

## Творчеството на Чехов в литературното пространство

(не е по повод стогодишнината от смъртта му)

Никола Георгиев

*И скучно, и грустно на этом свете жить  
и повествовать, господа!*

А. П. Чехов\*

Като неруснак и нерусист решавам се да споделя усещането си, че творчеството на Чехов стои в литературното пространство някак усамотено. С що-годе надеждна мяра за литературна усамотеност не разполагаме. Разполагаме обаче с дадености, текстови и нетекстови, които могат да обосноват или поне обяснят това усещане. Те се събират в два основни въпроса: как творчеството на Чехов навлиза в литературното пространство и как бива осмисляно и представяно там. Първият изглежда по-маловажен, но вторият стои в явна следствена връзка с него.

На първия въпрос отговорът идва от много посоки, но е единодушен: творчеството на Чехов навлиза в литературното пространство трудно и бавно. И макар че скоростомер за бързо и бавно, за ускорено или забавено развитие на литературата няма, мнозина изследвачи споделят усещането си, че работата е станала тъкмо така, „с известно забавяне“. Един от тях (Н. Берковски) говори за „некоторое запоздание“ и че „только на памяти совсем недавних поколений совершилось окончательное признание Чехова классическим автором“. И това е казано не в 1920, не в 1940, а в 1967 година! Една от статиите на Томас Елиот поставя още в заглавието си въпроса що е класик (*What is a Classic?*). Случаят Чехов показва колко трънлив може да бъде пътят към класиката и колко объркан престоят в нея.

Поне две неща са затруднявали влизането на Чеховото творчество в тогавашното литературно пространство. Едното е в социална и нравствена посока. Това творчество е обвинено, че е, цитирам, безразлично до цинизъм към проблемите на човека, че е лишено от идеи или според една популярна тогава фраза на господин Чехов му е все едно какво описва – дали весели конски звънчета или погребални удари на селска цър-

---

\* Мистификационен цитат, който включва израз от Лермонтов („И скучно, и грустно“) и Гогол („Скучно на этом свете, господа!“). – Бел. ред.

ковна камбана. Такива обвинения са били възможно най-лошият атестат за влизане в руската литература през втората половина на XIX век. И ако Чеховото творчество все пак влиза, и то как, в литературния живот, това се обяснява не само чрез собствените му достоинства, но и чрез настъпилите впоследствие литературни промени в Русия и Европа. Що се отнася до чужбината, наред с Лесков едва ли има друг руски писател, чието налагане в собствената му страна да е зависело толкова много от външни въздействия.

Според мярката на тогавашното руско литературно мислене творчеството на Чехов е изглеждало идейно и нравствено безразлично. Успоредно с това и донякъде приглушено от него звучи обвинение и в още един вид безразличие: към повествователността, събитийността, сюжетиката и диалогичността в повествователното и драматургично творчество на Чехов. Според преобладаващите тогава разбирания така да се повествува и така да се строят драми не бива.

Социалната санкция на това „не бива“, мярката за успеха или провала са трудно определими и измерими в литературата, особено в литературата на така нареченото от Мишел Фуко Ново време. Инак стоят нещата в драмата и театъра. Около театралната сцена открай време са се разигравали неприятни сцени. В 494 г. преди нашата ера трагедията на Фриних „Падането на Милет“ така разтърсила и възмутила зрителите, че на автора била наложена парична глоба. Тъй поне разказва преданието. Никакво предание обаче не е случилото се на 17. октомври 1896 г. от нашата ера в Александринския театър в Петербург. Там драмата на Чехов „Чайка“ се проваля и се проваля с шум и остървение, каквито историята на руския театър едва ли познава. По-късно, когато Чехов става Чехов, обяснения за провала започват да се търсят къде ли не: настроението на зрителите било бенефисно, актрисата Левкеева не била на мястото си, репетициите били претрупани надве-натри и прочее от този род. Без претенции да обясняваме и без помисъл, че казваме нещо ново, можем да допуснем: драмата „Чайка“, речено с думите на Ханс Роберт Яус, е попаднала далеч извън „хоризонта на очакване“ (*Erwartungshorizont*) на зрителя в Александринския театър. И се е оказала там не по недоразумение, не по авторска непригодност. След тихия провал на ранната Чехова драма „Иванов“ създаването на „Чайка“ е било вече волев и знаково предизвикателен акт. И не е чудно, че, както пише свидетел на провала, „Александринский театр дышал злобой“. Предизвикателство... За новаторството на Чехов се е писало и говорило до втръсване. Мисля, че в наше време имаме основание да изострим нещата и да определим творчеството му като предизвикателство. Най-сетне не е нужно човек да има литературното и личностното поведение на един Маяковски, за да бъде обявен за литературен предизвикател. Предизвикател непреклонен и устойчив спрямо критиката, която той не приема. Критическият натиск идва отвсякъде, от маститите критици Михайловски, Буренин, Соловьев до анонимните рецензенти в столичните и провинциалните издания. В отговор на това творчеството на Чехов от времето на „Степ“ (1888 г.) и

на драмата „Иванов“ до последните си месеци не само не отстъпва от поетата посока, но става все по-неудобно и все по-предизвикателно. Наистина последователен и непреклонен предизвикател.

И още нещо характерно за литературното поведение на Чехов. За разлика от много други писатели, засягани от критиката (а кой ли не е бил засяган?). Чехов отбягва да спори, да се защитава или да напада в печата. В частни разговори се оплаква, че го имат за скучноват, за „плакса“ (ревльо) – и толкова. В литературния образ на Чехов се вплита и някакво мълчаливо безразличие, каквото впрочем не липсва и на много от героите му.

Връщайки се към театралния провал, нека напомним, че той може да мине и тихо, благовъзпитано, тъй да се каже по джентълменски. На 29. май 1911 г. лондонският театър „Олдуич“ изпълнява за първи път в Англия Чехова драма, „The Cherry Orchard“, „Вишнева градина“. Зрителите се държат благопристойно, но до края на трето действие изпразват салона. Справедливостта обаче изисква да добавим, че по това време в Англия започва така наречената *Chekhov craze*, полуда по Чехов, изразена в множество сполучливи постановки, възторжени отзиви, цитирания, писателски признания и почитания (Вирджиния Улф, Катрин Менсфилд<sup>1</sup>) и научни изследвания. Правя това отклонение в опит да подкрепя изреченото по-горе дръзко допускане, че враждането на Чехов в руската литература е доста силно повлияно от външни въздействия.

Точно и само две години и два месеца след провала в Петербург „Чайка“ бива изпълнена в Москва с блестящ успех. Почитателите на Чехов използват това, за да внушават, че в петербургската история са се стекли редица лоши обстоятелства и че в този смисъл е случайна (сякаш в хуманитаристиката е лесно да се определи кое е случайно и кое закономерно) и че а нея няма какво много-много да се говори. В духа на настоящата статия предлагам за случилото се в Петербург да се мисли и говори. То е било и продължава да бъде показателно за свойствата на Чеховото творчество, драматургичното и повествователното, и за неговия път през промените в руската и европейската литература.

За „Чайка“ авторът ѝ отбелязва, че в нея има „мало действия“. Съвременната наратология и теория на драмата предлагат доста противоречиви определения на понятието действие, но и без тях изразът „мало действия“ подсказва наличието на някаква мяра, която определя кое е много и кое е малко, кое е достатъчно и кое не. Такава мяра е имало и в края на XIX век, има я и днес, в десетилетията на Самуел Бекет, Йожен Йонеско, Харолд Пинтер. Смътна и исторически подвижна е тази мяра, но без нея не би имало цитираното изказване на Чехов, а и драматургията му не би значела това, което значи. Някаква старонова мяра има и в една друга съставка на драмата, а и на повествователната литература –

---

<sup>1</sup> През август 1918 г. Менсфилд вписва в дневника си: „Ах, Чехов, защо умряхте? Защо не мога да разговарям с Вас в голяма сумрачна стая късно вечерта, когато светлината зеленее от люлеещите се навън дървета?“ В английското удивление пред Чехов не участва Дейвид Херберт Лорънс (1885–1930). За него Чехов е (неудобно ми е да превода тази грубиянщина).

диалогът. Тъкмо на нейна основа в днешните комуникационни времена се твърди, че в драмите на Чехов диалогът е „нарушено общуване“ (*disturbed communication*) както това става например в изследването на Дженни Стелеман (1992 г.). Ако към преценката, че в драмите на Чехов има „мало действия“, добавим крилатата хипербола, че в разказите му „нищо не произхожда“, по-ясно ще видим общото между двата жанра в неговото творчество – както то е очертано в жанровия ромб на Паул Хернади. Това общо е затруднявало влизането на Чеховото творчество в литературното пространство, то, без да е станало по-леко, в наши дни му придава смисъл и привлекателност.

Съизмерването и ситуирането на Чеховото творчество се извършва в две главни посоки: или спрямо конкретен автор, или спрямо някакви общи принципи.

От конкретните автори много близо до погледа се е оказало творчеството на Горки, както това проличава от „Книга за Максим Горки и А. П. Чехов“ от Е. А. Соловьев (1900 г.). Тук съпоставката е повече от противопоставка. Линията на противопоставянето Чехов–Горки продължава в книгата на немския изследвач Фридрих Дюзел „Максим Горки и Антон Чехов“ (Берлин, 1922 г.). В нея драмите на двамата автори са определени като „противоположности“ (*gegensätze*). В драмите на Чехов, се казва там, „няма що годе развито действие“, а в драмите на Горки действието е напрегнато и целенасочено, героите на Чехов са хора на старата Русия, те не живеят, а вегетират „в зимен сън“ (*Winterschlaf*), драмите на Горки представят новата Русия и нейните „нови действащи хора“ (*neue tätige Menschen*). Обвързването между съдържание и драматургично развитие не образува задължително затворен кръг, но поне книгата на Дюзел успява да го затвори.

Минава обаче време и съпоставките „Чехов и другите“ отслабват контрастината и усилват положителната си посока. Професорът от Софийския университет Пьотър Бицили търси допирни точки между драмите на Чехов и символистичните драми на Блок, Андрей Бели, Мережковски, следващите литературоведски поколения минават през драмата „Елисавета Бам“ от Хармс и водят Чехов към драмата на абсурда и „естетиката на мълчанието“. Това е често срещан обрат в литературния процес. В началото едно творчество е трудно смислаемо, отхвърляно, освирквано. Настъпват обаче нови литературни обстоятелства, които го възприемат, враждат в себе си и осмислят. Това е добре, нужно е само да помним предупреждението на руските формалисти: от канонизирането и „шлифоването“ му творчеството на Пушкин е загубило много от началната си свежест и значения. Колкото и да са дълбоки грапавините в творчеството на Чехов, опасността от канонизиращо шлифоване тегне и над него.

Въпросните грапавини може да се измерват и чрез някакви общи принципи. Според тяхната мяра в Чеховото повествование преобладава безсъбитийността, избобеляват незадължителните, слабо свързани епизоди и малко значещи подробности, а липсва и едно от основните изисквания на сюжета: ясно очертано начало и обоснован завършек. Ако си послужим с

един от модните англицизми (то кой ли не е моден?), може да добавим, че това е модел на повествователния ескейпизъм. Такива са текстовите дадености и пред тях не може да си затвори очите и най-канонизираното, най-умилителното възприемане на Чехов. Въпросът е не има ли ги или не, а как да бъдат осмислени и оценени. Първите оценки са добре известни. Според Михайловски такъв начин на разказване е „оскорбление всем традиционным, привычным формам беллетристики“, а В. Буренин (1900 г.) отива по-нататък и се позовава не на традицията, а на вечността. Според него вечни закони определят как трябва да започне, развива и завърши литературното произведение – и Чехов ги нарушава.

Но кои са тия вечни закони?

Въпросът ни връща към юношеското ни запознаване с творчеството на Чехов, когато научавахме историята за окачената на стената пушка. После преставахме да ѝ обръщаме внимание и я забравяхме. Дали обаче не е дошло време да си я припомним?

За разлика от крилатата фраза „всички ние сме излезли изпод шинела на Гогол“, приписвана без особени доказателства на Достоевски, сравнението с пушката е документирано черно на бяло като излязло изпод перото на Чехов (в писмо от 1. ноември 1889 г.). Според спомените на Немирович-Данченко Чехов е давал примера с пушката като съвет към драматурзите, а Н. С. Шчукин свързва съвета с повествователната литература: „Если вы говорите в первой главе, казал му бил Чехов, что на стене висит ружье, во второй или третьей главе оно должно непременно выстрелить.“ Само по себе си сравнението с пушката е порядъчно трафаретно и в други оръжейни култури се говори не за пушка, окачена на стената, а за кинжал, положен върху масата. Ето обаче един не чак толкова кръвопролитен пример.

В 1837 г. Натаниел Хоторн издава сборник разкази под заглавие „Дваж разказани разкази“ (*Twice-Told Tales*). За него сънародникът му Едгар По пише три последователни отзива. В тях книгата на Хоторн стои повече като повод и възможност за рецензента Едгар По да изрази възгледите си за жанра разказ (според тогавашната му терминология *brief tale*, днес *short story*). С наставнически и нормативистичен тон отзивите изискват от разказа цялостност (*totality*), завършеност, единство на въздействие. И никакви отклонения, никакви излишности. В тези съвсем нечеховски препоръки прозвучава и нещо, което напомня историята за пушката на стената. В препоръките на Едгар По за пушка в началото на разказа не се говори, но се говори за началното изречение и се набляга, че то е именно началното, че е *the very first sentence*. Още то трябва да подготви развитието и завършека на разказа и да допринесе за постигането на оня *single effect*, на единното въздействие на произведението.

Препоръките на По чертаят някакъв идеален и само частично осъществим образ не на разказа изобщо, а на един исторически тип разказ, ограничен в литературното време и пространство, както това доказаха промените в литературата през XX век, предшествани или водени от писатели като Чехов. (Идеята, че един разказ е дотолкова добър, докол-

кото представлява единство (*unity*), доколкото има логика на цялото (*logic of the whole*), владее ума на мнозина или на мнозинството и сто години след Едгар По, както това личи от книгата на Клиънт Брукс и Роберт Пен Уорън „Как да разбираме белетристиката“, 1943 г.).

Историята с окачената пушка или с началното изречение можем да използваме контрастивно и да видим през нея по-отчетливо Чеховия тип повествование. Това повествование и в началото си, и по-нататък окача пушка подир пушка, много от които остават заредени, без да гръмнат до края<sup>2</sup>.

Гръмнали или негръмнали пушките, но Чеховото творчество навлезе в литературното пространство на света. То мина и продължава да минава по два успоредни пътя, които взаимно се подкрепят и противоречат. Единият е на масовото литературно мислене, на читателското отношение. В това поле метонимията „Чехов“ е раздвоена между, условно казано, Антоша Чехонте, тоест ранното творчество на Чехов и автора на „Дамата с кученцето“, „Невеста“, „Архиерей“. В литературоведското поле пък към това раздвоение се добавя още едно: професионално формулираното несъответствие между някои широко приети или „вечни“ повествователни и драматургични модели и това, което предлага творчеството на Чехов. Как да се осмисли това несъответствие? Оказа се, че има поне два възможни подхода. Единият преобладава – поне като количество и популярност. Може да го наречем помирителен.

Помирителният подход приема, че творчеството на Чехов е ако не престъпление или нарушение, то поне отклонение от някакви модели, отклонение активно, целенасочено или, по думите на Джон Бор Пристли за драмите на Чехов, руският писател сякаш е прочел наръчник за начинаещи драматурзи и е започнал да върши всичко наопаки. Помирителният подход приема това положение и, остроумно или не, търси начини да го осмисли и оправдае и ако е възможно да го въведе през задния вход в здравия литературен разум.

Помирителният подход работи по формулата „Наистина така е, но...“ Наистина в творчеството на Чехов владее безсъбитийността, „няма ясно фабулно движение“, а някакво действие дори и да започне, бързо се прекъсва („*обрыв действия*“) но – всичко това цели да представи реалистично „*ровное течение жизни*“. Наистина в това творчество няма йерархия на единиците по важност, изобилстват отклонения в незадължителни, случайни, несъществени епизоди, но – „*все время сохраняется некая внутренняя мера*“ и някакво „*напряженное равновесие*“. Наистина в Чеховото творчество има „*неожиданность начал и откры-*

---

<sup>2</sup> Стар обичай е творци да изразяват гледища за литературата и да дават препоръки как трябва да се пише и как не. Тази им дейност участва в литературния живот и заслужава пълно внимание, макар и не пълно доверие. Можем да я разглеждаме като съгъстваща, окръжаваща, тоест като паратекстова, може и да я равноположим с техните стихотворения, романи, драми. От едно обаче трябва да се въздържа: да възприемаме двете страни като превод една между друга. Двете страни може да влязат в положение на взаимно допълване, може на противоречие или контраст. И горко на лековерните, които приемат, че например символизъм е това, което символистите говорят за своето направление – или Чехов за пушката.

тость его финалов”, но – това е реалистична картина на потока на живота и на невъзможността да се излезе от него. Наистина разказът „Дамата с кученцето“ няма завършек, безпокои се Виржиния Улф (в статията „Руската гледна точка“, 1925 г.), но – тая незавършеност „оставя чувство на меланхолия и неустойчивост“ и предлага отмора за ума (*a resting point for the mind*). И така нататък по формулата „Наистина, но...“

Двойката повърхност–дълбочина бе приложена към Чеховото творчество много преди пораждащата граматика да заговори за *deep* и *surface structure*. Наистина на повърхността на Чеховите произведения може да е спокойно, може и нищо да не става, но затова пък в дълбочината... Там, както е казано в Германия, бликат „проникващи в дълбочината житейски наблюдения“ (*in die Tiefe dringende Lebensbeobachtungen*). И преди човек да се е съвзел и да се е опитал да си обясни що е това повърхност и дълбочина в литературното произведение, залива го нова метафора, в която въпросната двойка е поместена във водното пространство. Думата е за прословутото подводно течение, някога много популярно в чеховедската реторика. Поражда се усещане, че метафориката и реториката са повикани на помощ в ситуация, в която опит за по-пряк изказ не би бил добре дошъл за помирителния подход.

Този подход се възползва и от двойката епос–лирика, епично–лирично с цялата мощ на неяснотата и разтегливостта на въпросните понятия. Действаше се по следния модел: „Наистина в творчеството на Чехов епичността е слаба, но...“ и тук ще премина направо към цитат: ...но затова пък от него се носи „уханието на една унило-сладка лирика“ (*die Duft einer schwermütig-süßen Lyrik*). В същия модел и посока работи и Дезмънд МакКарти, един от многото почитатели на Чехов в Англия. Наистина мисловността в творчеството на Чехов не е особено богата, но – то е „повече чувство, отколкото мисъл“ (*feeling rather than thought*).

Усилията на помирителния подход са колкото похвални, толкова и трудно обозрими. И доколкото човек може да ги обозре, обхваща го усещането, че в тях има нещо адвокатско: творчеството на Чехов трябва да се оправдае, като в неговите отклонения се намерят други, приемливи и оправдаеми значения. (В адвокатския колектив на този помирителен съд особено настойчиво работи Александър Чудаков.)

Такива операции извършва помирителният подход върху творчеството на Чехов. Според един широко приет литературен и личностен образ това е кротко творчество на кротък човек. Ако е така, операциите на помирителния подход трябва да се оценят почти по шекспировски като укротяване на кроткия.

Но защо тогава са всички тези усилия да се оправдаят и осмислят отклоненията или липсите в Чеховото творчество? Какво прикрива формулата „Наистина така е, но...“? В началото си настоящата статия отговори на тези въпроси: творчеството на Чехов е силно предизвикателство и остава усамотено и безприютно в литературното пространство. Отговорът прозвуча неясно и голословно, а следващите страници продължиха не с него, а се заеха да посочат някои от опитите да се приобщи и

подслони това творчество – което всъщност е и най-убедителното доказателство, че мнозина го усещат тъкмо като нуждаещо се от приобщаване и приютяване. (За да не се разберем криво, време е да добавя: ако творчеството на Чехов е популярно сред някаква част читатели и зрители, ако е уважавано, издавано, изследвано, това не значи, че не може да се възприема като усамотено и безприютно.)

Съдим ли по разпространението му, помирителният подход явно има широка основа както в текстовите дадености, така и в обстоятелствата около творчеството на Чехов. Пак текстовите дадености и пак обстоятелствата обаче поощряват и друг подход – вече не помирителен, а размирнен. Размирният подход предпочита да вижда в кроткото творчество на кроткия Чехов предизвикателство и без да е парадоксално, обещава му по-голям покой и приютеност от помирителния.

В своя вече сто и двадесетгодишен живот творчеството на Чехов е предизвикателствувало в две главни посоки: идейна и сюжетна. Идейната е била в силата си в тогавашна Русия, след което, без да престава да бъде проблем, постепенно се притъпява. Нещо повече – на мястото на първоначалните обвинения в цинично безразличие идват красиви общи фрази за дълбоката изстрадана човечност и социалната обвързаност на това творчество. Преобръщането говори в много посоки, включително и за разнородността на Чеховото творчество. Говори и за нещо по-важно: социалните, нравствените, екзистенциалните теми са литературно инструментализирани и отчуждени, тоест те са раздвоени между собствената си стойност и пораждането на други значения. Творчеството на Чехов, за разлика примерно от Лесковото, е с високо равнище на литературност, върху което твърде лесно може да се мине от обвинение в цинизъм към възхвала на хуманността – както впрочем и стана.

По-общото и по-трайното предизвикателство се оказа другаде: в поведението и сюжетиката на Чеховата белетристика и драматургия. И те продължават да бъдат предизвикателни и днес, въпреки всичко, което се случило в литературата и литературното мислене през ХХ век.

Как се строи драма е въпрос, който занимава европейската култура поне две и половина хилядолетия. Толкова старо е и определението на драмата, в частност трагедията: „подражание на действие завършено и цялостно, подражание на действие чрез действие“ (Аристотел, „Поетика“). Големите теории вървят, клатушкайки се, върху думи и понятия, които също не могат да се похвалят с устойчивост. И докато хората ги тълкуват и уясняват, приемат или оспорват, тези думи вероятно вършат и нещо друго: влияят забележимо и по-често незабележимо върху мисленето за даден предмет. Така например, около драмата са се събрали думи и понятия от семантичното поле на действието. Наистина с упадък на класическото образование все по-малко хора знаят, че европейската дума „драма“ тръгва от старогръцкия глагол *dráô*, действам. Не са много повече и хората, които знаят и осъзнават, че европейската дума „актьор“ тръгва от латинското *actor*, действащ човек. Всички обаче, които като читатели разгръщат текст на драма или като зрители театрална-

та програма, виждат, че отделните ѝ части се наричат „действие“. Така е във всички европейски езици, в които надникнах. В допълнение на това в някои от тях латинското *dramatis personae* (както е в английската литература) става „действащи лица“. Значението за действие действа съзнателно или несъзнателно върху мисленето и се присъединява към общите разбирания и очаквания за драмата. И какво може да се случи, когато човек открие, че например в драмата „Три сестри“ първо действие би могло по-точно да се нарече „първо бездействие“, а повечето от действащите лица – бездействащи? Това е въпрос за драматургичната теория и творчество от времето на Чехов и Метерлинк насам. Все така остро се поставя той и спрямо повествователната литература.

Смята се, и едва ли с право, че изследването на повествователността започва през втората половина на XIX век с автори като Ал. Веселовски, Ото Лудвиг. Когато и да е започнало, през следващия век то се разгръща с непозната дотогава сила и, което е особено показателно, получава име като самостоятелен дял на литературознанието – наратология. Наратологичните изследвания през XX век се оказаха част от една мощна и небивала дотогава склонност към формализиране, към статистическо броене, моделиране, чертаене на схеми, на синусоиди, на криви и прави, тоест към това, което в Русия наричат *начертательное литературоведение*. Ето например от какво се интересува статистическото литературознание – от съотношението между словесните заемки и дължината на текста в „Евгений Онегин“ и „Капитанската дъщеря“ от Пушкин – и ето как ги представя:

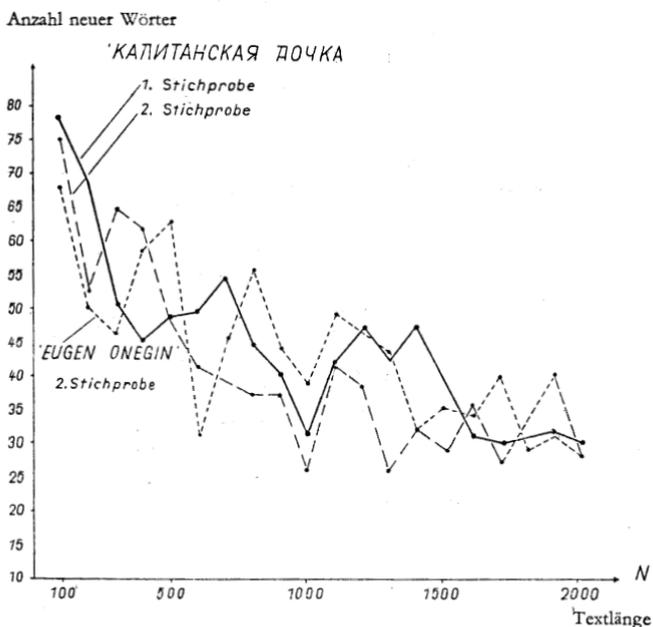


Fig. 5: Neue Wörter in sukzessiven Textsegmenten (von Puschkins Werken)

Интересува се и от съотношението между речника ( $y$ ) и дължината на текста и го представя в следната формула:

$$\lg y = c \cdot \lg x$$

(Густав Хердан, 1965 г.)

Идва ред на наратологията. Нейна водеща фигура Алжирдас-Жулиен Гремас представя повествованието (*énoncé narratif*) с формулата:

$$EN = F(A)$$

Така да е. Не формулите и чертежите правят наратологията слабо пригодна към литературата и особено към литературата на ХХ век, а нещо друго<sup>3</sup>.

Формализирането и броенето градят знаменитата „Морфология на приказката“ от Владимир Пропп (1929 г.), която, приемана или отхвърляна, бива сочена като първоизвор на наратологията. Схематична в мисълта и стила си, книгата на Пропп деконкретизира действията и героите във функции и ги наброява тридесет и една. Не са малко, само гдето са почти безпомощни пред например романите „В търсене на изгубеното време“ от М. Пруст, които вече са видели бял свят. „Морфология на приказката“ работи именно върху народната приказка, а нейният повествователен модел много се различава от Прустовия. Да се прилагат конструкциите на Пропп към „В търсене на изгубеното време“ ще е наистина губене на време. Също и към Чехов.

Формализацията и броенето се наложиха в наратологията, предлагайки свое виждане и свое просто решение за сложностите на повествованието. Клод Бремон предложи пет вида функции, Норман Фридман говори за седем или осем вида отношения между повествовател и герой, Вилхелм Фюгер ги наброи дванадесет, а една от книгите на Етиен Сурио, иначе окачествяван като „рационалистичен реалист“, още в заглавието си говори за двеста хиляди драматургични ситуации. Формализацията за пореден път разкрива своите възможности и ограничения – включително и спрямо творчеството на Чехов.

В наратологията – и тук вече се доближаваме до нашите проблеми – неизбежно участват понятията събитие и действие<sup>4</sup>. Употребяват ги без особена грижа за терминологична точност, и като синоними, и като различни по значения. Определенията на свой ред са формализирано оп-

---

<sup>3</sup> Който иска да се нагледа на наратологични таблици, формули и прочее, може да разгърне книгата на Лубомир Долежел „Повествователни похвати в чешката литература“, Торонто, 1973 г.

<sup>4</sup> Възможното разграничаване между събитие и действие е представено афористично от Кенет Бърк: „Вещите се движат, хората действат“ (Things move, people act).

ростени. Едно от староновите определения (2003 г.) на събитие гласи: „некое изменение изходной ситуации“ (Волф Шмид, „Нарратология“, написана направо на руски). В общество, в което хората са живели в ограничения, забрани, запрещения, събитието може да се определи и като „пересечение запрещающей границы“ (Юрий Лотман). Преди няколко страници видяхме, че думи от корена „действ“ са проникнали широко и надълбоко в драматургическата терминология. От съответни латински корени са извлечени и основни думи в наратологията: функция, актант, актор, ауктор (последната, казват, била предложена от Франц Щанцел). Тъй рече наратологията, а пред очите ни продължава да витае въпросът за действие и бездействие в творчеството на Чехов.

И някога, и сега се говори за неочакваното начало и липсата на завършек („отсутствие конца“) в Чеховото повествование. Гремас и, струва ми се, преобладаващата част от наратологията настояват, че повествованието трябва да има начало и завършек – за което впрочем настоява Едгар По, преди него Фридрих Шлегел. По този въпрос настъпи разногласие и брожение сред кадровия елит на наратолозите. Повествованието трябва да има начало, но не е задължително да има и завършек, противопоставя се Бремон. В спора излезе наяве нещо видимо и преди това – объркването в значенията на начало и завършек. Едно старо гледище определя повествованието чрез неговия субект, повествователя. Структурализмът предпочита друго – да го определя чрез неговия обект, тоест повествованието представя някаква *histoire*, която има начало и завършек. Към това трябва да добавим и повествованието като речев акт, писмен или устен, който също има свое начало и завършек. Три възможности, три значения и в бъркотията естествено дойде твърдението на Юлия Кръстева, че истински завършек на повествованието може да бъде само смъртта на повествователя, което аз поне, вероятно неправилно, възприемам или като насмешка над бъркотията, или като капитулация пред нея. Проява на бъркотията е и половинчатото твърдение на Бремон, че повествованието трябва да има начало, но може и да няма край. Тази половинчатост бе извадена на показ от деконструктивизма, който след казаното от Бремон „А“ добави и „Б“: повествованието няма нито начало, нито завършек.

Наратологията се разви във или в пряко съседство със структурализма и сподели неговата участ. Структурализмът дойде с обещание да представи литературата точно, ясно и немногословно, тоест с обратното на концепциите, от които се отгласкваше. И когато на свой ред слезе от социалната сцена, това, което сочеше за своя добродетел, бе обявено за порок. Според умерения (*soft*) деконструктивист Кристофър Норис структурализмът е направил пакостното усилие „да укроти и опитоми“ (*to tame and domesticate*) литературоведското мислене и да му надене „възможно най-късата юзда“. Деконструктивизмът идва в името на свободата и ще сваля всички юзди и спъвала, обещава новата концепция.

Във воинственото отгласкване на деконструктивизма не се размина и на структуралистката наратология – и тя отхвърлена със същите доводи, в името на свободата. Ред нейни свойства бяха оспорвани и когато тя бе-

ше във възхода си. Франк Лентрикия например хапливо се надсмя над всякакви повествователни „граматики“, били те върху творчеството на Бокачо или Едгар По. Наистина тази наратология предпочиташе „простите форми“, ако може да употреба разширително известното понятие на Андре Йолес, тръгвайки от народната приказка и заобикаляйки отдалеч творчеството на Чехов и подобните му от двадесети век. Сред всичко лошо, казано по неин адрес, това мълчание е най-лошото, което тя може да каже за самата себе си. Дори структуралистът Жерар Женет духом близък на тази наратология, не възрази много категорично, че тя е суха, механична, бездушна, че е просто *science pilote*. В 1991 г. буквално същите укори изрече Мике Бал, но вече подплатени с деконструктивизъм. И пак красиви пориви към освобождаване от формули и формализъм, защото, както е казано у Мике Бал, днес не е време за формализъм (*formalism is, today, a bad thing*). Изглежда, че в историята на литературознанието има повече освободители дори отколкото в историята на България.

Наратологията се оказа сред рискованите интелектуални приключения на ХХ век. Беше формализираща, което само по себе си е риск, както напомня Уайтхед заедно с други философи. Беше насочена към художествената литература, което удвоява риска, защото въпреки всичко и през този век много хора скрито или открито продължаваха да вярват, че художествената литература е най-неподходящият обект за систематизация и моделиране. Да се отрича тази наратология се оказа лесно, а леснотата се превърна в демагогия, когато се разбра, че отрицанието не може да предложи нищо друго освен себе си. В надигналата се постмодернистична вълна Ролан Барт напусна òвреме потъващия кораб на вече старата наратология и в книгата „С/3“, като анализира разграничениите от него 561 „лексии“ в разказа на Балзак „Саразин“, обяви, че всяко произведение създава своя модел. Нещо подобно, но по-красиво и малко по-аргументирано са говорили в Германия по времето на Кант: гениалният творец създава свой закон в изкуството.

В случилото се още един път се прояви непреодолимата двойственост на художествената литература. Тя дава основания да се говори за нея обобщаващо, формализиращо, „начертателно“, дава основание и за обратното: че е отворено множество от единици, всяка определена и ценна чрез своята единичност. Основанията са принципно равносилни и само от нагласите на отделните литературоведски концепции зависи на коя страна ще дадат предимство. През ХХ век, във времето между Кроче, Гремас и Джозеф Хилис Милър концепциите се движеха между двете страни с рязко оттласкване помежду си и с навяваща чеховска скука еднообразие в движението на махалото. В тези оттласквания и обрати излиза на показ обречената ограниченост на всяка от концепциите, в тях е живецът, в тях е и гибелта на литературознанието.

Очакванията, че след оттласкването от структурализма някаква нова концепция ще предложи по-гъвкави наратологични модели, останаха без отговор. И обяснимо. „Гъвкав модел“ в случая би бил „противоречие в термина“ (литературоведски казано, оксиморон), както това напомня и известна-

та теорема на Гьодел. Нищо по-добро, или по-лошо, не можеше да се очаква и от деконструктивизма с неговото изходно начало, че литературното произведение се саморазгражда и, както казва Дж. Хилис Милър, не е нужно литературоведът да върши това – произведението вече самò го е сторило. (Тогава каква ли ще е работата на този литературовед?)

След структурализма и отиващия си вече деконструктивизъм може да потърсим друго решение – и то обречено. Да го наречем реконструктивистко. В него има нещо обединяващо, но тъй като едно благоразумно политическо правило изисква „преди да се обединим, трябва най-напред да се разграничим“, нека се вслушаме в предложението на Пол Рикър и разграничим наратология от историография. Наратологията изследва фикционалното или литературното повествование, а историографията претендиращия за достоверност разказ за реални неща. Двата типа взаимно се проникват, между тях има много и много общи места, но все пак нужно е да ги разграничим. Не го ли направим, има да се чудим как да осмисляме и помиряваме Чеховото повествование с моделите на реалното разказване.

Че тази наратология е схематична, формализирана, „начертателна“ – и при все това познавателно приносна – се оказва неизбежно зло<sup>5</sup>. Има обаче и друго зло, което, макар и по-голямо, е по-лесно преодолимо. В основната си част наратологията пренебрегва или омаловажава обстоятелството, че в литературата нейните модели действат различно, действат най-кратко и неясно казано литературно. От реконструктивистка гледна точка това значи, че те действат в противоречивото единство между извънлитературните значения и тяхното усилване, потискане, преобразуване във вторични, производни и изобщо използване, манипулиране в литературата. Според тази гледна точка литература и литературност сами по себе си няма.

Какво се случва с разказването извън литературата, та да стане то повествование в нея е много обширен въпрос, който ще се опитаме да стесним, за да стигнем по-пряко до творчеството на Чехов.

Извън литературата и вътре в нея откриваме следните възможности и дилеми:

Да се говори – да се мълчи.

Нещо случило се да се разкаже – да не се разкаже. Короларий: ако трябва да се разкаже, нека се разкаже ясно, последователно, завършено, ако не трябва... виж у Чехов.

Литературата е нужна – литературата не е нужна.

---

<sup>5</sup> Според Мике Бал не чак толкова неизбежно. Във второто издание на книгата ѝ „Наратология“ (1997 г.) се говори с насмешка за формулите и схемите в тази наратология, за нейните „формалистични ограничения и недостъпен чудат жаргон“. Авторката твърди, че се е освободила от позитивистичната увереност на структурализма и че мисленето ѝ е станало „малко по-хлабаво“ (a bit looser), нещо, което не е станало пък и във възприетия от нея модел трудно би могло да стане. „По-хлабави“ са тръгнали нещата в друга посока: Мике Бал споделя, че е пренесла наратологичните си изследвания от литературата в полето на антропологията и изобразителните изкуства. Освобождение? Да избягаш от един въпрос не значи, че си се освободил от него.

Прости изходни точки, около които хилядолетия се върти човешкото битие, философията, етиката, богословието, литературата и кое ли още не. Хората живеят между тези противоречия, мислят ги, изострят ги, „снемат“ ги. И никъде не са така изострени както в литературата, изострени до равнище, върху което се превръщат в условност и в манипулационно средство за пораждање на други значения. Тази елементарна диалектика убягна от формулите и формулировките на наратологията и нищо чудно, че самата тя си остана елементарна и полубезпомощна. Погледнато реконструктивистки, литературата живее между и чрез тези противоречия.

Ако говорим за боравене, нека приобщим към наратологията науката, която най-пряко изследва боравенето с езика и речта – реториката. Особено приносна за наратологията може да бъде реторическата нагласа към знаковата стойност на речеви акт сам по себе си, произвеждането на значения от речеви модели, алтернативността, възможността за избор и за пораждање на значения от акта на избора сам по себе си. Това може да бъде приносно и за чехознанието и особено с онези полета на реториката, които изследват следните възможности: нещо може да се изрече, но може да се обяви, че по една или друга причина няма да се изрече (*praeteritio*); нещо може да се назове, но може да се обяви и за неназовимо (*ineffabile*); изказът може да върви целенасочено, може да се отклонява и да прави *egressus* или *excessus*; изказът може да означаи и дори самоозначи своя завършек (*dixi*), може да прекъсне по модела „Останалото е мълчание“, като това мълчание и всички други видове избор говори, поражда значения.

Реториката може да даде много на наратологията и особено много на наратологията в смисъла на Пол Рикъор, литературната. Това е толкова близо до ума, че вероятно вече е било казано и сторено.

И така, творчеството на Чехов с ред свои дадености предразполага склонните към помирение да търсят осмислящо помирение с големи части от литературното пространство и наративните принципи. С други свои дадености то предразполага склонните към размирност да търсят осмислящо скарване с големи части от литературното пространство и наративните принципи. Втория, размирния подход, инак равностоеен на първия, намирам за смислово по-продуктивен, исторически по-перспективен с оглед случилото се през XX век и човешки по-достоеен.

Сдружаването на реторика и наратология беше едната крачка на реконструктивизма в опита му да напомни, че наратологичните модели значат и чрез неспазването им, и така да разчупи нейната и тяхната скованост. Другата му крачка може да бъде спрямо творчеството на Чехов, към неговата двойственост, непримирена двойственост. Според реконструктивисткото виждане Чеховото повествование съчетава двойки противоречия: светът, който то представя, заслужава и не заслужава да бъде повестуван. Актът на повествование колкото привлича, въодушевява, толкова и потиска, отекава, уморява. Описаният свят е красив и грозен, но най-вече скучен, скучно е и повествованието за него или, както би

казала семиотиката, двете страни влизат в иконична връзка. В това парадоксално съчетание можем да видим общия смисъл и изграждащо-разрушителната природа на Чеховото повествование. От нея тръгва и продължава усамотеността – въпреки всичко и всички – на творчество-то му в литературното пространство.

Реконструктивисткият подход предлага да се придаде равнопоставена тежест на размирното в Чеховото повествование и драматургични построения, на разрушителните от гледище на наратологията сили в тях. И не като приумица на изследвача, макар че и това го има, а най-напред защото са текстова даденост. Стана дума за остроумието на Пристли относно Чеховите драми: авторът им сякаш е прочел ръководство за начеващ драматург и е започнал да прави всичко наопаки. За повествователните произведения на Чехов пък би могло да се добави: авторът сякаш е прочел наратологията на Гремас и демонстративно ѝ се е противопоставил. (За щастие на Чехов той не би могъл да я прочете. Ако я прочетеше, вероятно би въздъхнал: „Боже, и тук скука, скука *смерtelная!*“) Актът на противопоставяне заслужава да се осмисли именно като противопоставяне. Без него чехознанието се превръща в застояла сладникава бара, в която владее един от основните мотиви в Чеховото творчество – скуката. И там не му е уютно.

След току-що казаното време е да направим още една уговорка. Настоящата статия поставя твърде близо едни до други повествователните произведения и драмите на Чехов. За хегелианския тип мислене и за триадата „епос–лирика–драма“ това е тежко прегрешение, но за днешната наратология и за общите литературоведски нагласи като че ли не е. (Това личи например в трудовете на И. Длугош и П. Хернади, а Пол Рикьор с леко безпокойство отбелязва, че възгледите на Бахтин сближават романа с драмата.) Най-решителен подтик за сближаването обаче идва отвътре, от творчеството на Чехов, от дълбоките прилики в строежа на повествователните и драматургичните му произведения.

В литературата на ХХ век творчеството на Чехов не беше нито единственият, нито най-дръзкият нарушител на наратологичните модели – след него се заредиха какви ли не дързости. Някоя от тях обаче не пречупва така меко и така рязко повествованието и волята да се повествува. След Гогол творчеството на Чехов се оказва особено гостоприемно за реконструктивистки подход. И така, през ХХ век литературата се разслои както никога дотогава (не че някога е била единна) и небивало широко се разтвори ножицата между, както биха казали читателите, лесно четима, трудно четима и нечетима литература, примерно между „Приключенията на образцовия войник Швейк“, „Доктор Фаустус“ от Т. Ман и „Бдения над Финеган“ от Джойс. Това бе бързо осъзнато, не закъсняха класификациите и градациите. От тях с оглед на Чеховото творчество ще напомня двуделението на Ролан Барт: литературата бива *lisible* или *scriptible*. Като се почне с *écriture*, Бартовите „термини разчитат на многозначни, твърде смътни френски думи, които в контекста му не стават по-ясни. *Lisible* на френски значи четлив, четим, разбираем, заслужаващ

прочитане, а в контекста на Барт традиционен тип литература, реалистична, еднозначна, с предвидимо сюжетно развитие, което тегли напред и увлича своя пасивен читател. Думата *scriptible* трудно се намира в речниците на френския език, още по-трудно е да се преведе на български, а най-трудно е да се определят значенията ѝ в словесните игри на Барт. В най-общ смисъл това е нещо обратно на четимата литература. *Scriptible* е литература многозначна, със забавено сюжетно и смислово развитие, трудна за възприемане, а е наречена така защото се нуждае от активен читател, който според поредната игрословица на Барт трябва да я дописва. На френски *lisible* значи наред с другото заслужаващ да бъде прочетен, но Барт горещо настоява, че заслужава четене другият вид литература. Опасявам се, че и след тази височайша препоръка произведенията на Джойс, Филип Солерс, Бекет и подобните им не са станали почетени от преди.

На лице е, виждаме, още една класификация. Приемлива или не, тя говори за промените в литературата и в отношението към нея. Класификациите показват литературното произведение в две посоки: и с това, че то се побира, и с това, че не се побира в тях. В тези две действия, ако не друго, редовно се пораждаат нови значения. Заемем ли се с не особено смислената задача да разсъждаваме и спорим дали разказът „Дамата с кученцето“ е *lisible* или *scriptible*, едва ли ще постигнем единомислие със себе си и със събеседника си, но много вероятно е да видим тоя разказ по новому, в движението между помирителния и размирния подход, след което за кратко време да се задоволим с реконструктивисткия.

Според оценката на Барт, откровено изказана от него и срамежливо и мълчаливо споделяна от кой знае още колко хора, част от литературата на ХХ век навява скука (*ennui*), че и отврата (*nausée*). Щастлив литературен век, чийто терминологичен регистър се обогати с тези думи. Скучат ли читателите и зрителите на Чехов е въпрос малко интересен за настоящата статия. Едно обаче е очевидно – и то се среща рядко в произведенията, набедени за скучни: в творчеството на Чехов, скучно или не, скуката е сред основните теми и настроения. Тя се появява още в заглавието на негови разкази (напр. „Скучная история“), а би могла да бъде в заглавието или подзаглавието на още много други произведения. „*Боже, какая скука! Какая гнетущая скука!*“ е казано в разказа „В Москва“ (1891 г.). Същото се казва или се подсказва в още много Чехови произведения. В тях наред с думата „скука“ се появява суфиксалният увеличителен вариант „*скучище*“, в който скуката не става по-привлекателна (срв. с българското „женище“). Вече стана дума, че между скуката като тема и повествователния тип у Чехов има връзка. И нека още един път наблегна: двете страни влизат в откровена, в иконична връзка. Вероятно в тази откровеност мнозина читатели и зрители виждат очарованието на неговото творчество.

Огледаме ли се из руската литература около Чехов, виждаме, че тематизирането на скуката повече свързва, отколкото обособява творчеството му спрямо нея. Тази дума също не е затворена в границите на

литературата. Пасивно отразяваща или активно формираща умонастроение, тя действа в широки културни полета. В живота на културата редовно се появяват думи-събиратели, около които кръжат идеи и произведения от твърде различно естество. Много от тях не говорят за светли, бодри умонастроения. В десетилетията на така наречената мислова скръб (*Weltschmerz*) английската дума *spleen* проникна в европейските култури; в Русия тя стана „сплин“, подкрепяна от местната дума „*хандра*“ (униние, мрачност, озлобеност). В испанската литература, музика, танц, дума-събирател се оказа *duende*, която събира в себе си... впрочем трудно е да се изложат смътните или направо ирационалните значения, с които товарят тази дума. Характерна черта на думите-събиратели е тяхната смислова смътност, подвижност, обхватност, която ги прави особено подходящи за литературата и говоренето за нея. Смътни, подвижни в границите на своята култура, те се оказват трудно преводими и разбираеми в преноса им на други езици и други култури. Знае се, че в текста и контекста на Чехов руската дума „скука“ не значи това, което предлагат руско-английските, руско-немските и прочее речници. Това се знае, това все по-ясно се осъзнава и включва в литературоведските изследвания. Дошло е, мисля, време да се изгради нов дял в компаративистиката, който да изследва движението на думите-събиратели между културите.

Има една дума-събирател, която е много здраво свързана с руската литература от Лермонтов и Гогол насам и особено много с творчеството на Чехов. При такава връзка не е чудно, че чуждестранни преводачи и изследвачи открито капитулират пред нея. Немски автори предлагат превод с по няколко синонима, но бързат да си вземат думите назад: не, не е това, няма задоволителен немски адекват. В усилията си да представи руската литература пред англоезичния свят Вл. Набоков неизбежно стигна и до нея. Уговори, че е трудно преводима, впусна се в пространни насмешливи обяснения, позова се и на онагледителен пример (как на Запад се рекламира домакински уред), но всички обяснения и тълкувания иронично водеха към извода, че въпросната дума е необяснима или поне непреводима. А тя, както вече се досетихте, е „*пошлость*“. Дума, обвита от руската култура с трудно проницаем, но оценъчно и емоционално силно въздействащ конотативен пояс, една от най-мощните тамошни думи-събиратели, *камень преткновения* за чуждестранните изследвачи, които, след като минаха през няколко възможности за превод, включително и през *small-mindedness*, почнаха да му намират леснината и превеждат „*пошлость*“ с *poshlost*.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Това не е първата руска литературоведска дума, която в чужбина остава непреведена и изписвана само според изискванията на местната азбука. Така стана с думата „сказ“, предложена като наратологично понятие от Б. Ейхенбаум в 1918–1919 г. Някои национални култури с повече хвалба, отколкото с притеснение сочат свои литературоведски думи като непреводими: в Русия думата „повесть“, в Германия *dichtung*. Притеснението обаче трябва да се отнесе към преводимостта на целия литературоведски речник.

Пошлостта и нейната близка посестрима скуката са сред основните теми, настроения и оценки в Чеховото творчество<sup>7</sup>. Там те се появяват и като думи, и като действие (или бездействие), като оценка и внушение<sup>8</sup>. В това е една от връзките на Чеховото творчество с руската литература и култура, а то на свой ред разнася по света основния образ или стереотип на „рускостта“. В тази процедура разбирането за Русия и руснаците може и да печели нещо, но творчеството на Чехов като литература, като многозначност и манипулираща надстроечност решително губи<sup>9</sup>.

Позовах се на пошлостта и я положих до скуката в последен отчаян опит да обоснова връзката между съдържание и повествование у Чехов. Ако не смесвам желаното с действителното, тая връзка привлича все по-голямо внимание. Сравнително неотдавна (1993 г.) се появи книгата на Кати Попкин с обещаващото заглавие „Прагматика на незначителното“ – обещаващо, защото „незначителното“ стои смислово близко до скуката и пошлостта. Обещаващо от тази гледна точка започва и книгата. В началото на основата на добре подбраната поредица Гогол–Чехов–Зошенко пряко се поставя въпросът кое заслужава да бъде разказано (*worth telling*) и кое не. Появява се и поредната трудно преводима дума, *tellability*, нещо като разказваемост, нещо, което трябва или може да се разкаже. Говори се за скука и пошлост, предлага се превод на тази дума и всичко се смесва с повествователните съгресения и запъвания в творчеството на Гогол и Чехов и с общия въпрос, отнесен към тримата автори: може ли незначителното (*the insignificant*) да бъде удостоявано с разкази, романи, драми. Говори се за пространните изброявания в творчеството на Гогол, упоменат е класическият пример за отклоняване в незначителното – началото на разказа „Селяни“ („Мужики“) от Чехов. Болнавият хотелски прислужник Николай Чикилдеев, схванат в краката, се препъва в коридора и пада с ястията, които носи. Това се оказва съд-

---

<sup>7</sup> Техен достоен съпровод са думите „никчемный“ и „лишний человек“, също в някаква степен думи-събиратели.

<sup>8</sup> „Скука“ се появява с найстойчивост, понякога подчертавана и от затруднеността на словосъчетанието. Например: „Без самовара и избе стало совсем скучно.“

<sup>9</sup> Ето пример за нелитературно, еднозначно и еднофункционално отношение, засегнало и Чехов. От двадесетина години насам в Русия зачестиха и се изостриха ударите върху руската класическа литература. Творчеството на Чехов се оказа сред най-целените мишени. Между множеството гласове се извиси словоизвержението на В. И. Новодворска: „В лице мне дышит депрессивная русская литература, наша болотная великая классика (и чем величественнее, тем болотней), и эта концентрация из Чехова, Достоевского, Горького, Короленко несколько не выветрилась за столетие, она сохранилась в народном, интеллигентском сосуде и до сих пор действует как смертельный, парализующий яд. Чехов, Достоевский. Язвы, раны. Дно.“ Обвиненията срещу тази литература са многообразни, но между тях не намерих, а едва ли е било пропуснато обвинението, че тя разнася пошлост. Озадачени от ударите, мнозина руснаци потърсиха причината и я намериха, тоест я съчиниха в постмодернизма. От българска гледна точка причините може да се търсят другаде. В Русия официозното и неофициозното преклонение пред руската класическа литература е толкова заробващо, че при всяко раздвижване на духовете излухва и бунт срещу него. По този въпрос вж. Катаев, В. Б. Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. Москва, 2002.

бовно за нататъшния му живот. Напуска хотела и след като „*стало скучно без дела*“ (пак скучно!), решава да се върне в родното си село и от московски хотелски прислужник да стане отново „*мужик*“. Събитие голямо или не, но литературно сюжетно събитие. Добре, но повествованието включва в епизода и следното: казано е, че на подноса, който е носил прислужникът, е имало „шунка с грах“ (*ветчина с горошком*). Каква е повествователната стойност на тази, както бихме казали по инерция, подробност, на това отклонение? Преди да отговорим, и ако изобщо можем да отговорим, нека най-напред осъзнаем, че Чеховият повествователен тип разчита тъкмо на това – че въпросът ще бъде зададен, че „подробността“ с шунката и граха ще бъде възприета като странност или като предизвикателство, с което ще започнат да се пораждаат литературни значения: несигурно е повествованието, несигурна е литературата, така както несигурно е битието на човека, тръгнало от московския хотел и завършило в грозни унижения и нищета на село. В книгата на Попкин този въпрос е зададен, многократно се поставя и въпросът какво значи незначителното в творчеството на Гогол, Чехов, Зошченко. И когато изложението започва да се доближава до отговора, който някои биха очаквали, то кривва по познатия и отъпкан път на помирителния подход: незначителното не било незначително. Към края на книгата то се появява в кавички и възведено в своята противоположност: „Незначителният“ разказ прераства в извънредно значителен“ (*The „insignificant“ story emerges as enormously significant*). Прераства ли разказът в извънредно значителен е трудно да се каже, вижда се само, че чехознанието продължава да тъпче в кръга на незначителността. Кроткият бунт на Чеховия повествователен тип остана отново без отзвук.

\*\*\*

Чехов в литературното пространство – тази тема беше замислена върху две равнища: едно общо, в което имена на други писатели (Горки, Джойс и прочее) ще се явяват рядко, и едно конкретно, което би обвързало междутекстово творчеството на Чехов с творчеството на друг писател. За жалост първото равнище бе изложено по Чеховия повествователен тип, тоест без ясна представа откъде да започне и къде да завърши, с отклонение малко значещи или незначещи, с прекъсвания или повторения – дори статия за Чехов не е редно да говори по чеховски. За второто, конкретното равнище не остана място, но разрешете да го набележа с няколко думи. И така, творчеството на Чехов и...

По старо правило теми от рода на „Чехов и руската литература“, „Чехов и българската литература“, „Чехов и импресионизмът“ предпочитат да търсят родството, приликите, влиянията. Предлагам да тръгнем в противоположната посока и да търсим творчество, с което Чеховото стои в контраст, по възможност много остър контраст. В тази процедура двете творчества може да добият нови очертания, да породят

нови значения не по-малко, отколкото от обвързването между сродности. В търсене на контрастен двойник на Чехов стигаме до автора на „Леди Макбет от Мценска околия“ от Николай Лесков.

В руското литературознание имената на Лесков (1831–1895) и Чехов се появяват едно до друго сравнително рядко. Има, разбира се, и съчинения специално посветени на тази двойка, примерно статията на И. Видуецка „Чехов и Лесков“. В нея общите точки между двамата са потърсени на идейна основа и в някои общи теми, например „средний человек“ и „общая пошлость“, както е названо това явление в писмо на Лесков от юли 1893 г. Що се отнася до творчеството им като литература, общите точки преминават в противоположности: „столь различные творческие манеры обоих писателей“, „ярко выраженная непохожесть стилей“. От тези „така различни творчески похвати и ярки различия в стила“ може да тръгнем в нашата съпоставка. Борис Ейхенбаум твърди за Лесков, че „многому у него учился Чехов“ (без да посочва в какво точно се е състояло това учене), но учили се или не учили се един от друг, творчеството на Лесков и Чехов са идеален предмет за контрастивната междутекстовост.

И Лесков, и Чехов са имали честта да бъдат ругани от почти едни и същи светила на руската литературна критика. Прицелната им точка обаче е различна и още тя говори, че имаме работа с дълбоки контрасти. Видяхме за какво се сърдят на Чехов, ето сега и някои от епитетите, с които посрещат Лесков: „болтливый пустослов“, „шутовский проповедник“, „мстительный скоморох“, „стиль безобразного юродства“. Идва и заключението: Лесков е писател от трета ръка (А. Амфитеатров). Сред тези оценки се чува и една, която много скоро ще ни дотрябва: творчеството на Лесков страда от „чрезмерность“ и от „отсутствие меры“ (Н. Михайловски).

И още една разлика между Чехов и Лесков. След първите удари върху него творчеството на Чехов все пак изплува макар и, както казват, бавно и трудно към ценностна висота, макар че там, както казвам, се чувства неуютно, поставено в положение на адвокатски подзащитно. С Лесков това не се случва. Дори руското литературно мислене, така склонно да произвежда и консервира класици, дори то остана в колебание пред неговото творчество. Първоначално хвърлената сянка – че е нещо второразрядно и трудно разбираемо – продължава мълчаливо да тегне върху него и днес. В 1923 г. Максим Горки, откровен и упорит почитател на Лесков, призовава: време е да променим нагласата си към „самотната, неразбраната“, но голяма национална и литературна ценност Лесков. Призивът му остана в архива на руската литературна история.

При всички различия или може би тъкмо благодарение на тях в съдбата на двете творчества има нещо общо: вниманието към тях извън Русия е много силно, толкова силно, че без достатъчна начетеност и без библиографски данни понякога ми се е струвало, че в Италия, Германия, Америка за Лесков се пише повече и с по-голям интерес и уважение, отколкото в отечеството му. Други са и оценките, които им се

дават. Девет години преди статията на Горки, в 1914 г., английският литератор М. Беринг полага Лесков рамо до рамо с Гогол, а по-късно Чарлс Сноу – с Чехов. Явно в чужбина предпочитат да се водят от собствените си разбирания и интереси спрямо Лесков, а не от руския литературен канон<sup>10</sup>.

Подбирайки за свой предмет двойката Лесков–Чехов, контрастивната междутекстовост може да се насочи към поне три точки.

Едната от тях е повествователността. У Чехов има черти на бягство от повествованието („повествователен ескейпизъм“), знакове за умора и за неувереност във възможностите и смисъла на повествованието. Това наблюдение може да бъде обявено за невярно или поне за едностранчиво. Никакъв спор обаче не може да има относно Лесков. Там повествованието намира несдържано нито от самото себе си, нито от някакви видими литературни граници, намира, както е казал Н. Михайловски, „без мяра“, уверено в себе си и смисъла си, внушаващо с целия си напор, че място за избор няма, че „трябва да се повестува“. Доближавайки се до втората точка, още тук трябва да отбележим, че това повествование носи условно-рудиментни черти на някакъв стар тип устно разказване. Те вдъхновяват едно от най-странните приключения в лесковианата през ХХ век.

Думата е за статията на Валтер Бенямин „Разказвачът“ (*Der Erzähler*, 1936 г.). Тя е сред най-известните му, а според Фр. Деймсън неговото „най-добро съчинение“ (*his masterpiece*). И тя, като и ред други трудове на Бенямин е изградена върху противопоставяне между миналото и настоящето, в случая разказването някога и сега. Като главни представители на съвременния тип разказване са посочени романът и журналистиката, а контрастът им е олицетворен в Лесков. Така към вече очертаното противопоставяне между повествованието на Лесков и Чехов статията на Бенямин добавя още една посока: Чехов стои в началото на нов тип повестуване, Лесков в завършека на един стар тип<sup>11</sup>.

Отгук пряко стигаме до следващата точка в противопоставянето: литературност–нелитературност. При цялата мъглявинност на тези понятия решавам се да твърдя, че творчеството на Чехов е връхна точка на литературността в руската литература през ХІХ век (литературност тук

---

<sup>10</sup> Но не и в България. Тукашната русистика мълчи за Лесков с още по-дебело мълчание. Ако желае да бъде българска русистика, каквато през последните години най-после започна да става, тя би трябвало да се вгледа в творчеството му и в обилната „лесковиана“ по света – с оглед българските оценки и интереси. Има в българската литература една много силна линия, почваща някъде от Софроний Врачански и минаваща през Каравелов, Минчо Кънчев („Видрица“), Захари Стоянов, Михалаки Георгиев и така до Йордан Радичков и Йордан Вълчев. За тази линия творчеството на Лесков и лесковианата могат да подскажат множество нови идеи.

<sup>11</sup> Статията на Бенямин „касае“ руското литературознание както никое друго. До 2003 г. тя все още не беше преведена и издадена в Русия – което впрочем не бива да ни изненадва. В български превод може да се намери в книгата с избрани трудове на Бенямин „Озарения“, София, 2000 г.

не е ценностно определение!), така както творчеството на Лесков е една от възможно най-острите му противоположности. По белега литературност–нелитературност в творчеството на двамата писатели се отварят радващо или плашещо много изследователски посоки. Сред тях е двойката устност–писменост, която в литературата е също така условна, тоест нито писмеността, а още по-малко устността може да се възпиремат в буквалния смисъл на думата. У Чехов в сблъсъка между устност и писменост рязко надделява писмеността, у Лесков този литературно условен и функционализиран сблъсък води в противоположна посока; когато в началните стъпки на изграждането на понятието сказ в него преобладава някаква смътна представа за устност, творчеството на Лесков е посочено сред първите и убедителни доказателства.

Остро контрастни са Лесков и Чехов по белега фикционалностреалийни единици, в отношението между литературна условност и достоверностна фактичност.

Във връзка с това стои още един контраст. В творчеството на Чехов надделява тенденцията към затваряне на произведението в самообяснителност и самодостатъчност, произведенията на Лесков активно търсят опори извън себе си. Най-очевидно това се проявява в обилната употреба на обяснителни подзаглавия, на авторски бележки под черта (нещо изключено у Чехов!), на мота, понякога и по две, почерпани от разнородни източници (литература, философия, фолклор и прочее). В повествователното творчество на Чехов преобладава тенденцията към затваряне в литературния жанр, произведенията на Лесков са широко отворени към жанровете, определяни вече като нелитературни: очерк, хроника, битоописание, спомени, краезнание, легенда, вестникарско съобщение и др.

А що се отнася до контраста литературност–просторечие и изобщо до стилово едногласие–многогласие... но нека спрем, това са въпроси на друго, самостоятелно и, надявам се, обещаващо интересни резултати изследване.

За да не остане контрастивната междутекстовост отвлечено далече от произведенията, предлагам в нея да бъдат включени и съпоставителни анализи на двойки разкази. Например:

Лесков, „Леди Макбет от Мценска околия“ – Чехов, „Дамата с кученцето“

Лесков, „Левакът“ („Левша“) – Чехов, „Дъщерята на Албион“.

В двойките има сходства, има различия, има и остри многозначителни контрасти – както изобщо между творчеството на двамата писатели. Сходствата и контрастите между „Леди Макбет“ и „Дамата с кученцето“ започват още от заглавията. Двата разказа повествуват за влюбване, любов, изневяра. У Лесков историята завършва с няколко трупа и с гибелта на главната героиня, последните думи в „Дамата с кученцето“ уведомяват, че същинският развой на действието тепърва предстои. „Левакът“ повествува за руснак в Англия, „Дъщерята на Албион“ – за англичанка в Русия. Оттук почват приликите и продължават с благодатен материал за любителите на контрастивната междутекстова процедура.

Извършим ли такава процедура, ще имаме нови образи на творчеството на Лесков и Чехов. Може да постигнем обаче и нещо повече: да видим литературата в нейното напрежение и движение, самоизграждане и самоотричане, затвореност и отвореност, да я видим като литература и нелитература. Това обещава да ни каже познати неща, но да ни ги каже по-напосредно и по-убедително. Задачата е примамлива, но както гласят заключителните думи на „Дамата с кученцето“, ясно е *„что до конца еще далеко-далеко и что самое сложное и трудное только еще начинается“*.

### **Някои от съчиненията, на които статията се позовава**

- Берковский, Н. А. П.** Чехов. М., 1967.
- Видуэцкая, И.** Чехов и Лесков. М., 1977.
- Катаев, В. В.** Игра в осколки: судьбы русской классики в эпоху постмодернизма. М., 2002.
- Ломунов, К. Н.** (ред.). Лесков и русская литература. М., 1988.
- Чудаков, А.** Мир Чехова. М., 1986.
- Эйхенбаум, Б. Н. С.** Лесков. 1945.
- Bal, Mieke.** On Story-Telling. Sonoma, 1991, Narratology. 1985, II изд. 1997.
- Bartes, Roland.** S/Z. Paris, 1970; Le plaisir ou texte. Paris, 1973.
- Benjamin, Walter.** Der Erzähler, 1936.
- Bremon, Claude.** Logique du récit. Paris, 1973.
- Doležel, Lubomír.** Narrative Modes in Czech Literature. Toronto, 1973.
- Düsel, Friedrich.** Maxim Gorki und Anton Tschechow. Berlin, 1922.
- Genette, Gerard.** Nouveau Discours de récit. Paris, 1983.
- Greimas, A.-J.** Semantique structurale. Paris. 1966; Desens. Paris. 1970.
- Herdan, Gustav.** Eine Gesetzmäßigkeit der Sprachenmischung, 1965.
- Hernadi, Paul.** Beyond Genre. London, 1972.
- Nabokov, Vladimir.** Gogol. 1944.
- Norris, Christopher.** Deconstruction. Suffolk, 1982; Deconstruction and the Interests of Theory. London, 1988.
- Popkin, Cathy.** The Pragmatics of Insignificance. Stanford, 1993.
- Ricoeur, Paul.** Temps et récit. Paris, 1984.
- Souriau, Etienne.** Les deux cent mille situations dramatiques. Paris, 1950.
- Stanzel, Franz.** Theorie des Erzählens. Göttingen, 1979.
- Stelleman, Jenny.** Aspects of the dramatic communication. Amsterdam, 1992.
- Woolf, Virginia.** The Russian Point of View. 1925.