

ЕДИН ЮНОША ЧЕТЕ „ИДИОТ“, ИЛИ ЧЕХОВ НА ГОЛЕМИЯ ПЪТ КЪМ ДРАМАТА¹

Людмил Димитров
Софийски университет „Св. Климент Охридски“

The text makes an attempt to clarify one aspect of the comparative area „Chekhov – Dostoevsky“, traditionally regarded in literary history and literary studies as futile, so that it has only rarely or conditionally been examined. Tracing through the way of an almost accomplished storyteller, but still emerging playwright Anton Chekhov in the early 80-s of the nineteenth century, the author finds Dostoevsky's influence on his dramaturgical thinking. Concrete is the choice of a significant scene from the novel „Idiot“, adapted by Chekhov for the aims of his own plot in its early one-act piece „*On the High Road*“ (1885).

Key words: Chekhov, Dostoevsky, drama, conflict, plot, influence, theatre discourse

Докато огромният интерес на руското и световното литературознание винаги е бил съсредоточен в зрялата, канонична драматургия на Чехов, за опитите му от края на 70-те и от 80-те години на XIX век обикновено се говори несистематично и най-често те се класифицират по условен жанров признак, трафаретно дефинирани като *водевили* и *малки комедии*. Този период от неговото творчество обаче е силно провокативен, доколкото тъкмо тогава авторът определя посоката на своето драматургично мислене, предприемайки дръзки експериментални подходи за трансформирането на прозаичен текст в сценичен, като усвоява, а нерядко и надмогва, опита на свои съвременници и предходници, изиграли решаваща роля за формирането му по големия път към драмата. В случая аз ще съсредоточа вниманието си върху една от първите творби на Чехов, експлицитно предназначена за театър, в чието заглавие символично и предизвикателно е заложена митологемата на пътя, без текстът да покрива нито измеренията на *водевила*, нито тези на *малката комедия*. Става дума за едноактния

¹ Работата по текста и неговата публикация са осъществени с подкрепата на Фонд „Научни изследвания“ при СУ „Св. Климент Охридски“.

етюд *На големия път* (*На большой дороге*, 1885). Любопитството ми към него е мотивирано от факта, че подсказва възможността за друго, по-убедително класифициране на „доканоничната“ драматургия на Чехов. По мое мнение водещ в нея е не толкова жанрът, колкото *мотивът*, който в художественото мислене на автора е същностната изходна провокация за допълнителното му разгръщане в повече жанрови разновидности (разказ, сценка, повест, пиеса) и техните емоционални аспекти (фарсово, комедийно, драматично, трагедийно); както знаем, йерархичната скала у Чехов обикновено не започва, а възхожда към драмата и не са изолирани случаите, когато един мотив, появил се най-напред в прозаично произведение, може да се проследи до по-редното му възплъщение в някоя от зрелите, класически утвърдени пиеси. Избраният етюд не прави изключение. Независимо от разнопосочния и на моменти подвеждащ сюжет, имплицитният централен мотив е *разтрогнатата сватба* – силен гравитационен възел в цялостното драматическо творчество на автора. Но моята теза е, че поне в началото (преди да изкристализира в чист вид през Пушкиновата „Русалка“) Чехов намира и заема интересувация го екзистенциален мотив от Достоевски. Как става това? Темата „Чехов и Достоевски“ в литературознанието присъства рядко и специфично през формулата: Чехов чете подозрително Достоевски и го приема силно резервирано². В този смисъл ще се опитам да представя непопулярна хипотеза на базата на незабелязани или може би неизтъкнати интертекстуални сходства между тях.

В основата на сюжета Чехов полага във видоизменен вид разказа *През есента* (*Осенью*), излязъл в септемврийската книжка на сп. „Будилник“ за 1883 г. В това наистина „юношеско“ произведение основните параметри на историята са зададени. Но когато след две години авторът пристъпва към неговото преработване в сценична версия, той не просто драматизира (диалогизира) вече наличната случка, а съчинява нова, самостоятелна творба, само отчасти реминисцираща с текста от „Будилник“. Фактът, че младият тогава белетрист две години не изоставя идеята, а решава да я интерпретира в много по-задълбочена посока, говори за силния му интерес и вълнение от основния проблем, който по-късно ще бъде припознаван като специфично чеховски: *деструктивното въздействие на съвестта у мъжа вследствие на любовна измяна – независимо дали той е субектът, или жертвата на въз-*

² „Купих си от Вашия магазин Достоевски и сега го чета. Става, но е прекалено дълго и нескромно. Страшно претенциозно“ – писмо до Суворин от 5 март 1889 г.

росната измяна. Изходите от подобна сложна екзистенциална ситуация са притеснително малко, но драматургът съсредоточава огромни усилия в изследването на това, кой от тях е най-убедителен за съответния психологически тип и има ли други (да кажем „междинни“) възможности за реакция. Когато пиесата е готова, тя е представена за одобрение от цензурата и на 20 септември 1885 г. получава отрицателно становище от рецензента Кайзер фон Нилкхайм. Тъй като докладът му пунктуално резюмира сюжета, предпочитам да го приведа дословно: „Действието се развива през нощта в кръчма на голям път. Сред всевъзможните скитници и минувачи, влезли да се погрееят и да преношуват в кръчмата, се оказва и един разорил се дворянин, който моли кръчмаря да му даде да тие на вересия. От разговора ставя ясно, че дворянинът се е пропилил от мъка поради това, че жена му го е изоставила в деня на сватбата. Случайно, за да се скрие от дъжда, в кръчмата влиза госпожа, в която нещастникът познава своята невярна приятелка. Един от посетителите в кръчмата, съчувстващ на пияния дворянин, я замеря с брадва, но го усмиряват, а драматическият етюд завършва с неуспешен опит за убийство“. И по-нататък следва конкретната препоръка: „Мрачна и потискаща пиеса, по мое мнение не трябва да бъде разрешавана за поставяне“. Резолюцията е кратка: „Да се забрани. Е. Феоктистов“ (Чехов 1978: 403; курсивът – на автора). Така текстът не вижда бял свят чак до 1914 г., когато във връзка с десетгодишнината от смъртта на автора е публикуван в сборника „Слово“ под редакцията на сестра му, Мария Павловна Чехова. В запазения ръкописен екземпляр стои подписът „А. Чехонте“.

Важно е да започнем навлизането в проблема от заглавието, което донякъде би ни ориентирало в търсенията на начинаещия драматург. Защото фактът, че то е напълно ново, говори не само за променения ракурс на сюжета, но и за решението на Чехов да подчини драматическия етюд на жанрова логика, различна от тази на разказа. Едва ли бихме оспорили твърдението, че импресивен наслов като *През есента* не предразполага особено към очаквания за драма (ако изключим, разбира се, маркираното *настроение* – един от утвърдените принципи в неговите късни пиеси). Докато *На големия път* крие сериозен потенциал за разгръщане на драматически конфликт, най-малкото заради виртуалните сюжети, произтичащи от архетипа на пътя.

Моята хипотеза е, че на един ранен етап от конструирането на собствения си драматургичен проект Чехов съзнателно интегрира в опитите си специфичния дискурс на втория роман от *Петокнижие-*

то³, което личи особено ярко в окончателния – сценичен – формат на коментирания сюжет. Зададен метафорично, въпросът може да изглежда и така: как един *юноша*, решил да се отдаде на драмата, чете *Идиот*? Всъщност впечатление правят най-вече два символно натоварени (инвариантни) мотива, присъстващи в опростен вид още в разказа, върху които, макар и в по-различна перспектива, се гради и знаменитият роман на Достоевски: това са *портретът* и *несъстоялата се сватба*. В драматическия етюд те търпят особено интересни трансформации. Да започнем поред.

В някакъв смисъл сюжетната матрица на *Идиот* центрира и последователно възпроизвежда в различни (понякога алтернативни) наративни режими (пък били те и Бахтиновите *гласове* и *гледни точки*) историята на един портрет. По-важното е, че това е портретът на една дама, основна героиня в творбата – Настася Филиповна. За него в повествованието се говори на повече от 20 места и на практика много от възловите перипетии са свързани с показването, разглеждането и тълкуването му. Не би било пресилено, ако кажем, че изображението придобива неформален статут на *параперсонаж*, не толкова „излязъл“ от инферналната рамка на едноименната Гоголева петербургска повед, колкото подчинен на актуалното му психологическо осмисляне през 60-те и 70-те години на XIX век. И в романа, и в драмата героинята най-напред е обективизирана, въведена е през портрета, изпълняващ компенсаторно функцията на нейна експозиция, докато в следващ кулминационен момент тя самата излиза на „сцената“ от плът и кръв. Според реакциите на присъстващите *свидетели* обаче жените приличат и не приличат на портретите си, което донякъде и потвърждава, и усложнява възможността за еднозначната им идентификация. М. Ю. Лотман⁴ осмисля като динамичен център на портрета очите, метонимизиращи лицето, и оттук – личността. Този принцип е спазен и в двата разглеждани текста.

В *Идиот*:

„Дивно лице! (...) Лицето ѝ е весело, а пък тя ужасно е страдала, нали? Очите ѝ говорят за това, ето тези две костици, две точки под очите в началото на бузите. Това е гордо лице, ужасно гордо...

(Достоевски 1982: 36)

³ За *Престъпление и наказание* е известно споделеното от драматурга пред В. И. Немирович-Данченко: „Прочетох го и не ми направи голямо впечатление“.

⁴ *Портретът* (1993); всички цитати от него са според електронната му версия: <http://philologos.narod.ru/lotman/portrait.htm>.

В *На големия път*:

„Мерик. Красива е дяволицата! От господарките е...

Федя. От господарките... Бузите ѝ, очите... (...) Коси до самия пояс... Съвсем като жива! Още малко и ще ти проговори...“

(Чехов 1978: 194; тук и по-нататък преводът е мой, Л. Д.)

Може да се допусне, че тъкмо отсъстващия в разказа епизод с действителната поява на невярната годеница Чехов заема от *Идиот*, а някъде между двата варианта на сюжета романът на Достоевски се оказва търсеният образец, уплътнил и доизградил Чеховия замисъл. В прозаичната творба отношението на обществото към компрометираното поведение на жената е изразено чрез физическото заличаване (*изчегъртване*) на портрета ѝ, а в драмата буквалното ѝ *оживяване* в последната сцена поражда съпротива, *разочарование* (снемане на магнетичната аура от медальона), дори агресия. Резултатът е, че героинята е изтласкана от пространството на социума. Именно буквалната ѝ поява като действащо лице на финала на пиесата е своеобразна демонстрация на прехода от статика към екстатика, казано по-ясно – от литература към театър. *Оживелият* лик не е мотив, въведен в руската литература от Чехов, но Чехов е първият, превел го от един художествен език на друг и включил го в нова алтернативна семиосфера. Краткият престой на героинята в странноприемницата води до силен и разнопосочен емоционален ефект: у нея самата нараства ужасът, а у несбъднатия ѝ годеник – вълнението. По противоположен начин постъпва Достоевски. Настася Филиповна, изключително динамично присъствала в цялото романово повествование, накрая, в „нямата“ сцена със съзерцаващите безжизненото ѝ тяло Рогожин и Мишкин в стаята морга, отново е неподвижна, застинала, „възстановена“ като *портрет*.

Подобна метаморфоза, но с по-различна насоченост срещаме и в *На големия път*. „Булката беглец“ Маря Егоровна влиза в последната пета сцена с репликата: „Аз тук нищо не виждам... Накъде да вървя?“, на което собственикът на хана Тихон я упътва: „Насам, ваше сиятелство! (*Води я към мястото, където е Борцов.*)“ (Чехов 1978: 202). Остро натрапващо се е разминаването между мрака („нищо не виждам“) и светлината („сиятелство“), която би следвало да е иманентна характеристика на героинята – част от излъчването ѝ – според социалната ѝ високопоставеност. В този момент обаче видимостта е неутрализирана и тя символично се озовава в *ада*, наказана и доведена от съдбата (случайността, дявола) там, където сама неотдавна е отпратила годя-

ника си⁵. Но по-показателната асоциация със сюжета на Достоевски е в друго: първият персонаж, на когото се натъква Маря Егоровна, е конекрадецът Мерик, „оневинен“ от ханджията за невъздържаните думи по неин адрес с показателното: „Извинете, ваше сиятелство, *пада си малко гламав... идиот...*“ (пак там, курсивът – мой, Л. Д.). Така е постигната вторична пресемантизация на образите: скитникът контаминира фигурата на Мишкин, а Борцов със своя огрубял и недодялан от пиянство и отчаяние вид влиза по-скоро в психофизическия статус на Рогожин. Този оригинален ход на драматурга усилва възможността и очакването в един момент поведенческите стратегии на двамата да се разменят (което се и случва), анулирайки предсказуемостта на разръзката и повишавайки напрежението на интригата. Но и нещо още по-любопитно: попадайки в странноприемницата, „господарката“ парадоксално бива изключена от семантичния модус *на големия път*, доколкото в този момент ѝ е отказана всякаква битийна перспектива: каретата, с която пътува, е счупена. *Материализиралата се* жена, възплътила обсебилия вниманието на присъстващите портрет, безпомощна (според обстоятелствата), но дръзка (в демонстрацията на съсловно самочувствие), не е постигната от съдбата на Настася Филиповна, защото вече символично е низвергната от колектива като престъпила свещения си брачен обет към другия. По-нататък в драматургията на Чехов този мотив ще се превърне в константа: неговото разнопосочно движение може да се проследи от *Безотцовщина* през *Иванов*, *Татяна Репина* и *Горски дух* до *Чайка* и *Вуйчо Ваня*.

Появата на героинята ускорява момента на *разпознаването*, пряко препращащ към аналогичната сцена от *Идиот* (I част, IX):

– А как познахте, че съм аз? Къде сте ме виждали по-рано? (...) И позволете да ви попитам, защо одеде така замръзнахте на мястото си? Какво смразяващо има в мен? (...)

– Днес един ваш портрет силно ме смая – продължи князът към Настася Филиповна, – (...) а рано тая сутрин, преди още да стигнем в Петербург, във влака, ми разправи много неща за вас Парфьон Рогожин... И в същия този миг, когато ви отворих вратата, пак за вас мислех и изведнъж – вие.

– А как така ме познахте, че съм аз?

– По портрета и...

– И още?

⁵ Да си спомним бесовете на сватбата от съня на Татяна в *Евгений Онегин*, но и играта на припознаване-непознаване на годениците в повестта *Виелница* на Пушкин.

– И още по това, че такава тъкмо си представях да бъдете... Аз също сякаш някъде съм ви виждал.

– Къде? Къде?

– Очите ви като че ли съм виждал... (...)

(Достоевски 1982: 105)

Да обърнем внимание, че мигът на идентификацията у Достоевски има своята *предистория*, потвърждаваща *автентичността* на „оживелия“ неотдавнашен обект. Ето как става това у Чехов:

Борцов (*вглежда се в Маря Егоровна*). Мари... Маша...

Маря Егоровна (*гледайки Борцов*). Какво има сега?

Борцов. Мари... Ти ли си това? Откъде се взе?

Маря Егоровна, познавайки Борцов, изпищява и отскача към средата на кръчмата.

(*Върви след нея*.) Мари, това съм аз... Аз! (*Смее се*.) Моята жена! Мари! Но къде се намирам аз? Хора, дайте светлина!

Маря Егоровна. Махайте се! Лъжете, това не сте вие! Не е възможно! (*Закрива лицето си с ръце*.) Това е лъжа, глупост!

Борцов. Гласът, движенията... Мари, аз съм! Сега ще... изтрезнея... Вие ми се свят... Боже мой! Чакай, чакай... нищо не разбирам. (*Изкрещява*.) Жена ми! (*Пада в краката ѝ и стене*.)

Около съпрузите се събира множество.

Маря Егоровна. Махнете се! (*На кочияша*.) Денис, да тръгваме! Не мога повече да остана тук!

Мерик (*скача и съсредоточено се вглежда в лицето ѝ*). Портретът! (*Хваща я за ръката*.) Самата тя е! Ей, хора! Жената на господаря!

(Чехов 1978: 202–203)

Сцената, пародирайки дискурса на чудото, провидението, *богоявлението*, постига своеобразен *апокрифен* ефект. Името на невярната годеница – Мария, придружено от предиката *сиятелство*, носи презумпция за сакралност, но докато портретът все още конотира иконата и „покрива“ архетипа на Богородица, живото му превъплъщение реализира този на Магдалена, с което на практика травестира имплицирания в него висок семантичен (и поведенчески) потенциал. Обратно, смъртта на избягалата от сватбата си с княза *грешница* Настася Филиповна, фиксирана на финала в позата на застинал безкръвен

труп в булчинска рокля, връща непорочната ѝ святост, а сцената със съзерцаващите я влюбени в нея мъже е инверсия на *пиета*.

И ако за миг допуснем, че разделяйки се с портрета, разменяйки го срещу водка, Борцов символично предава и „продава“ любимата си, рискуваме да сгрешим. Персонажът изпитва копнеж по екзистенциалния си идеал, припознавайки пътя към себеосъществяването в любовта; тя именно го личностява и сега, съкрушен от измяната, той е стерилизирал чувството си, свел го е еднозначно до страст страдание. Всъщност, залагайки медальона с лика на любимата си, персонажът генерира асоциации с друг архетипен образ от романа *Идиот*. Това е *Бедният рицар* от едноименното стихотворение на Пушкин, който след видението на Богородица се отдава на себеотрицателен живот в нейно име и подчинява всичките си действия в защита на честта ѝ. Иронията у Чехов е, че в дискурсното време на пиесата Борцов наистина вече е *беден* (измамен не само в чувствата, но и ограбен материално от собствения си зет) и преди решението му да се раздели с портрета (макар и не завинаги), той стоически удържа поведението на *рицар на печалния образ*. А чрез словесния *портрет*, който минувачът Кузма прави на Борцов, посетителите в хана научават неподозираната предистория на своя неугледен спътник, възприеман до този момент единствено според незавидното му положение. Кузма все още има респект от някогашната негова щедрост и благородство и разказът му рефлектира като отрезвяващ ефект (катарзис) не толкова върху самия Борцов, колкото върху Мерик. И ако думите на Тихон полагат конекрадеца в архетипа на юродивия, идиота, то по-нататък Мерик поема функцията на Рогожин, освобождавайки страдащия Борцов от необходимостта да извърши престъпление и грях спрямо изневерилата му жена. Тъкмо в контекста на финалната сцена от *Идиот* и тук е направен опит за покушение, макар мотивацията на Мерик за замахането с брадвата да е съвсем различна от тази на Рогожин. Деянието е резултат от убедеността на посетителите в странноприемницата за реабилитирането на унижения и оскърбен Борцов. Косвено потвърждение, че е заимствал подобна сюжетна перипетия от Достоевски, Чехов прави няколко години по-късно, когато в писмо до Е. Шаворова от 28 май 1891 г. по повод на убийството, извършено от някой си Бартнев на своята любовница, кратко отбелязва: „С такъв сложен абсурд като живота на нещастната Висновска може да се справи единствено Достоевски и никой друг“.

Колкото до мотива купуване, откупване, придобиване на обожаваната жена чрез парична сделка, той отново ще се появи в *Иванов*, и

то много по-пряко реминисциращ с *Идиот*, отколкото в *На големия път*. Защото рожденият ден на Саша е по същество пародийна перифраза на рождения ден на Настася Филиповна – и на двете места се спазарява „зестра“, възлизаща на еднаквата сума от сто хиляди рубли. А кулминацията на сюжета – самоубийството на главния герой в деня на сватбата му – е инверсия както на романа на Достоевски, така и на коментиранията пиеса, но в задълбочена, органично еволюирала Чехова метаморфоза.

Покрай преобладаващите скептични мнения за влиянието на Достоевски върху поетиката на Чехов срещнах и предпазливо изреченото, но убедително становище на М. П. Громов, който твърди, че „полемиката с Достоевски започва по-късно, а в тези години (80-те – б. м., Л. Д.) Чехов го следва“ (Громов 1989: 248). Струва ми се, че направените наблюдения върху интертекстуалните прониквания на романа *Идиот* в ранния драматически етюд *На големия път* не просто разкриват как един неопитен все още автор заимства сюжетен модел от друг, утвърден, а демонстрират трайното изкушение на Чехов от художествения модел на Достоевски, доколкото и двамата неизменно възприемат действителността като драма (игра, постановка), концептът им за света и човека е диалогичен. *Идиот* ще се окаже потраен източник за експериментални рефлексии на Чехов, предпочитан *инвентар* от мотиви, към чиито услуги драматургът от време на време прибегва. По-нататък следи от знаковите му сюжетни ходове ще забележим и в *Иванов*, и в *Горски дух* и във *Вуйчо Ваня*.

ЛИТЕРАТУРА

- Достоевски 1982:** Достоевски, Ф. М. *Идиот*. // *Събрани съчинения в дванадесет тома*. Том 6. С. Превод Иван Пауновски, 1982.
- Чехов 1978:** Чехов, А. П. *На большой дороге*. // *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том XI. Пьесы 1878–1888. М., 180–205.
- Чехов 1975:** Чехов, А. П. *Осенью*. // *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах*. Том II. Рассказы. Юморески. 1883–1884. Москва, 236–241.
- Бердников 1986:** Бердников, Г. П. *Избранные работы в двух томах*, т. 2. Москва, 1986.
- Берковски 1969:** Берковский, Н. Я. *Литература и театр*. Москва, 1969.
- Василева 2002:** Васильева, С. С. *Чеховская традиция в русской одноактной драматургии XX века: поэтика сюжета*. Волгоград, 2002.
- Громов 1989:** Громов, М. П. *Книга о Чехове*. Москва, 1989.

- Евнин 1968:** Евнин, Ф. И. Мышкин и другие (К столетию романа „Идиот“). // *Русская литература* № 3, 37–52.
- Зингерман 2001:** Зингерман, Б. И. *Театр Чехова и его мировое значение*. Москва, 2001.
- Зубкова 1990:** Зубкова, С. В. *Драматический характер в одноактной комедии А. П. Чехова*. Киев, 1990.
- Лотман 1998:** Лотман, Ю. М. *Об искусстве*. СПб, 1998.
- Паперни 1982:** Паперный, З. С. „*Вопреки всем правилам...*“. *Пьесы и водевили Чехова*. Москва, 1982.
- Пиксанов 1929:** Романтический герой в творчестве Чехова. Образ конекрада Мерика. // *Чеховский сборник*. Москва, 1929, 172–191.
- Полоцка 2001:** Полоцкая, Э. А. *О поэтике Чехова*. Москва, 2001.