцовщина“ („Платонов“), „Иванов“, „Леший“, в которых появляются реалии, не знакомые до этого в русской драматургии XIX века и использованные / интерпретированные в неожиданное направление Толстым и Горьким, но оставшиеся признанными как чеховскими.

5. Специальное место отводится „тройному финалу“ „Вишневого сада“ как произведение, заканчивающее творчество Чехова, русскую классическую драматургию и русскую литературу Золотого века. В ней заложены поэтологические и семиотичные маркеры, показывающие

дальнейшую невозможность, чтобы написание для сцены в России выглядело по знакомому способу.

6. Заступается аналитическая позиция о том, что сотрудничество между троих ситуирует их в неожиданном аспекте – Толстой становится героем Горького (старик Лука из „На дне“), Чехов и Горький – герои Толстого (врач и недавний дворянин, оказавшийся на социальном дне в „Живой труп“), а Толстой и Горький – герои Чехова в пародийных ипостасях Фирса и Пети Трофимова из „Вишневого сада“.

7. Подробно и детально выясняются соизмерение драматургической и театральной практики с возникновением Московского Художественного театра и в его лице – с появлением режиссерского театра, ставящего сценическое искусство в России на современных основах.

8. С различного рецептивного угла показано как случающееся в русской литературе корреспондирует с актуальной тенденцией в европейской культуре, известной как Новая драма.

9. Фигуры троих драматургов разыграны в психологическом и ментальном контексте себеосознавания и ориентирования каждого из них к комунибудь из других двоих как своеобразная игра самоличности.

10. Текст интегрирует новые переводы на узловых местах в пьесах и корреспонденции троих, как и индиректные предложения об актуализации болгарского звучания традиционно установленных неверных толкований, воспроизводящих по инерции до сегодняшнего времени: заглавия, реалии, реплики, имена.

11. Диссертация усваивает и сочетает русскую, болгарскую и западную рецепцию исследованных произведений в попытке найти и установить продуктивную, актуальную и универсальную точку зрения к ним.

12. Изложение предлагает подробную и богатую картину литературной, культурной и драматургично-театральной ситуации в России из рассматриваемого периода (1895–1904) через оптику тогдашней аналитической критической мысли, как и прослеживая аутентичные эготексты эпохи: письма, дневники, мемуары; систематизированную и объемистую, редкую и труднодоступную информацию публицистического, искусствоведческого и литературоведческого естества.

13. Осмотрены и объединены несколько нарративных направлений толкования сообразно пересекающихся в русском пространстве конца XIX-ого и начала XX-го века социокультурный, герменевтический, семиотический, театральный, рецептивный и в более беглом плане – идеологический и религиозно-тенденциозный (включая атеистический) дискурс.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. За „призраците“ в драматургията. (Анти)ибсенизъмът на Чехов и Лев Толстой. В: *Ибсен във времето*. София. УИ „Св. Климент Охридски“ **2008**: 232–243.

2. Memento (me)tori, или как Горки помни Чехов. В: *Литературна мисъл*, №2 **2009**: 160–167.

3. Непоявяющийся герой в драме (на примерах русской классической, болгарской и словенской драматургии). В: *Literatura rosyiska: idee, poetyki, interpretacje*. Stowarzyszenie Inicjatyw Wydawniczych, Katowice, **2018**: 359–379.

3.1. Непоявяващият се герой в драмата (върху примери от руската класическа, българската и словенската драматургия). В: *Литературата: удоволствия и предизвикателства. Юбилеен сборник в чест на професор Милена Кирова*. София. УИ „Св. Климент Охридски“ **2018**: 628–641. (Преработен и съкратен вариант.)

4. Лишние люди в пространстве русской драматургии XIX века. В: *Profesorului Constantin Geambașu la 70 de ani*. Volum îngrijit de Marina Ilie. București, Editura Paideia **2018**: 57–68.

5. От ясновидец до свидетел. Представата за правдоподобие у късния Лев Толстой. В: *Руският класически логос. Измерения и посоки*. Юбилеен сборник, посветен на доц. д-р Николай Нейчев. Пловдив. УИ „Паисий Хилендарски“, **2019**: 269–280.

6. Концепт „лишние люди“ и его динамика в русской драматургии XIX века. В: *Revista de literatura e cultura russa*. Setembro de **2020** Volume 11 Número 16. Departamento de Letras Orientais, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, Brasil: 316–341.

7. Выстрел как память, или работа актрисы над собой. Наброски на полях чеховской „Чайки“. ВЪВ: *Филологический класс*. № 4 (26) **2021**: 63–75.

8. Дорога ко дну: траектории русской драматургии XIX века. В: *Территория словесности. Сборник в честь 70-летия профессора И. Н. Сухих*. СПб. Нестор-история **2022**: 166–175.

9. Другата руска тройка. Случаят Достоевски. В: *Чуждоезиково обучение*, том 49, бр. 2, **2022**: 164–176.

10. Безотцовщина / безматерщина. Късните пиеси на А. П. Чехов като цикъл. В: *Чуждоезиково обучение*, година 50, бр. 1 **2023**: 61–79.

11. Мъртвороден ли е „Живият труп“, или сподавеният бунт на Лев Толстой. В: *Класика и канон в руската литература. Поглед от XXI век*. София, УИ „Св. Климент Охридски“ **2024** (под печат).