

Излишните хора В пространството на руската драматургия от XIX век

Людмил Димитров

Резюме: Концептът „излишни хора“ възниква в руската литература през 50-те години на XIX век и постепенно се пренася в извънлитературна среда, превръщайки се в идеологема. Статията прави опит да изследва явлението в пространството на руската драматургия, започвайки от Грибоедов и достигайки до драматурзите от края на XIX и началото на XX век Лев Толстой, Антон Чехов и Максим Горки - представители на три различни поколения, но и на три естетически посоки в социокултурната мисъл в Русия с огромно влияние върху развитието на европейския театър през XX и XXI век.

Ключови думи: „излишен човек“, руска драматургия, социална реформа, идеология, естетика

Людмил Димитров е професор по руска литература на XIX век, доктор по филология в Софийски университет „Св. Климент Охридски“. Член е на Съюза на преводачите и на Българския ПЕН. Автор на редица научни монографии, учебници, учебни помагала, сборници и антологии, на повече от 250 статии и студии, преводи на научна и художествена литература от руски, английски, словенски и сръбски / хърватски език, сценарии за театрални спектакли, участник в национални и международни проекти и в над 80 национални и международни форума, свързани с руска, българска и славянски литератури, театър и кино. Негови работи са публикувани в Русия, Полша, Чехия, Словакия, Турция, Италия, Великобритания, Сърбия, Словения, Румъния и др.

Иванов: Умирам от срам при мисълта, че аз, здрав, силен човек,
станах нещо като Хамлет, нещо като Манфред,
нещо като излишните хора... дявол знае като какво!
Има жалки люде, които се ласкаят, ако ги нарекат хамлетовци или излишни,
но за мен това е позор!
Чехов, „Иванов“ (1887)

Федя: Чуй ме, Саша. Вярно е, че съм ѝ мъж и баща на детето ѝ, но съм излишен.
Толстой, „Живият труп“ (1900)

Настя: До гуша ми дойде... Излишна съм аз тук...
Бубнов (спокойно): Ти навсякъде си излишна... и всички хора на земята са излишни...
Горки, „На дъното“ (1902)¹

Концептът „излишни хора“ възниква в руската литература през 50-те години на XIX век и постепенно бива пренесен (наложен) върху социополитическата ситуация, към която се оказва твърде пригòден и устойчив; по-точно, изтръгвайки се от породилата го висока среда, трайно се „заселва“ / започва да битува в чужда, без да забравя художествения си генезис. В този смисъл той е инверсен спрямо сюжетопораждащите стереотипи, проникнали в литературата през екзистенциални ситуации, форманти на руското медитативно общуване (предимно в аристократичните кръгове): пиенето на чай, играта на карти или силно разпространената през класическия век дуелна практика. От друга страна, номинацията покрива все по-разрастващи се обществени явления и рецидиви, от които най-популярни са *мъртвите души*, *„обломовщината“*² (равнозначна на апатия, скука, безволие, непукизъм), *човекът в калъф* и в нередки случаи – непредсказуемостта двойствено поведение на *интелигенцията*: онази прослойка, припознаваема като „чисто руски морално-етичен феномен“, по думите на писателя и публицист Пьотр Боборикин, провъзгласил се за неин кръстник. Основания за подобно самоизтъкване той вижда не в това, че измисля понятието³, а защото е първият, придал му социален смисъл. Обръщам внимание на тази подробност, тъй като всички компоненти от парадигмата лесно се поддават на идеологизиране, а доколкото руската нация е не просто литературно зачената (и литературоцентрична), но също и митотворческа, по-нататък те придобиват самостоятелен живот именно като идеологеми (идеологически клишета).

¹ Всички цитати от художествени и литературоведски текстове са в мой превод – Л. Д.

² По името на главния герой от едноименния роман на И. А. Гончаров „Обломов“ (1859).

³ Още през 1836 г. Василий Жуковски записва в дневника си: „В каретите се возят най-достоините петербургски дворяни, онези, които представят цялата руска европейска интелигенция“. Всъщност заслугата на Боборикин е, че докато преди него понятието се употребява като чужда (немска) заемка, той го русифицира и така то започва да се възприема на Запад за специфичен руски термин.

Независимо кой и с какви цели открива / дефинира интелигенцията, с увереност може да се каже, че кръстник, макар и несъзнателен, на изследваното в този текст явление е И. С. Тургенев. За първи път устойчивото словосъчетание се появява в заглавието на неговата кратка повест „Дневникът на един излишен човек“ („Дневник лишнего человека“), излязла точно в средата на века (1850 г.). Тя разказва историята на персонаж с фамилията Чулкатурин (собственото и бащиното му име не се споменават), трийсетина годишен, беден, страдащ от туберкулоза и описващ нерадостната си съдба, белязана не само и не толкова от болестта, колкото от нещастното му влюбване в Лиза, дъщеря на влиятелен провинциален чиновник, предпочела вместо героя младия изискан княз Н. Дневниковото его-повествование предполага интимна изповед, самоанализ с укорителни и нелицеприятни подробности, в случая повече със самонихилиращ, отколкото с обвинителен към другите характер. Всъщност Чулкатурин не е началото, а етап от *инволюцията* на излишния човек, което личи по нарастващата безволевоост, отказа да се бори и да отстоява любовта си, обидата, отчаянието, примирението и доброволното самоизолиране.

В по-глобален аспект сериозността на проблема идва оттам, че е забелязан отвън – Тургенев не само пише повестта си в чужбина, но и наблюдава Русия от разстояние, констатирайки неща, които жителите на метрополията много трудно забелязват и неусетно се подчиняват на наложените вътрешнополитически „консенсусни“ манипулации. Писателят изгражда поведението си на интелектуалец, надскочил националните граници: отстоява истината въпреки институционалната принуда. В този смисъл той по-нататък развива собственото си откритие: първи формулира и се заема да изясни (в едноименната статия от 1859 г.) проблема „Хамлет и Дон Кихот“, изтъквайки двете поведенчески начала не като взаимно отричащи се (активност / пасивност), а като естествено допълващи се, периодично взимащи превес едно над друго. Според автора значително по-близък и присъщ на руския човек е хамлетизмът (философстването, промисълът, аналитичността, умозрителната инертност), отколкото донкихотството (действието), и тъкмо тази колебливост, нерешителност предпоставя в крайна сметка неговата „излишност“ / „ненужност“. Отново по повод на Тургенев – на известната му повест „Ася“ (1858) – в етюда си „Слабият човек като литеартурен тип“ („Литературный тип слабого человека“, 1858) П. В. Аненков тласва набелязаното явление към полето на социологията, за да се стигне до откровено идеологическото му мотивиране от А. И. Херцен в „Излишните хора и ехидстващите“ („Лишние люди и желчевики“, 1860). Тоест, точно за едно десетилетие – между „дневниковата“ повест на

Тургенев и статията на Херцен – понятието се пресемантизира и от безобидна (макар и ефектна) литературна метафора се превръща в социополитическа, понякога употребявана буквализирано. Според автора на „Кой е виновен?“ към „излишните“ „на първо място спадат разколниците и декабристите, а после всички прозападни и произточни, онегиновци и ленски [...] – като старозаветни пророци те са едновременно протест и надежда“⁴. Нека имаме предвид обаче, че тази трансформация е късна: типът се появява още през 20-те – 30-те години на XIX век, отначало в силно индивидуализиран „байронически“ вариант: (свръх)човек романтик, отчужден от средата си, но осъзнаващ превъзходството си над нея, „с предждевременно остаряла душа“ (Пушкин), уморен, дълбоко скептичен и отчаян. Представен е не само от Онегин, но и от последвалите го Печорин, Белтов, Рудин, Лаврецьки... Едва през 60-те – 70-те години той е обоснован като масов и проявява завидна жизнестойчивост чак до настъпването на болшевиизма, когато се разтваря в гмежа на пролетаризиращо-лупенизиращото се класово общество и изчезва от дневния му ред като несъстоятелен.

Доколкото обаче става дума за явление, възникнало в руската литература през златния ѝ век, по-нататък в изложението ще се опитам да го огледам в по-широк културен контекст; иначе казано, интересува ме как реагира на него драматургията – интересен ли е той за перформативен показ и наема ли се театърът да го „разтръби“ / подложи на обществен дебат от собствената си „камбанария“: сцената. Драматургията – нещо особено важно! – е естествената естетическа рамка на руското фикционално себеизразяване през периода, за който говорим: XIX век започва с пиеса (комедия): „От ума си тегли“ на А. С. Грибоедов (1824) и завършва с комедия: „Вишнева градина“ на А. П. Чехов, демонстрирайки по недвусмислен начин не само диалогичността, но и духовната рефлексивност на руснака – признаването на другия като действителен субект и желанието му да споделя и да бъде в досег с него, да обсъжда, да спори, да го убеждава, превзема, подчинява, да му помага. Тъкмо драматургията е онази модулна структура, удържаща руския свят в привидно цялостно състояние, ако си спомним тъжната констатация на Хамлет за раз-глобения „глобус“-свят в края на „собственото“ му първо действие. В литературен смисъл векът започва по-късно от хронологическото си начало (едва през 20-те години) и завършва, с малко надхвърляйки формалния си

⁴ А. И. Герцен. Лишние люди и желчевики. В: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/kolokol-1857-1860/article-230.htm> (Дата на достъп: 14 май 2018.)

край – през 1904, когато в окончателен вид се появява последната Чехова пиеса и когато няколко месеца по-късно умира самият Чехов.

Именно драматургията създава първата значима канонична творба с „излишен“ герой, основната характеристика на когото, преди да стане масов (и „бивш“, по думите на Горки) човек, е не само способността да се бунтува, да бъде несъгласен, но и *необходимостта* му от активна съпротива. Всъщност още с пристигането си в дома на Фамусов след тригодишно отсъствие от Москва Чацки усеща, че е излишен, но дълго се мъчи да проумее кое е довело до това отношение към него, чия е вината, къде е причината. Проявява, с други думи, неистова упоритост да се задържи в среда, която почти веднага дава да се разбере, че не го припознава като свой и не го желае⁵. И тъй като в действията си е не просто ограничен, но и възпрян (стремейки се да бъде Дон Кихот, му се налага по неволя да стане Хамлет), той пробва да раздвижи умовете на останалите с предизвикателните си изказвания-монолози. София, в чийто дом се отбива персонажът, още преди да се е появил в собствената си къща, е неговата възлюбена, с която преди заминаването му са си „дали дума“ и тя непрекъснато е била в мислите му, в нейно име той е осъществил своеобразна инициация – по подобие на средновековните рицари, мъже на честта, чийто женски идеал сменя чистотата и светостта на Богородица. София (очаквано) не е Дева Мария, но и няма претенции за такава. Тя е избрала друго (секретаря на баща си Молчалин) и колкото и да ни изглежда абсурдно да не оцени Чацки при видимите му интелектуални достойнства, все пак недвусмислено защитава избора си с всички (евентуални) последици. Още по-любопитно е, че средата (така нареченото „фамусовско общество“) проявява безупречен инстинкт за самосъхранение спрямо Чацки. Не е ясно оценява ли ума му, доколкото остава далеч под интелектуалното му равнище, но определено долавя сериозна опасност от проникването на подобна идеология в строго установения си консерватизъм и успява ловко да компрометира дошлия отвън странник с типичен „Хамлетов“ ход: от случайно изпуснатата от София безобидна реплика, че е луд, прави интрига и тя се разраства дотолкова, че буквално изхвърля героя от Москва, осуетявайки по този начин веднъж завинаги естественото рецептивно очакване (руска) любовна история да завърши с хепиенд. Първата интерпретация на излишния човек обръща и придава тъжно-ироничен привкус на още едно идиоматично правило: у

⁵ Интересно е, че Чацки изконно принадлежи към тази среда, но веднъж напуснал я за по-дълго и изпитал влиянието на друг културен и идеологически контекст, губи досегашния си код за общуване и за интеграция в обществото, от което е излязъл; става чужд и ненужен.

Фамусови не посрещат по дрехите, но определено „изпращат“ (изритват) по ума; горестта на умния тук е предизвестена и гарантирана.

Поне още две десетилетия след „От ума си тегли“ драматургията експлоатира модела, предложен от Грибоедов. Първият, разширяващ вътрешния обем на понятието „излишен“ човек, не само интерпретирайки го в множествено число, но заигравайки с представата за живо и неживо (обръщайки ги в антиципираща перспектива – живото като непотребно / неживото като необходимо), е Н. В. Гогол в знаменития си роман-поема „Мъртви души“ (1842). Тази зловеща метафора дълго няма да бъде предпочетена от сцената, което съвсем не означава, че остава безрезултатна за театралната практика. Гогол не толкова разколебава традицията на дотогавашната руска литература с детронирането на героя аристократ и въвеждането на „малкия човек“, колкото предлага алтернатива, вглеждайки се в поведението на масата, в нейната оценъчна и определяща реакция.

Но подобна визия предстои да овладее литературното мислене не изведнъж, а предпазливо и постепенно. Преди да стане това, ще се появи поне още една проекция на Чацки в опит да вземе реванш над самодостатъчното и самодоволно затворено общество. Става дума за Глумов – героя-„шут“ на А. Н. Островски от известната комедия „И най-мъдрият си е малко прост“ (1868). Дори още самото заглавие почти оксиморонно припомня „От ума си тегли“: експлицира метафорично фигурата на „умния“ в превъзходната и завършената му функция на „мъдрец“. Същевременно, разполагайки се между „мъдрост“ и „простота“, то ситуира казуса „умен глупак“ или „глупав умник“, което репродуцира образа на Глупака от фолклорната приказка, винаги успяващ да се наложи над предпоставено „умните“. В интертекстуален план цялата конспиративна идея на Глумов е да отмени принудителната пасивност на Чацки, за целта на което избира по-далновидна стратегия: да „надцака“ средата. Произхождащ от не особено състоятелен дворянски род, но усещащ достатъчно интелектуални способности, той решава да се възползва от „даденостите“ си, заемайки поведението на пикарото. Казано на езика на класическата драматургия, изживявайки се като Чацки в разбирането си за чест и морал, но осъзнавайки неприложимостта им, Глумов прави „разумния компромис“ със съвестта си и подхожда към живота като Хлестаков. Разликата е една – ако Гоголевиет мним ревизор „случайно“ попада в известната история, в която се ориентира мигновено и свръхпрагматично, Глумов напълно съзнателно провокира ситуацията в своя полза.

Онова, което прави от комедията на Островски етапно произведение в интерпретирането на „излишния човек“, я свързва непосредствено с повествователния ход на Тургенев: тук също присъства *дневник*, воден систематично от главния герой. Първоначално идеята на автора е да озаглави пиесата си „Дневникът, или И най-мъдрият си е малко прост“. Допускането да бъдат намерени и огласени публично интимните откровения на персонажа го представя в собствените му очи като глупак – оттам другите разбират какво той наистина мисли за тях, но и научавайки действителното му мнение, самите те се осъзнават като глупаци, поддавали се толкова дълго на неговите инсинуации. Его-документът, благодарение на чието неподправено слово е разконспириран, доказва съзнателната *игра* на Глумов, неговия *спектакъл*. Тук, за разлика от повестта на Тургенев, дневникът е свитък от „режисьорски“ записки, самоанализ, изясняващ „подтекста“ на представлението. След като е бил „в ролите“ на Молчалин, Скалозуб, Загорецки, накрая героят „влиза в костюма“ на Чацки. Той също принудително си тръгва, изобличен и напъден от Мамаевото братство. Но докато Чацки е огорчен и унижен, за Глумов подобна развързка е очаквана и е въпрос на време, тъй като съзнателно е изиграл / надхитрил самозабравилите се „умници“. Неслучайно една от последните му реплики, отекваща като лайтмотив в творбата, оспорва казуса „излишен човек“: „Аз съм ви *нужен*, господа!“ (курсивът е мой – Л. Д.).

Важен властови акт променя завинаги наследеното от XIX век и поддържано до края на 50-те години статукво и преобръща радикално социополитическата ситуация: така наречената селска реформа, по-известна като премахване на крепостното право в Русия. Събитието става възможно с подписването на декрет от император Александър II на 19 февруари (3 март) 1861 г., за което получава прозвището „Цар Освободител“. Това е най-голямата социална реформа, извършена през столетието, и макар да е приета нееднозначно – с повече „против“, отколкото „за“, фактът е налице: крепостните биват освободени. Редно е обаче да се поясни. „Раз-крепостяването“ (им) е процес от двуизмерно естество, както показва реакцията на преобладаващата част от тях. От една страна, с него се признава статутът им на пълноценни хора, имащи равни права с останалите. От друга, постигнатият ефект е донякъде обратен на очакваното: освобождава се критична човешка маса, държана дотогава от своите собственици при строги правила за поведение и контрол: крепостните са необразовани, неориентирани, дълбоко несамостоятелни, без политическа грамотност, които не знаят какво да правят и накъде да поемат в нововъзникналата ситуация. Те, с изключение на минимален брой

свои представители, изпадат в болезнена депресия: „индулгенцията“ със свободата от 1861 г. на практика ги прави никой, хора в излишък. Не ги интегрира, а отприщва натрупаната им енергия, която в условията на свобода, разбрана / усетена като незаинтересованост и отърваване от тях, става негативна и търси отмъщение (в страната се увеличава криминалният контингент). С други думи, започва вътрешно преструктуриране на обществото, криещо риска от произвол, и мигът, в който примитивната маса ще вземе връх над образования елит и ще се опита насилствено да диктува условията, няма да закъснее много.

„Хората в повече“ в литературен смисъл са късна ипостаса (възраждане) на мъртвите души. На този фон онова, което драматургията ще забележи е, че при цялата пропаганда на „демократизирането“ с отпадането на формалните ограничения в социума се запазва строгата йерархичност в отношенията господар-слуга, дори в някакъв смисъл още по-ревностно, отколкото дотогава, тъй като на „бившия“ крепостен вече не му е гарантиран подслон / приют, напротив – от него се очаква да поеме отговорност за деянията си. Така че той нерядко ще предпочете да запази досегашното си положение, независимо от възможностите за волеизява, предоставени му официално. Може да се каже, че през първото следреформено десетилетие един огромен социален проблем е не толкова решен, колкото болезнено изострен. И постепенно започналото му уталожване е съпроводено от негативи. Но една от тенденциите е, че в обществото все по-категорично се налага песимистичното усещане за нищожността на живота. Човекът в Русия започва да се обезсмисля и да губи предопределението си на духовно същество. В този контекст е показателно и значително по-късното заглавие „За предназначението на човека“ (1931) на Бердяев например, опитващо се да държи буден в съзнанието именно въпроса за смисъла на съществуването.

Как очертаните процеси са отразени от драматургията?

На първо място, още преди императорския декрет социалната травестия вече е попаднала във фокуса на театъра. Характерната среда, в която Островски се чувства най-уютно като неин литературен „откривател“ – съсловието на търговците и еснафите, определящи новия руски морал, е сериозно застъпена в драмите и комедиите му, но с цялата си дълбочина и болезненост промяната ще бъде показана не от него, а от по-късните (гранични) драматурзи, ознаменуващи прехода между XIX и XX век, в предвечерието на размирната 1905-та и в по-далечна перспектива – на червения

преврат от 1917-та. Става дума за Чехов, Толстой и Горки. Едно от многото предимства на драмата е, че иманентно притежава двойна визионерска оптика: веднъж като текст и втори път като спектакъл и има способността да чете света не семантично (в линейно протичащ сюжет), а семиотично, продуцирайки негови паралелни реалности и послания. Погледнато от този ъгъл, обществото в Русия наистина асимилира личността, но тя, благодарение на паметта и саморефлексията си, все още упорито, доколкото може, пази и отстоява своята автономност / автентичност, чийто основен знаков агент (както при Чацки) е словото. По-точно казано, личността в краевековната драматургия има „право“ на еднократно действие – да напусне, да изчезне, да се самоотстрани, или да се приспособи с цената на претопяването си в колектива. Недосегаемо остава именно словото ѝ, независимо дали е разбирано, или се оказва недостъпно за средата, в която попада. Но така или иначе излишният човек бива утвърден като *необходим* (персонаж) единствено в пространството на драмата.

Може да ни се стори странно, че от споменатите трима не доайенът Толстой, а трийсет и две години по-младият от него Чехов изважда на показ литературния тип на „безполезния“ слабоволев човек и в интерпретирането му „повлича крак“ за останалите двама. Всъщност те (останалите двама) пишат своите пиеси – съответно „Живият труп“ (1900) и „На дъното“ (1902) – не просто провокирани от шедьоврите „Чайка“, „Вуйчо Ваня“ и „Три сестри“ (създадени между 1895 и 1900), но с намерението да ги атакуват, оспорят, отрекат, макар че в крайна сметка ги допълват, потвърждавайки техните концептуални открития. Но самото пре моделиране на „излишния човек“ в новите социокултурни условия води началото си от Чеховия „Иванов“ (1887–1889).

По въпроса е най-добре да „чуем“ драматурга. На 30 декември 1888 г. в обстоятелствено писмо до А. С. Суворин той разяснява замисъла на пиесата си така: „Иванов, дворянин, университетски човек, не е забележителен с нищо; лесновъзбудим по природа, страстен, твърде склонен към увлечения, честен и прям, както повечето образовани дворяни. [...] Но едва достигнал до 30–35-годишна възраст, изведнъж започва да усеща умора и отегчение. [...] Търси причините навън и не ги намира; започва да се рови в себе си и открива само някакво неопределено чувство за вина. [...] Хора като Иванов не решават въпросите, а попадат под тежестта им. Те се занемаряват, вдигат ръце, почват да се дразнят, да се оплакват, да правят глупости и в края на краищата, оставайки в плен на слабите си, разбити нерви, губят почва под краката и

попадат в категорията на „надвитите“ и „неразбраните“⁶. В цитираните разсъждения се промъква нещо особено важно. Определяйки се като интелгент, Иванов се „самостеснява“, самоизолира от психологията на обществото, отказва да стане масов човек, макар че това допълнително усилва ролята му на гравитационен център за всички. Но „излишността“ му малко или повече е резултат от волеви акт. А доколкото не се вмести в никаква конвенция (още повече при снетата си аура на разорен помещик), обкръжаващите го се стараят на всяка цена да му наложат поведение според възприетите от тях самите социални стереотипи, по-точно да negliжират неговата неорднерност / чепатост. Нещо, което носителят на „обезличаващата“ фамилия Иванов предусеща и се заема неистово да търси и обмисля най-верния изход за себе си. За да се стигне до самоубийството в деня на сватбата му. Доловим е имплицитният диалог с „От ума си тегли“: докато у Грибоедов фамусовското общество изолира Чацки, предпочита да не го забелязва, тук средата агресивно се опитва да подчини различния, чието мислещо съзнание въприема постъпките на другите като намек за ненужността и невписването му сред тях. Нещо повече – абсурдните претенции на всички към централния персонаж предпоставят рефлексията му да достигне до онази критична точка (едновременност на проглеждане и унес), в която успява напълно да *обективира* света около себе си, да го у-свои като свой вътрешен, да го интериоризира в собственото си същество и така с един замах (изстрел) да се освободи от него. С гърмежа обаче прекъсва не просто историята: разпада се самият свят-глобус. Иванов е възможен без другите; те са невъзможни без Иванов, защото, преследвайки го, са се превърнали в бреме, от което той е твърдо решен да се отърси. В края неминуемо отеква „цитатното“ Хамлетово мълчание.

Зададеният от Чехов ракурс се превръща в симптоматичен за по-нататъшното осмисляне на проблема: руската драматургия неизменно ще показва момента на падението и / или гибелта на излишния човек. И ще подготвя саморазрушаването му като неизбежност. Разбира се, със съответните разновидности. Но иманентният „възел“, около който се заплита и разгръща кризата на идентичността у потърпевшия персонаж е, че пренебрегването, непредпочитането, отхвърлянето му от страна на другия / другите проблематизира самото (негово) съществуване. Тъкмо тук в художествения дебат се включва Толстой. На 27 януари 1900 г., три дни след като е бил на театър в Москва, той записва в дневника си: „Ходих да гледам „Вуйчо Ваня“ и се възмутих.

⁶ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Т. 12. Пьесы. 1889–1891. М. Наука 1978, 312.

Прииска ми се да напиша драма „Труп“, нахвърлих конспект“. Изречението е много известно и най-често се тълкува като изразяващо позицията, от която авторът подхожда към новата си пиеса. Ще прибързаме обаче, ако решим, че „Живият труп“ е единствено апостроф на „Вуйчо Ваня“; всъщност в желанието си да оспори творбата на Чехов Толстой интегрира мотиви и от трите му преди това написани дълги драми: „Иванов“, „Чайка“ и „Вуйчо Ваня“; в по-късните редакции на „Трупа“ вече ще разпознаем и интертекстуални пресичания с „Три сестри“. Казано по-директно, привидното раздражение издава изпадането на графа под силната, по собствения му израз, „хипноза“ на Чеховия драматически опус.

Всъщност какво в разглеждания социален тип интересува автора на „Война и мир“? Той си дава сметка за един сложен и не особено приятен, но непредотвратим процес: в основния архетипен конфликт личност – общество, интелigent – профанна маса извисената индивидуалност за кратко и само донякъде успява да се противопостави на средата. Докато казусът се интерпретира предимно в прозата, проблемът остава по-скоро абстрактен и теоретичен – Лермонтов например не знае, че Печорин е „излишен“; едва когато с него се заема драматургията, тя го изважда „наяве“, динамизира го и проследява по-нататъшните му метаморфози. Тъжната констатация на Толстой е, че макар донякъде да запазва гъвкавостта на ума си, руският интелigent трайно сваля социалния си статус, занемарява се и преминава към категорията на изпадналия, дриплъто, отрепката. По мнението му, „изобразяването на интелигенцията, на нейните вътрешни преживявания, страдания, неудовлетвореност е неблагоприятна тема за драма“⁷. Но преди Горки да направи очевиден този факт (да го онагледи) в „На дъното“, в „Живият труп“ се срещаме със самонихилиралия се дворянин, за когото съвсем не може да се каже, че е интелigent.

И все пак защо „Вуйчо Ваня“ прекрочва прага на поносимост у графа? Един от възможните отговори, струва ми се, се крие в типологията на сюжетните ядра. По свидетелството на В. И. Немирович-Данченко, след края на спектакъла височайшият зрител от Ясна Поляна прави следното импровизирано изказване: „Какво повече му трябва [на Астров]? Топло е, дрънка се на китара, приятно свири щурче. Той отначало иска да вземе чужда жена, а сега пък си мечтае за нещо...“. И – допълва Немирович – неodobрително поклащаше глава“⁸. Колкото и да е бил недоволен обаче, в „Живият труп“ като ответна реакция на видяното сам залага на същия концепт, но някак

⁷ В. Я. Лакшин. Лев Толстой и А. Чехов. М. Советский писатель. 1963, 183.

⁸ В. И. Немирович-Данченко. Из прошлого. М.-Л. Academia. 1936, 358.

преобърнат: за да направи възможно съпругата му Лиза да се ожени за действителния си избраник Виктор Каренин, Фьодор Протасов решава да се самоубие, но не набирайки смелост, напуска аристократичния си дом и се скрива при циганите, заживявайки с певицата Маша. Лиза, мислейки че Федя е мъртъв, се жени за Виктор, но когато се разбира, че съпругът ѝ е жив, тя е обвинена в двуженство и е изправена на съд. В опит да я оневини поради незнанието ѝ Протасов идва да даде показания и за да не пречи на щастието им с Каренин (алтернативата е или тя да се откаже от втория си мъж, или да бъде изпратена в Сибир), се застрелва. „Искането на чужда жена“ и тук е много силен сюжетоопределящ мотив; необичайно е доброволното оттегляне и самоизолиране на героя – предпочитайки да го мислят за мъртъв, той губи самоличността си, превръща се в никой, потъва във фактическо небитие. В това именно е инверсията: Войницики и Соня, оказвайки се ненужни в живота на обикнатите от тях хора, на финала полагат мъчителни усилия да започнат отново, убедени, че така трябва; за разлика от тях Фьодор не вижда смисъл да живее. Парадоксът у Толстой е, че мислейки по принцип драмата в перспективата на религиозния опит и заемайки концертната история от истински случай, неговата трактовка – ясна и психологически издържана – е житейски неестествена и художествено разколебана; напротив, изцяло измисленият от Чехов казус „Вуйчо Ваня“ (дори и да имплицира някакви действително случили се събития, те са променени до неузнаваемост), е завладяващ и убедителен. Завладяващ и убедителен е и „Иванов“, с който „Живият труп“ също видимо кореспондира. По-ценен в пиесата на Толстой е напълно неочакваният ракурс спрямо „излишния човек“ (все още в единствено число). Разбира се, верен на природата (и класата) си, яснополянският гуру ще вземе думата последен и приносят му към темата няма да остане само литературен, но към това ще се върна отново.

В самия край на XIX век руската драматическа „сцена“ прекосява случаен „минувач“, когото тя дотолкова очарова, че той решава да се задържи колкото се може по-дълго на нея, и то в компанията на двамата си по-възрастни съвременници, впечатлен от техните постижения и подходи: Горки. Без да е интелектуалец като Чехов и аристократ като Толстой, а произхождайки от Нижегородските низини, той дълго ги наблюдава и се учи от тях, докато през 1902 г. се включва в интензивния дебат помежду им с „На дъното“. Пиесата учудващо и за самия него е посрещната с всеобщо одобрение, стигащо до възторг, което, разбира се, го окуражава неимоверно. На премиерата ѝ на 18 декември същата година в Московския художествен театър

публиката го извиква 15 пъти на бис; в пресата се появяват фрази като: „истинска литературна революция“, „апотеоз на новото слово и новата литературна мисъл“; режисьорът Л. А. Сулержицки ликува: „Нищо подобно още театърът не е виждал. Ново, силно, смело, ярки, наситени краски, както се казва, талант струи от всеки ред“⁹. На този фон единствените двама, от които не получава похвали, са тъкмо Чехов и Толстой. Първият е повече от сдържан. На 29 юли му пише: „[...] Прочетох Вашата пиеса. Тя е нова и несъмнено добра. [...] Настроението е мрачно, тежко, публиката ще си тръгва от театъра в недоумение и Вие във всеки случай можете да се простите с репутацията си на оптимист. [...] От IV действие сте извадили най-интересните действащи лица. [...] Смъртта на актьора е ужасна; направо поразявате зрителя с нея, без ни най-малко да сте го подготвили. Защо баронът е попаднал в приюта, защо е барон – също не е достатъчно ясно“¹⁰. Вторият, както винаги, е прям и язвителен. В късните си бележки за него Горки пресъздава следния разговор:

„Прочетох му няколко сцени от пиесата „На дъното“; той ги изслуша внимателно, после попита:

– Защо пишете това?

Обясних му както можях.

[...]

– Старецът не е симпатичен, не вярвай в неговата доброта. Актьорът е горе-долу добре. [...] Пиеси трудно се пишат. Проститутката също Ви се е получила. Виждали ли сте такива?

– Виждал съм.

– Да, това си личи. Истината не може да се скрие. Вие твърде много говорите за себе си, затова у Вас няма характери и всичките хора са едно лице. Навярно не разбирате жените, не ви се получават, нито една. Не ги запомняш...“¹¹.

Независимо от скептицизма на Толстой, с този текст Горки определено внася нов ракурс в проблема за „излишните хора“. Нека за миг се върнем към цитираните в началото епиграфи. Вървейки от „Иванов“ към „На дъното“, забелязваме как само за около петнайсет години излишността напредва в посока от индивида към човечеството, обхващайки все по-големи маси от хора. Задава се времето на обезсмислящите се. Средата държи винаги заложен капан-мишеловка, с който компрометира различния и превъзходящия я.

⁹ М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 7. Пьесы, драматические наброски 1897–1906. М. Наука. 1970, 613–614.

¹⁰ А. П. Чехов. Письма. В: <http://chegov.niv.ru/chegov/letters/1902-1903/letter-3797.htm> (Дата на достъп: 14 май 2018.)

¹¹ М. Горький Лев Толстой. В: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/trk/trk-4462.htm?cmd=p> (Дата на достъп: 14 май 2018.)

Макар заглавието на Горкиевата творба да създава алюзия за „вертикалност“, действието е разположено в широчина и дълбочина – посоки, симулиращи безпътница, но без-дънни в психоемоционален аспект. Подобна триизмерност демонстрира възможностите на театъра – как в намерението, а и в необходимостта си да бъде нов той комбинира заети елементи от вече съществуващи образци и създава интертекстуални реминисценции. Самият автор в писмо до издателя Константин Пятницки от август 1902 споделя: „В пиесата има много излишни хора“¹², визирайки именно социалния тип. Не само това – в тази пиеса за първи път е показано роенето („размножаването“) на никому ненужните, превръщането им в презряна, низостна тълпа, „популация“ от нищожества, комуна. Хаотичното свърталище на „бивши хора“ обаче формира особен „социум“, подчинен на антиправила за ред и заедност. Всъщност подобна драматургична ситуация първи задава Чехов и то още преди „Иванов“ – в едноактния етюд „На големия път“ (1885), но Горки е този, който я преоткрива и ѝ вдъхва нов живот според променения политически контекст.

С „вдигането на завесата“ попадаме на място, официално оповестено като приют, съвместяващо функциите на пансион, хан, сиропиталище, лазарет; казано по друг начин, досегашното дворянско имение, в което най-често се развива действието в руската драматургия (все едно столично или провинциално), е отменено, а ако все още съществува, сме въведени метафорично в помещенията на прислугата. В тях се е свряло цялото общество, вече освободено от формалната йерархия; тя е запазена като номинация, но е обезстойностена, десемантизирана. Тук срещаме барон, актьор, проститутка, крадец, шлосер, шапкар, продавачка на пелмени, обушар, двама хамали, скитник; съдържателят и жена му са неизвестно какви. Общото усещане от диалога и мисленето на всеки поотделно е, че животът е нещо, което просто трябва да се изтърпи. А доколкото най-известната и запомнена фраза от пиесата е репликата на Сатин от IV действие: „Чо-век! Това е великолепно! Това звучи гордо! Чо-век!“, сред стотиците разнообразни и често противоречащи си тълкувания – в посоката на моите разсъждения за излишните хора – бих предложил още едно: можем да допуснем, че имплицитната философия в „На дъното“ се основава върху монолога на Хамлет за човека, „венец на всички живи твари“, който, уви, не го радва. Подобна теза е в унисон с органичния (и „наследствен“) хамлетизъм на руската драматургия и преосмисля Шекспировия концепт в условията на все по-интензивно профанизиращата се маса. Сякаш животът на

¹² М. Горький. Полное собрание сочинений. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 7. Пьесы, драматические наброски 1897–1906. М. Наука. 1970, 605.

всички в приюта е свършил, те – постчовеци – са в преддверието на Ада и очакват присъдите си. Появата на стареца Лука на практика е инферналното пришествие на лъже-месията (Лукавия), който в комбинация със Сатин (препращаш към „сатана“) внася сред обречените успокояващото и съблазняващо лъжеслово. Странното му изчезване още преди края на трето действие в суматохата около убийството на собственика на приюта Костилов подсказва възможно негово прикрито участие в престъпното деяние. Едва когато проумяват отсъствието му, всички разбират, че докато е бил сред тях, Лука е размахал под носа им морала като среден пръст и е поредният, възползвал се от наивността и объркаността им. Но онова, което в действителност поперчва с „На дъното“ да се злоупотребява в периода на тоталитаризма – както в Русия, така и у нас – е, че пиесата показва не „презрени парии“, „роби на труда“, а просто отчаяни дегенерати от всички обществени категории, изгубили веднъж завинаги шанс за повторно очовечаване.

С появата на Горкиевия текст и триумфалната му постановка в МХТ сякаш проблемът „излишни хора“ достига своята кулминация и по-нататък трудно би могло да се очаква да бъде казано нещо ново по темата... докато за пореден – и уви, за последен път – отново не се намесва Чехов. „Вишнева градина“ е пиесата, която прави своеобразна равностметка на формално отминалото столетие и от неголяма, но все пак достатъчна дистанция, оглежда явлението, опитвайки се да предначертае бъдещето му. Сред действащите лица са не само разорени, неуспели в личния си живот и озовали се в психически колапс хора – това сме го виждали и в предишните произведения на драматурга. Интересните и различни действащи лица тук са двама: очертаващият се нов собственик на имението с принадлежащата му градина, предприемачът Ермолай Лопяхин, и престарелият лакей Фирс, бивш крепостен, след реформата на Александър II останал доброволно на служба при господарите си. Логиката в драматическото действие, както е изградена от автора, е реципрочна на онова, което се случва в „От ума си тегли“. По примера на високия герой, който, почувствал се ненужен и нежелан у Фамусови, напуска, тук заминава високото общество, обезсмислено в собствената си среда и прогонено от последователната тактика на сина на неговите довчерашни слуги. Ако огледаме сюжета през призмата на коментираното социално явление, ще забележим интересни и провокативни детайли. Чехов предвещава края не само на конкретните герои, но и на цялото съсловие на обеднялата аристокрация, за която място в родината им от тук нататък повече едва ли ще има. Тя все по-видимо е

превземана от бившите зависими, недодялани, но имащи мнозинство и сила „нови руснаци“, чиито идеали не се вместили в нито една културна парадигма.

Ненужността на обществото е подсказана много ярко още в „И най-мъдрият си е малко прост“, но във „Вишнева градина“ е достигнат възможният предел на нетърпимост между отделните страни, по-късно наречени „класи“. Лопахин е по-груб и непохватен от Глумов, не е изтънчен като него и е значително по-пасивен. Когато спечелва градината на търг, никой не го посреща с овации, не го взема на сериозно като владетел на терена – този факт сякаш предварително е изконсумиран и всички си заминават, разграничавайки се от бруталното му еснафско поведение. Чужда и неприемлива им е новата философия и организация на живота в Русия. Онова, което трябва да стане събитие (покупката на имота е дълго подготвян и очакван реванш спрямо господарите на бившия зависим), е компрометирано в същността си. Те, господарите, не са правили нищо извън рамките на узаконения ред, нищо против него лично. В безсилието си обаче Лопахин има острата нужда от „враг“ и това го активизира неимоверно, макар победата му да е самоцелна: един скъпо платен, но нищо неструващ в човешки план проект. Враг в лицето на професор Серебряков си измисля и Войницки, независимо че неговият същински противник е собственото му малодушие. Протасов и Фирс нямат врагове. Фирс е отрицанието на Лопахин.

През целия златен век руската драматургия съхранява високото пространство на аристократичния дух. Дори в „На дъното“, където всички са привидно изравнени в мизерията си и са се превърнали в утайката на обществото, личи опасеното в повечето от тях вътрешно самоуважение, в един момент изваждащо на повърхността фразата: „Чо-век – това звучи гордо!“. Ако в „От ума си тегли“, „Евгений Онегин“ или „Герой на нашето време“ „излишният“ превъзхожда останалите, в края на века превъзхождащият ще бъде забелязан сред отритнати люде, рязко сменили начина си на живот, свели го до скотски и пазещи само бегло съзнание за някогашна своя високопоставеност. Актьорът от „На дъното“ почва да забравя текстовете, които е изпълнявал с успех, тоест онова, което го поддържа в съзнанието му като привилегирован. Вървейки от „От ума си тегли“ към „На дъното“ метафората все повече се буквализира и фразата става семантично равна на себе си.

Но явлението има още веднъж да напомни, че не е отряло. Литературното му начало поставя дневникът на Тургеневия Чулкатурин, споделящ в интимно уединение „излишността“ си в средата, която обитава. Заради резоньорските интенции подобен

похват често е обвиняван в изкуственост, преднамереност и творческо безсилие (за използването му в „И най-мъдрият...“ Островски също понася сериозни критики). Но огромният му смисъл като „предисловие“ към действие (своеобразен „Хамлетов“ монолог на пишещия преди да се преобрази в „Дон Кихот“) се доказва не от друг, а от самия Лев Толстой. Склонността му към самоизграждане, записвайки съкровените си размисли и оценки, води до нещо значително по-дълбоко и непобиращо се в ограничения капацитет на конвенционалното човешко мислене. В края на живота си геният прави грандиозен – нелитературен, но силно алюзивен жест, доказващ класата му: осъзнавайки се непотребен и изпълнил мисията си, той се маха от собственото си имение в Ясна Поляна, по странен начин повтаряйки (възпроизвеждайки) хода на Чацки, с тази разлика, че отвън го чака не карета, а влак. Така е поставена абсолютната точка на проблема. В лицето на Толстой Русия губи последния си световно признат морален авторитет като „излишен“. След него „пещерните“ хора бързо ще изпълзят от бърлогите си на дъното и ще завладеят страната, задълго (пред)определяйки облика ѝ. Техен предводител за добро или за лошо в много отношения ще бъде Горки.

На този фон каквото и да се каже от тук нататък ще е излишно.

Библиография:

- Александр Герцен. *Лишние люди и желчевики*. В: <http://gertsen.lit-info.ru/gertsen/public/kolokol-1857-1860/article-230.htm> (Дата на достъп: 14 май 2018.)
- Антон Чехов. *Письма*. В: <http://chehov.niv.ru/chehov/letters/1902-1903/letter-3797.htm> (Дата на достъп: 14 май 2018.)
- Антон Чехов. *Полное собрание сочинений и писем*: В 30 т. Т. 12. Пьесы. 1889–1891. М. Наука, 1978.
- Владимир Лакшин. *Лев Толстой и А. Чехов*. М. Советский писатель, 1963.
- Владимир Немирович-Данченко. *Из прошлого*. М.-Л. Academia, 1936.
- Лев Толстой. *Живой труп*. В: http://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0272.htm (Дата на достъп: 14 май 2018.)
- Максим Горький. *Лев Толстой*. В: <http://feb-web.ru/feb/tolstoy/critics/trk/trk-4462.htm?cmd=p> (Дата на достъп: 14 май 2018.)
- Максим Горький. *Полное собрание сочинений*. Художественные произведения в двадцати пяти томах. Т. 7. Пьесы, драматические наброски 1897–1906. Москва. Наука, 1970.