

ЧЕХОВ И ЯВОРОВ

РАДКА КЪРПАЧЕВА-ДАСКАЛОВА

Нашият читател много рано се запознава с творчеството на А. П. Чехов — още в края на 80-те и началото на 90-те години на миналия век, когато в печата се появяват първите преводи на негови произведения. Публикуваните тогава разкази „Тиф“ (библ. „Свети Климент“, 1888—1889), „Ванка“ (в. „Лъча“, г. I, 1892, бр. 24) и „Жена“ (сб. „Почивка“, 1893) са началото на едно широко и интензивно проникване на Чехов в българския литературен печат, в духовния свят на българина. Особено голяма става популярността на Чехов след 1904 г., когато Кръстю Митишев издава за пръв път на български език събраните съчинения на писателя. Това издание е първото, което представя, от една страна, така широко творчеството на руския писател, а, от друга — приобщава непосредствено българския читател към поетическия свят на Чехов, запознава го с идейно-философските му позиции, с естетиката му.

С актуалността си, дълбочината на проблематиката и особено с крайно оригиналната си и своеобразна поетика творчеството на Чехов естествено привлича интереса на българските творци. Почти няма писател от онова време, който да не е откликнал в печата с мнение за разказвача и драматурга Чехов¹. Особено осезаемо е въздействието му върху белетристите — Чехов влияе на много от тях. Под знака на неговото майсторство в българската литература се формират немалко прозаисти. Влиянието на белетриста, на разказвача Чехов закономерно се съпътства от влиянието на драматурга. Драмите на Чехов стават известни на българската публика в началото на нашия век (1904—1912), когато водещите български театри един след друг поставят отначало водевилите, а след това и големите му пиеси. През това време името на Чехов завинаги навлиза в репертоарните планове на театрите. Нещо повече — той става много популярен, драматургията му привлича силно вниманието на режисьори и актьори, на театралните и литературните критици, на цялата млада българска интелигенция.

Не разполагаме с точни данни за броя на представленията на отделните пиеси, но по отзивите в литературния печат и изобщо в печата се оформя впечатлението, че „Вуйчо Ваньо“ е най-предпочитаната от театрите ни пиеса. Съобщения за спектаклите и отзиви за тях четем през 1904 г. (в. „Вечерна поща“, бр. 962), 1908 г. (в. „Реч“, бр. 247), 1909 г. (в. „Съзнание“, бр. 30), 1910 г. (в. „Реч“, бр. 1023) и т. н. И по-късно се наблюдава същата картина — през 1920—1924 г., особено след гостуването на МХАТ у нас. Обемът на предлаганата разработка и темата ѝ ни дават твърде малка възможност да предста-

¹ Драмите на А. П. Чехов излизат на български език в отделни издания през периода 1904—1906 г.

вим възприемането на драматурга Чехов от нашата критика. Затова и ще се спрем накратко само на някои театрални рецензии.

През 1908 г. в кн. 4 на сп. „Демократически преглед“ е отпечатана една от най-значителните работи от този период, посветена на драматургията на Чехов. Това е статията на П. К. Яворов, посветена на постановката на „Вуйчо Ваньо“ в Народния театър — първият така задълбочен и точен анализ на Чеховата пиеса в българската критика. На него ще се спрем по-късно. През същата 1908 г. и Ив. С. Андрейчин пише статия за „Вуйчо Ваньо“ във в. „Свободно слово“ (бр. 404), а Стр. Кринчев — „Театрални бележки“ в сп. „Демократически преглед“ (кн. 10). През 1909 г. за „Вуйчо Ваньо“ пише Г. Славчев във в. „Час“ (бр. 40), Martus — в „Нова балканска трибуна“ (бр. 86).

Статията на Ив. Ст. Андрейчин като тълкуване на Чехов е типична за онова време. Тя не е литературен анализ или размисъл над поставените от твореца проблеми. Оценката за Войницки като цяло се свежда до това: „О, как тежко е да бъдеш като клетия вуйчо Ваньо. . . Горкият, горкият вуйчо Ваньо, . . . горката Соня. . .“² В статията на Стр. Кринчев вниманието е насочено повече към актьорската игра, отколкото към същината на пиесата. Той се опира на някои оценки на Яворов и акцентува на това, че става дума за драма от нов тип, която не може да бъде поставяна и играна по познатия, традиционен път³. Г. Славчев по достойнство оценява и подчертава именно новаторството на Чеховата пиеса и пише: „... дъхна свежест, създаде настроение, което унищожи с един замах давяния досега шаблон в Народния театър. Такива пиеси възбуждат духа и с творчески замах го издигат над живота.“⁴

Почти едновременно с „Вуйчо Ваньо“ у нас се поставя и „Вишнева градина“. За тази пиеса през 1905 г. пише статия Ник. Филипов в сп. „Мисъл“ (кн. 3). Поводът за отзива е издаването на пиесата в отделна книжка на български език (превод на А. П. Кирчев, изд. Варна). За постановките на Народния театър са публикувани критични бележки и рецензии от Д. Т. Страшимиров (в. „Ден“, 1910, бр. 2333; сп. „Ново време“, 1910, кн. 8—9). През 1911 г. д-р М. Тихов печата своя театрална бележка в сп. „Съвременна мисъл“ (кн. 2), а Стр. Кринчев в сп. „Демократически преглед“ (кн. 5). По-значителни с дълбочината на изводите си, с проникването в същността на пиесата и специфичната ѝ жанрова принадлежност, а оттам — и в емоционалната ѝ атмосфера, са статиите на Ник. Филипов, д-р М. Тихов и Стр. Кринчев. Ник. Филипов се докосва в статията си до проблема за комичното у Чехов и специфичното съдържание, което му придава писателят: „Чехов всъщност осмива не толкоз в комедията си глупостта и развалата, колкото изтънко анализира разстроена душевна природа на героите си и това е във вреда на комическия ефект. Със своите несъобразности героите предизвикват у нас — на моменти — смях, но някакъв съдържан, плитък, не от сърце смях, и общото настроение, което добиваме от цялата комедия, не е весело, а тъжно.“⁵ Д-р Тихов прави много задълбочен анализ на „Вишнева градина“ и се откроява от останалите автори с това, че отделя внимание на новаторството на Чехов в жанра на драмата като форма и като съдържание. Той е убеден, че Чехов не се стреми към пълното разкриване същността на героите: „... предадени са само нежните трели на душата. . . личността е носител и създател на общото настроение“⁶.

² Свободно слово, 1908, бр. 404.

³ Час, 1909, бр. 40.

⁴ Демократически преглед, 1908, кн. 10.

⁵ Мисъл, 1910, кн. 3.

⁶ Съвременна мисъл, 1911, кн. 2.

Най-значителната разработка на „Вишнева градина“ конкретно и на драматургическото новаторство на Чехов като цяло е работата на Стр. Кринчев от 1911 г. В нея авторът много точно определя същността на драматичното и новите форми на неговото битие в пиесите на Чехов. „Драматичното у Чехов не намира израз във външната съдба на неговите герои и повечето пъти се преживява скрито и дълбоко в душата. Авторът се спира повече на вътрешния, а не на външния конфликт“ — пише Стр. Кринчев⁷. Той нарича Чеховата драма „драма на чувствата“, а героите му — „жертви“ и „рождби“ на своето време. Много вярно е уловена връзката между героите на „Вишнева градина“ и съвременниците: „Не се ли повтаря и у нас историята на руските лишни хора, каквито са почти всички Чехови герои? Повтаря се и още как!“⁸

Това е само бегла скица на постигнатото от българската литературна и театрална критика от онова време като проникване и оценка за стойността на създаденото от Чехов драматургично творчество (при това само за пиесите „Вуйчо Ваньо“ и „Вишнева градина“). Но, както вече отбелязахме, темата на нашата разработка и обемът ѝ не позволяват да се представи по-разгърнатата и широка картина на рецепцията на драматурга Чехов от периода до 1924 г. Независимо от това представеното достатъчно убедително показва един траен интерес към Чеховите пиеси и към същността и смисъла на неговото дело в театъра.

Чеховата драматургия сравнително бързо се утвърждава в България. Голяма роля за това има обстоятелството, че пиесите в повечето случаи се поставят и играят от изключителни актьорски дарования. Кръстю Сарафов, Адриана Будевска, Елена Снежина първи разкриват пред българския зрител света на Чеховите пиеси. При това повечето от тях са възпитаници и продължители на традициите на руската реалистична театрална школа, ученици на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и естествено интерпретират пиесите в духа на Московския художествен театър, най-прогресивния и близък на Чехов. Драматургията на Чехов за кратко време става неразривна част от духовното богатство на българина. С нейните постановки са свързани първите крупни успехи и постижения на още неукрепналия български театър. Тя оставя дълбока и трайна дия в развитието на българското сценично изкуство и определено влияе на българските драматурзи. Чеховата драма става основа за нови решения на младите творци в трудната област на драматичния жанр. Това въздействие, съдържанието и границите му са все още твърде малко изследвани⁹.

Най-силно присъствието на Чехов като естетическо въздействие се чувства в драматургията на П. К. Яворов. Един от най-големите български поети, човек с огромна култура, Яворов е от малцината свои съвременници, които успяват да проникнат в смисъла на Чеховото новаторство, в дълбоката същност на грандиозната реформа в реалистичната драма, извършена от руския творец. Той може би най-добре от всички разбира значението на това, което става в Русия. Съвременният руски театър, постиженията на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко и създаването от тях ново изкуство имат за Яворов голяма притегателна сила. Той е доста скептично настроен към постиженията на френския театър, добре познати от продължителната му командировка в Нанси. През 1906 г. в писмо до д-р Кръстев споделя: „Тук идваха две парижки звезди. . . Гледах ги поотделно в две глупави пиеси, на които те

⁷ Демократически преглед, 1911, кн. 5.

⁸ Пак там.

⁹ Ст. Каракостов. Чехов — постановки и влияние на българска сцена. — Год. на ВИТИЗ, т. III, 1959; П. Русев. Драмите на Чехов и драматургът Яворов. — Год. на ВИТИЗ, 1974, т. XIV, 1.

дадоха бездна съдържание — глупави пиеси, съчинявани нарочно за тях. И странно: у френците не актьорът е за пиесата, а пиесата за актьора. Тук ми минува през ума, че две гениални индивидуалности, като автор и изпълнител, мъчно биха се спогодили, колкото това да изглежда парадоксално.¹⁰

По-късно оценката му става по-категорична. Отсъствието на по-значително обществено съдържание, стремежът към евтин ефект, характерни за френския театър от онова време, отблъскват поета. Този тип театър според него не е в състояние да изпълни своята единствена и важна мисия, своето предназначение — да бъде училище за масите, „катедра, от която да звучи само истината“ (Гогол). И Яворов споделя с режисьора П. Ивановски (19. X. 1910): „Няма да се върна много очарован от френския театър и съжалявам, че не отидох в Москва (разр. м., Р. К.-Д), наместо да дойда в Париж. Един могъщ консерватизъм царува на тукашната сцена, една окончателна рутина. Никога и нигде тук няма едно художествено цяло — има само частично изявление на гении... Без блясъка на тия отделни изпълнители веднага биха станали видими крайните небрежности в *mise-en scène*-а, мизерността на ансамбъла и нетърпимата блудкавост на съвременния репертоар (френски)... И френците биха могли да пресметнат тогава колко десетилетия назад са останали в това отношение, като гледат къде са отишли вече... московците.“¹¹ В друго писмо до д-р Кръстев поетът с огорчение споделя, че не може да види руските представления в София: „Руските представления няма да ги видим или поне аз няма да ги видя. Свободни билети са дали само на няколко ежедневници и артисти. Вчера ходих при Протич, управляващ театъра... Той ми изказа съжаленията си...“¹²

Отношението на Яворов към руския реалистичен театър е отношение на възхищение и безкрайно уважение към високото му реалистично изкуство. Художественият театър, новата режисьорска и актьорска техника на К. С. Станиславски и В. Н. Данченко и особено новаторската Чехова драматургия спечелват в негово лице един голям почитател. За трайността на интереса му към тях и неизменността на високата му оценка свидетелствува интервюто пред сп. „Седмична илюстрация“ (1913), в което Яворов отново повтаря: „Спомнете си Чеховите драми. Спомнете си Художествения театър!“¹³

Тази позиция е естествена за Яворов — творец с много високи изисквания към изкуството като цяло и конкретно — драматическото. Неговото почти гоголевско разбиране за художествената и обществена мисия на театъра като катедра, от която трябва да звучи само голямата истина за живота, логически го насочва към руския реалистичен театър, към Чехов. Когато се запознава с неговото творчество, Яворов вече има оформен вкус към театъра, усет за истинското и фалшивото в него. Един от най-ерудитаните наши творци, той е запознат с „всички тънкости на съвременната драматургична техника, до съвършенство познава съвременния европейски театър“¹⁴. „За свой собствен интерес аз съм използвал — признава той — произведенията на Ибсен, на Шекспира, на Хауптмана, търсейки техните особености, техните отстъпления и прочие.“¹⁵ Към посочените трябва да прибавим и имената на Молниер, на Корней и Расин, на Софокъл и Еврипид, на Чехов и Горки, някои четени на руски, други — във френски преводи. Затова за нас е особено важен и знаменателен фактът, че когато символистичната драматургия залива сцените на европейските

¹⁰ П. К. Яворов. Събрани съчинения в пет тома. Т. V. С., 1960, с. 587.

¹¹ Пак там, с. 632.

¹² Пак там, с. 160.

¹³ Седмична илюстрация. Принос, г. I, кн. 1, 5. X. 1913, с. 4.

¹⁴ М. Арнаудов. Към психографията на П. К. Яворов. С., 1970, с. 48.

¹⁵ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 183.

театри, Яворов се ориентира не в тази посока, а към реализма и търси опора в постиженията на руския реалистичен театър, на новата реалистична Чехова драматургия.

В творческите търсения на драматурга Яворов новаторската естетика на Чехов, неговите оригинални драматургически решения са откритие и той не може да ги отгине. Чеховата драма носи в себе си отговорите на много негови напрегнати търсения в областта на драматичната форма, на стремежа му към правдиво и съдържателно сценично изкуство. Защото, както казва Яворов, „правдата в действителния живот не тържествува тъй лесно, както на сцената и се влечи от векове, посиняла от студ, със скъсани обувца из зимната кал“¹⁶. Зрелото драматургично творчество на Чехов се превръща в своеобразна школа, която обогатява изключително много нашия автор. Разбира се, тук и дума не може да става за заимствувания, за ученичество и подражателство. Яворов си остава докрай Яворов, самобитен, единствен в българската литература и като поет, и като драматург. Но Чеховата драма, търсенията и откритията на руския майстор са съзвучни на неговите търсения.

Затова с такова внимание Яворов пристъпва към анализа на Чеховия „Вуйчо Ваньо“ през 1908 г. Статията е публикувана в априлския брой на сп. „Демократически преглед“ от същата година — непосредствено след постановката на пиесата в Народния театър. Тази статия е прекрасен, проникновен анализ на основните принципи на Чеховата драматургична поетика. Авторът много тънко е уловил в пиесата онова, което заставя познатия драматургичен жанр да звучи по новому, онова, което изнася до зрителя огромното социално-психологическо и обществено-философско съдържание на произведението. Яворов е очевидно запознат с оценките на руската критика за „Вуйчо Ваньо“, с резонанса, предизвикан в руския театрален печат от постановката на МХТ (1899 г.). Затова така категорично, още в самото начало на статията, утвърждава именно драматическите достойнства на пиесата и иронично споменава „тези руски критици, които бяха поискали да отречат пиесата на Чехов на това основание, че тя не дава никакви драматични фигури в каквото и да е драматично действие“¹⁷. Яворов много добре разбира своеобразния, чисто чеховски драматизъм в пиесата, безкрайно чужд на традиционния, на външния ефект и напрежение, на външния драматизъм. „Истинската драма — пише поетът, — от която би се заинтересувал всеки драматически темперамент, е изтеглена в миналото. . . Руският писател е вдигнал завесата след петия акт, за да можем да видим само нейните разрушителни последиствия. . . Чехов е пренебрегнал в живота на героя си такива моменти, от които би се съблазнил всеки истински драматург, и се спира на моменти, по-неподвижни в сравнение с първите за обхващане от белетристичния му поглед.“¹⁸ С основание Яворов подчертава в статията си, че като цяло разбирането на Чехов за драматургичния жанр се различава от традиционните предписания. Но се стреми да обясни спецификата на Чеховата драматургична поетика преди всичко с прехода на художника от белетристичното към драматургичното творчество.

Тази оценка е всъщност израз на много разпространената в руската дореволюционна театрална критика теза, особено за първите години на XX в. В стремежа си да изясни непонятния за нея строеж на Чеховата драма театралната критика в крайна сметка стига до това обяснение, прието, както се вижда, и от Яворов¹⁹. Отзвучите на такова разбиране за спецификата на Чеховата дра-

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Пак там, с. 108.

¹⁸ Пак там, т. IV, с. 109.

¹⁹ А. П. К у г е л. Русские драматурги. Очерки театрального критика. М., 1933.

матична поезика се долавят, макар и рядко, дори и в някои съвременни изследвания, независимо от това, че като цяло концепцията за „повествователността“ на пиесите е отдавна забравена. Ето защо е трудно да се съгласим с изводите на някои български изследвачи, които се стремят да ни убедят в абсолютната правилност на Яворовите оценки за Чехов с помощта на тази забравена от съвременното чеховедение теза. „Той (Яворов — б. м. Р. К.-Д.) открива у Чехов преход от белетристичното към драматургичното творчество, който е абсолютно характерен за него“ (Чехов — б. м. Р. К. — Д.) — четем в едно от изследванията за Яворов²⁰. Оценките на нашия поет в статията, за която вече стана дума, са така дълбоки и проникновени, че не се нуждаят от подобна защита. И тази неприемлива сега за нас теза на поета за белетристичността на Чеховата драматургия не е в състояние да намали значението им. Още повече, че с нея Яворов е просто в крак с времето си и в изводите си стои на позициите на най-прогресивната театрална критика в Русия от края на века.

За дълбоко и истинско разбиране особеностите на Чеховата драма говорят онези места в статията, в които Яворов пише за „вътрешната атмосфера“ на пиесата, за „вътрешното настроение“ като сърцевина на произведението и подчертава абсолютната необходимост от сценичното ѝ пресъздаване. Той е запознат (сам отбелязва това в статията) с трактовката на Чеховите пиеси в Московския художествен театър. Чел е статията на А. Богданович в „Мир божий“, посветена на постановките на „Чайка“ и „Вуйчо Ваньо“ в МХТ²¹. Яворов смята своето тълкуване на пиесата близко до това на К. С. Станиславски и В. Н. Немирович-Данченко, макар и да анализира произведението изключително като текст. Още в самото начало той прави уговорката: „... аз имам предвид пиесата като текст за четене. И намерението ми е да установя недостатъка на текста, за да определя задачата на изпълнението на сцената.“²² Затова и си позволява да дава съвети на изпълнителите да задълбочат психологизацията на образите, за разкрият по-пълно тяхното вътрешно съдържание. Яворов предупреждава актьорите за опасността да следват пряко и само текста на пиесата. Нужно е да се чете между редовете, да се разкрие сложната душевност на героите, да се проникне във втория, същностен план на образите. И само тогава „из недрата на възсъздавания в нея (пиесата — б. м. Р. К.-Д.) живот би избликнало силно и заразително дихание на действителност, независимо от сценичната обстановка“²³.

Поетът много ясно е уловил своеобразието на хората, населяващи света на Чеховите пиеси — тяхната алиенираност, духовната изолация един от друг, потопеността на всеки един от тях в неговата лична драма. В това Яворов вижда недостатък на „Вуйчо Ваньо“, или по-точно — недостатък на текста на пиесата. Нарича го „липса на човечност“ и се пита: „... защо тия хора, толкова усамотени в мислите си, толкова отчуждени в чувствата си, защо не се разбят кому където очите видят, а се терзаят един друг сред чифлишкия задух?“²⁴ Но веднага уточнява, че майсторската актьорска интерпретация на отделните образи може да избегне тази „липса на човечност“ в текста на произведението.

Не можем да твърдим, че Яворов напълно, докрай е проникнал в своеобразната и сложна поезика на Чеховата драма. Той не разбира, или по-скоро разбира едностранчиво сложната емоционална атмосфера на произведението,

²⁰ Г. Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Пътят към драмата. С., 1963, с. 301.

²¹ Мир божий, 1909, кн. IV, отд. 2. Подписана е с инициалите на автора.

²² П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. IV, 114—115.

²³ Пак там, с. 118.

²⁴ Пак там, с. 115.

нарича пиесата „елегия на повяхналите листа, които падат и гинат навеки, на безвестните сълзи, проливани от човешката душа в безизходна горест“²⁵. От една страна, такава възприемане на пиесата е естествено за един лирик. За Яворов е трудно да избегне обаянието на нейната поетическа стихия. От друга страна, не трябва да се забравя, че Яворов е добре запознат и в много отношения се опира непосредствено на оценки на руската театрална критика от онова време, а някои нейни представители виждат именно такава емоционалната атмосфера на пиесата²⁶.

По-важно е за нас това, че Яворов не остава на етапа на чисто лиричното възприемане на драмата и търси социалните корени на поетичната картина в нея. „Това е картина на един живот, който се разлага. . . Ние чувстваме задушното изпарение на застояла вода, в която това лято професорът и жена му са паднали като някой камък, за да я раздвижат до заминаването си. И тя пак ще притихне — за скритите процеси на вътрешното разложение, които едва ще достигнат спокойната повърхност — може би само с някое отровно мехурче. . .“²⁷

Макар и покoren от красотата на поетичната тъга, Яворов е чувствителен и към светлото, оптимистично и здраво начало в пиесата. Чеховата мечта за бъдещето не му е чужда и затова с такава топлота пише: „Един лъх на здрав живот вее от тоя Астров в задухата на чифлика. И той е „несъществен“ — ние знаем това, обаче то е поради нещастната човешка действителност, която го заобикаля и убийствено гнети. Той работи за човека „подир хиляда години“ — и вярвайки в щастieto на далечното бъдеще, живее с мечтите си за него.“²⁸ Тази особеност в звученето на пиесата е много близка на Яворов, който живее с ужаса на българското настояще и страстната мечта за бъдещето. Кореспонденцията на поета показва как отношението му към обкръжаващия го свят и владеещото го настроение се изливат понякога в по чеховски звучащи редове: „Усещам се аз как от ден на ден характерът ми, душата ми дребнее. И не е чудно да се задави човек, когато всекидневно кисне в едно отвратително блато — блатото на заобикалящата го безхарактерност, подлост и най-мерзка, най-низкопробна амбиция. . .“²⁹ Това е точката, в която Яворов стои най-близко до Чехов — ужасът на пошлостта на настоящето и светлият копнеж по бъдещето. Тази вътрешна, духовна близост с руския писател му дава възможност така дълбоко и точно да проникне в същината на Чеховата пиеса и като израз на отношението на автора ѝ към света.

Като знаем, че статията е написана по времето, в което поетът замисля и започва работата над първата си драма, оценките за „Вуйчо Ваньо“ имат много важно значение за изследователите на неговото драматургично творчество. Защото основните принципи на Чеховия драматургичен маниер, набелязани в статията, навлизат в структурата на неговата драма, в образите, в същността на драматичното действие. Статията за „Вуйчо Ваньо“ е написана през пролетта на 1908 г., когато поетът работи върху замисъла на „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. Текстът на тази пиеса се оформя напълно по-късно — през 1911—1912 г. Напълно естествено е задълбочаването в спецификата на Чеховата драма, изводите и обобщенията, направени за „Вуйчо Ваньо“, да окажат своето въздействие. В осъдената литература, посветена на този проблем, „Когато гръм удари. . .“ се разглежда като „по-чеховска“ от другата голяма пиеса на Яворов, ако, разбира се, могат да се правят подобни опреде-

²⁵ Пак там.

²⁶ Вж. С. Глагол (С. Сергеевич), Ю. Айхенвалд, С. Гершензон и др.

²⁷ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит., изд. т. IV, с. 112.

²⁸ Пак там.

²⁹ Пак там, т. V, с. 322.

ления за неговата драматургия³⁰. На обстоятелството „близост по време“ на двете творби — статията и пиесата на Яворов — се придава твърде голямо значение, при това неоправдано.

Наистина „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“ е произведение, написано сложно, с богато вътрешно съдържание. „Гниене... под гладката повърхност“ — така Яворов определя конфликта на „Вуйчо Ваньо“. Това „гниене“ е смисъл и на драматичния конфликт в „Когато гръм удари...“. Безспорно в изграждането на конфликта, на драматичното действие и диалога Яворовата пиеса напомня за един или друг чеховски похват. Обстановката, в която протича действието на пиесата (цифликтът), и най-вече финалът са пълни с по чеховски дълбок вътрешен смисъл. В последното действие на пиесата Яворов облича в плът и кръв известния чеховски принцип: „Нека на сцената всичко бъде така просто и едновременно така сложно, както е в живота. Хората обядват, просто обядват, а в това време се създава тяхното щастие или се разбива животът им.“³¹

Суетата около изпращането на Бистра, делничните грижи на Олга около трапезата, около детето, преминаващите от една към друга тема разговори на персонажите и в същото време, зад тях — едно напрегнато вътрешно действие, една нова назряваща драма се улавят във вътрешния план, в „подводното течение“ на действието. Но така или иначе, трябва да признаем, че присъствието на „чеховското“ тук е епизодично и като цяло поетиката на произведението следва традицията на драматичната поетика от ибсеновски тип. Яворов строи изключително напрегнати външно ситуации, невероятно напрегнати сцени. С право Л. Георгиев отбелязва, че в първата си завършена пиеса, „В полите на Витоша“, Яворов е „много по-сдържан и овладян, героите му преживяват тежки удари, но не изпадат в мелодраматизъм и сантименталност. Същото не би могло да се каже за „Когато гръм удари...“. Двете му пиеси са несъизмерими по художествените си и сценични достойнства.“³² Колкото и странно да е, но тази, според спомените на съвременниците, замислена като „спор“ с Ибсен пиеса следва повече традицията на великия норвежец, отколкото която и да било друга. И затова следите на чеховската „школа“ не трябва да се търсят изключително в това произведение. Много по-осезаемо и резултатно тя се проявява в другата голяма драма на поета — „В полите на Витоша“, написана през 1910 г.

В литературата, посветена на творчеството на Яворов, въпросът за присъствието на „чеховска струя“ в това именно произведение почти не се засяга. Разбира се, когато говорим за такова присъствие в драматургията на един от най-талантливите български творци, то съвсем не означава да се търсят преки аналогии или заимствувания. „Чеховското“ откриваме преди всичко в новата идейно-естетическа концепция за формата на драматургичното произведение, за функцията на всеки негов елемент. „Чеховското“ — това е въздействието, типологическата близост с идейно-естетическата позиция на руския автор към света, то е във възприемането и осмислянето на този свят.

И в двете си пиеси поетът развълнувано разглежда проблеми, свързани с предпочитания от Чехов свят на интелигенцията. Но, разбира се, както и при руския автор, така и тук драматургът не се затваря в тясната рамка на специфичните за тази среда частни проблеми, а търси в тях отражение на голямото, същностното съдържание на епохата, търси проекцията на важни обществено-социални и нравствено-философски конфликти на времето. Проблемът за интелигента, за неговата борба и съдба у Яворов, както и у Чехов, прераства в

³⁰ Вж. П. Русев. Драмите на Чехов и драматургът Яворов. Цит. изд.

³¹ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Т. XIII. М., 1944—1951, с. 422.

³² Л. Георгиев. П. К. Яворов. С., 1982, с. 322.

проблем за личността изобщо, за човека на определена епоха, на обществените ѝ и конкретно-исторически условия. Първият пункт, в който се проявява споменатата типологическа близост, е драматичният конфликт.

В статията си за „Вуйчо Ваньо“ поетът обръща внимание на това, че Чехов (за разлика от традицията) среща зрителя с един отдавна съществуващ и оформен конфликт. Неговото начало е някъде назад, до вдигането на завесата, „истинската драма... е оттикната в миналото“³³. За разлика от предшествениците си Чехов никога не сочи конкретен акт на несправедливост като причина за злото. За него животът като цяло е несправедлив. Затова и в пиесите му драматичният конфликт винаги излиза далече зад рамките на чисто личното. Навсякъде в драмите му се срещаме с един голям, общ конфликт на героите с живота, с враждебния за тях свят. В тях няма сблъсъци, няма антагонисти в традиционния смисъл на думата, там всъщност никой с никого не се бори. Никой от персонажите не носи вина за нещастieto на другите. Непосредствено, спонтанно избликналият конфликт между Серебряков и вуйчо Ваньо в едноименната пиеса на Чехов е само отражение, проекция на големия конфликт на героя със живота, с враждебната му сила. Този конфликт властвува над съдбите на героите, остава неизменен и нерешен докрай.

По подобен начин и Яворов строи своята драма. Конфликта между Христофоров и Мила, от една страна, и Драгоданоглу, от друга, изследвачите често разглеждат като основен, същностен конфликт на драмата. Като аргумент в тези случаи се изтъква автобиографичното начало в пиесата, личният конфликт на поета с П. Ю. Тодоров и др.³⁴ Но Яворов не е от творците, които могат да се задоволят с изрза на чисто личното, да се затворят в кръга на своите интимни проблеми и конфликти. Сама по себе си ориентацията на поета към драматургичния жанр е продиктувана от много ясен стремеж у него да прекрачи рамката на личното, да се докосне до общото, до големите въпроси на времето и обществото. „Все ми се иска да се заловя с някоя по-едра работа — но се изразходвам на дребно, в песнички. А те, брат, не стигат, за да каже човек всичко, което се е набрало в душата. Искат ти се да се излееш по-нашироко, да отприщиш бента изцяло, а не да църиш строфа след строфа. Годишите минават и ти млчиш, тъпчеш по тесните пътечки и не излизаш на широкия път...“ — споделя Яворов в едно писмо от 1906 г.³⁵ А на Боян Пенев пише: „Стиховете ме отвращават почти. В тях човек не може да каже всичко, ако не е и принуден да престоя всичко... Работата е, че аз искам да се изкажа по-пълно и по-ясно. И за това трябва да подиря друг жанр.“³⁶

За това, че „В полите на Витоша“ не е замислена и осъществена от Яворов само като разказ за трагедията на една любов, свидетелствува и широкото присъствие на обществения живот, отражението на политическите борби, на оформените тогава партии и лагери. Героите в пиесата са представени не само и не толкова в техните лични отношения, колкото в политическите, в обществените си връзки (Христофоров, Драгоданоглу, Чудомир Чипиловски). Това придава на камерния на пръв поглед личен конфликт огромно обществено съдържание. И затова въпреки външната си значимост сблъсъкът Мила—Христофоров—Драгоданоглу няма значението на основен драматичен конфликт. Той е само проекция на големия и стар конфликт на героите с един свят, който гнети и подтиска, който поставя на всяка крачка непреодолими прегради пред естествените човешки пориви и стремежи. Един конфликт с живота, за който

³³ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 106.

³⁴ Л. Георгиев. Цит. изд., с. 306 и др.

³⁵ Писмо до М. Янков. — Личен архив. Цит. по кн. Г. Найденова. П. К. Яворов. Цит. изд., с. 318.

³⁶ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. V, с. 278.

Аmeli казва: „В тая страна има много слънце, но има и някаква тъмнина, която се разсипва като черен прах дори в сиянието на самата природа. Не е ли то черният прах на един груб живот — с много празници в календара и с нито един празник в сърцата? . . . Тая сутрин . . . слънчето грееше ослепително, но аз имах видението на същия задушителен черен прах! Гледайте отсреща планината, която постепенно се загряща в тъмни облаци. Само такава природа би била подходящ декор за много неща в българския живот. . .“³⁷

Още в самото начало на произведението става ясно, че зрителят се среща (подобно на Чеховите пиеси) с един отдавна оформен и назрял конфликт. Завръзката, неговото начало се губят в миналото. Със случайни, казани като че ли между другото реплики, с отделни фрази се създава впечатление за нещо отдавна съществуващо, към което героите са сякаш привикнали: „М и л а. Те мислят, че всичко свърши тогава, преди три години. . . Отдавна исках да дойда в София. . .“³⁸ Стременията на героите, особено тези на Мила, са естествени човешки стремения към любов и щастие. И въпреки това — неосъществими. Пред нейната мечта, както пред мечтата на трите Чехови сестри, се изправя мощна и враждебна сила. И въпреки ярките драматични сблъсъци на отделните персонажи, въпреки няколко открити съткновения на сцената ние живеем с усещането за нещо голямо, мрачно и силно, което стои зад Драгоданоглу, Елисавета и другите. Сами по себе си те са твърде жалки, за да бъдат истински виновници за трагедията. Драгоданоглу е толкова виновен за трагедията на Мила и Христофоров, колкото жалкият професор Серебряков за трагедията на Иван Войнишки. Той е твърде слаб, за да определи така трагично пътя на героите. Присъствието му на сцената само намежда за това, което остава зад нея — за голямата зла сила на живота, за враждебния на героите свят, който руши мечтите, пречупва съдбите. Мила инстинктивно усеща, че трябва да се бори с нещо много по-голямо и по-страшно от съпротивата на семейството си. Оттам и нейният страх, почти ужас в момента, когато появилото се за миг съмнение в любовта на Христофоров е изчезнало и тя трябва да е само щастлива. „М и л а. (Засмива се.) Аз благодарих за целувката?! Но как се уплаших. (Почти мрачно.) Сега се боя! . . .“³⁹

Като тема в драматургията този конфликт е познат и на руската, и на световната литература. Но нито у един творец преди Чехов злото на живота, неговата всеобхватност не са били представяни с такава сила на художественото въздействие. Присъствието на тази реална (не абстрактна, както е у Метерлинк) враждебна мощ личи навсякъде, в цялата атмосфера на пиесите, в трагично неудачните съдби на героите. Точно такъв, реален и зловещ, е мракът, който тегне над Яворовите герои. Неговата сила звучи във вътрешния план на пиесата, в подтекста на драматичното действие и превръща конфликта на Мила и Христофоров в един голям конфликт на човека, на личността с живота. „Истинската драма във всички времена има една задача: да извае вътрешния човек, който страда и гине в бездействие в определена обстановка. Само по този път тя осъществява художествената правда.“⁴⁰ Стременият да изобрази борбата и трагичната гибел на този „вътрешен човек“ го карат да се обърне към опита на руския драматург и свободно и виртуозно да изведе драматическия конфликт от тясната традиционна сфера, да му придаде такъв широк и обобщаващ характер. Чрез мъчителните търсения и борбите на героите да разкрие коренната неустроеност на българския живот от онова време. При-

³⁷ Пак там, т. III, с. 111.

³⁸ Пак там, 10—12.

³⁹ Пак там, с. 68.

⁴⁰ Пак там, т. IV, с. 87.

чина за трагедията на героите му е не конкретният акт на несправедливост, не конкретна личност, а враждебният, обрекъл ги на гибел свят.

Големият и съдържателен обществен смисъл на конфликта превръща първото завършено сценично произведение на Яворов в събитие за българската драма и театър. В това отношение „В полите на Витоша“ е пиеса, която дори според най-скептично настроените критици от онова време „бележи пътя, по който ще се развива българската драма“. Д. Кьорчев, автор на най-рязко отрицателната рецензия за пиесата, признава: „...занапред в България драмата ще се развива само по този път“⁴¹. Истина е, че съвременната на Яворов критика не успява да проникне в голямото и обществено значимо съдържание на конфликта. За нея голямото достойнство на пиесата, това, което я прави етапна в развитието на българския театър, е обстоятелството, че в нея диша и живее съвременният живот. „П. К. Яворов направи смел жест да смъкне драмата от далечините на историята и мъглявите висини на символизма до нашата действителност“ — се отбелязва в една от рецензиите⁴².

В решаването на конфликта Яворов не повтаря точно пътя на Чехов. Неговата ярко драматична, дълбоко емоционална натура не му позволява да остане в рамките на крайно сдържаната в израза Чехова драматургична поетика. Във „В полите на Витоша“ конфликтът се реализира на сцената в редица сблъсъци, за да достигне своята кулминация и трагично да се разреши в една впечатляваща драматична сцена, абсолютно неприемлива за крайно пестеливия във външните прояви на драматичното действие Чехов. Но и Яворов, доколкото е възможно това за неговия темперамент на драматург, се стреми да не бъде многословен, да избегне чисто външния драматичен ефект и ако някъде го допуска, той обикновено е наложен от логиката на характера на героите. Подобно на Чехов, който изнася зад сцената всички остро драматични събития, така необходими в традиционната драма — самоубийството на Трепльов, пожара, дуела и смъртта на Тузенбах, Яворов не изнася пред зрителя сцените на първите сблъсъци на Драгоданоглу и Христофоров. За такава тенденция към външно немногословен, но пълен с голямо вътрешно съдържание драматургичен психологически анализ свидетелствува сцената с гибелта на Мила под трамвая.

Яворов много майсторски режисира тази сцена, тя е една от най-ярките прояви на оригиналния му драматургичен талант. Авторът изнася събитието до зрителя косвено, единствено чрез лишените от особено емоционално съдържание, сякаш безлично фиксиращи действието реплики на Елисавета: „Боже, съседите! . . . Нека да я видят сега галената. . . О, тя вече е на улицата. . . Нека. . . нека. . . прах не давах да падне върху нея. . .“, докато се стигне до ужасения вик: „Олеле, тя! Тя се уби!“ Авторските ремарки в тази сцена, делничните жестове на Елисавета, прозачните: „Полуотваря вратата на балкона, но се по-върща. . . иска да гледа през стъклото, но светлината ѝ пречи. . . угася електричеството и пак отива до прозореца. . . иска да отвори прозореца, но не може“, наслагват изключително силно вътрешното напрежение, създават усещане за близкия трагичен взрив⁴³. Това е един от епизодите в пиесата, в които Яворов творчески, със съвършена свобода използва и доразвива постиженията на модерната Чехова поетика и достига изключителни резултати.

Същите корени раждат и майсторската двупланова оркестровка на много от сцените и епизодите в пиесата. Особено показателна в това отношение е сцената на гробището, донесла толкова упреци на автора от страна на съвременната му критика. Това е сцена, написана изключително от един зрял дра-

⁴¹ Д. Кьорчев. Трагедията на Яворов. — Воля, бр. 159, 17. X. 1911.

⁴² Пак там.

⁴³ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 72.

матургичен талант. Двата плана, двата пласта на диалога — вътрешният и външният — са осъществени с неповторимо майсторство. Яворов много широко използва Чеховия похват на подтекста, на психологическото „подводно течение“. Външно приповдигнатите, емоционални, почти патетични реплики на Христофоров, искрено развълнуваните реплики на Мила въпреки оптимистичния наглед тон, въпреки финалното „Ще бъдем щастливи!“ носят дълбоко трагичен подтекст. Поетът го извежда много тънко в отделни, външно незначителни фрази, в ремарките, в музикалния съпровод на епизода. Съдържан в развитието на външното драматично действие, Яворов съсредоточава вниманието си върху вътрешното. Очевидно той се ръководи от принципа на Чехов, че „истинската драма е в душите на хората“, и търси събитийността във вътрешния живот на героите си.

Не можем да кажем, че подобно на Чеховите, така и Яворовите драми са напълно лишени от външно драматично действие. Но ясно се чувствава стремежът на поета да изнесе съдържанието на пиесата повече чрез „подводното течение“ на действието. Голямо вътрешно напрежение, изключително подвижно вътрешно действие се крие зад външното бездействие на героите, раздвижва външно статичните епизоди като този на гробището във „В полите на Витоша“, финалната сцена на „Когато гръм удари...“.

Когато говорим за „чеховска струя“ във „В полите на Витоша“, не можем да отменим нейните герои. В началото на века българската интелигенция, с малки изключения, изживява кризата на руската интелигенция от 80-те и 90-те години на XIX в. За дълбоката идейна криза сред интелигентските среди в Русия изиграва роля крахът на народническото движение, а оттам — и пълното разочарование в неговата идеология. Това предопределя колебанията и лутанията на по-голямата част от руската либерална и дребнобуржоазна интелигенция независимо от факта, че в средата на 90-те години се оформя и печели привърженици новата прогресивна идеология. В България в началото на нашия век марксизмът е намерил вече своите последователи, нещо повече — техните позиции са оформени и избистрени. Тези идеи се приемат спонтанно и от представителите на интелигенцията, но като цяло в пътя си към тази нова идеология тя запазва свойствените за нея колебания и лутания, мятания в една или друга посока. Вярата в дълбокия демократизъм на социалистическите идеи, в тяхната правота се съчетава със скептицизъм и вътрешни противоречия, с неспособност за резултатна жизнена промяна.

Почти същите черти на руския интелигент разглежда Чехов в творчеството си като цяло и преди всичко — в драматургията. Във връзка със спецификата на руския живот от онова време и на личната позиция на писателя отношението му, оценката за героя се отличават доста от тези на Яворов. Чехов е много по-взискателен към героите си. Но и българският автор размишлява над централния за Чеховата драматургия въпрос: защо тези прекрасни, духовно чисти и умни хора така неудачно, а у Яворов — подчертано трагично — реализират човешката си съдба. И двамата не са от творците-проповедници, и двамата са далеч от стремежа да наложат своя отговор, своята формула. Чехов казва: „За писателя е важно да постави правилно въпросите, той не е длъжен непременно да даде отговор.“⁴⁴ Той органично се чуждее от догматично наложената формула. Оттам — Чехов е от творците, които оставят произведението си „отворено“ към зрителя, дават му възможност за сътворчество, за размисъл и изводи. Яворов подчертава тази особеност на руския драматург, когато говори в статията си за възможността непълнотите в текста да се до-

⁴⁴ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Цит. изд., т. XIV, с. 163.

пълнят с актьорска игра, със съавторство на изпълнителя. И сам „отваря“ пиесата си към възможни решения, изводи.

Яворов рисува героя си с неговата сила и слабост, наистина „п о с т а в я“ въпроса за неговата стойност и историческа перспектива. Не може да се каже, че във „В полите на Витоша“ поетът използва само две бои, „черната и бялата... Черно-бялото представяне на героите — намира Л. Георгиев — създава едно усещане за графичност в рисунъка, тъй добре съответстващо на основното настроение на драмата, определящо се сякаш от сгъстената атмосфера, в която избухва конфликтът... Докато Христофоров и Мила са обleti в слънце и красота, надарени с обаяние, д-р Чудомир Чипиловски е окарикатурен, Драгоданоглу е непрекъснато оскърбяван...“⁴⁵ Едно внимателно вглеждане в пиесата показва, че Христофоров далеч не е идеализиран и изграден единствено в положителен план. Ако действително образът беше такъв, Яворов с нищо не би излязъл от рамките на традицията в това отношение. Според нас той тук се ръководи от принцип, който много прилича на Чеховия (още от „Иванов“). За отношението си към героя в първата си завършена голяма пиеса руският драматург пише така: „Аз исках да бъда оригинален. Не показвах нито един злодей, нито един ангел... никогоне обвиних, но и никого не оправдах...“⁴⁶ (писмо до Ал. Чехов). Яворовият герой е действително борец и отрицател, страстен противник на един обществен ред, с политически темперамент, непознат за Чеховите герои. Той носи (заедно с Мила) нещо голямо и ново и в негово име отново и отново е принуден да влиза в конфликт с обкръжаващия го свят. Огромното му, трогателно чисто и трагично чувство към Мила го прави обаятелен, неповторим образ в нашата драматургия. Но въпреки това определението „идеализиран и романтизиран“ (Л. Георгиев) за Христофоров не може да се приеме.

В психологическия рисунък на героя се улавят някои вътрешни дисонанси (така характерни и за Чеховия интелгент), личат колебания и лутания, понякога и неясноти. Редом със силата му е и неговата слабост. И това съвсем не е недостатък на произведението. В статията си, посветена на „Вуйчо Ваньо“, Яворов определено защитава позицията на „жизнената правда“ в драматургията. Този принцип той следва и в изграждането на характерите в пиесата и конкретно — на Христофоров. Не можем да отменим някои моменти в представянето на героя, които просто ни връщат към Чехов, към неговите герои и похвати в изграждането на характера. Както вече изяснихме, ние търсим близостта, обусловена, от една страна, от контакта и въздействието на руския творец върху нашия, но в същото време обусловена и от сродни историко-социални условия, породили сроден общественно-психологически тип. Христофоров, както и героят на Чеховата драматургия, е личност, стояща доста далеко от резултатната практическа дейност, от реалното и пълноценно приложение на вътрешния потенциал. За това качество съвършено определено намяква авторът още в самото начало на пиесата чрез ироничните реплики на Чудомир Чипиловски. Те са всъщност първата и затова важна характеристика на героя, макар че тя е реализирана в ироничния подтекст на Чудомировите похвали: „Тоя бивш будилник... Тоя бивш захародумен оратор на работническите събрания... тоя настоящ лъчезарен политически деец, тоя безподобен публицист, тоя доброволец в литературната критика... Изобщо, тоя човек, създаден сякаш да п р и к а з в а, в е ч н о д а п р и к а з в а“⁴⁷ (разр. м. Р. К.-Д.). Неволно си спомняме характеристиката на Вершинин от

⁴⁵ Л. Георгиев. П. К. Яворов. Цит. изд., 320—321.

⁴⁶ А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем. Цит. изд., т. XIII, с. 121.

⁴⁷ П. К. Яворов. Собр. съч. Цит. изд., т. III, с. 10.

„Три сестри“ на Чехов, направена от Тузенбах: „... Славно момче е. И е умен несъмнено. Само че много говори.“⁴⁸

Репликите на Чудомир Чипиловски са майсторско тънко въвеждане в характера на героя, намек за много съществена страна на личността и поведението му, особеност, в която се оглежда слабостта на цяло едно поколение интелегенти. „Враждебната позиция, която Христофоров заема спрямо буржоазните порядки, е твърде привлекателна и ние нито за миг не се съмняваме в искреността на убежденията му — се отбелязва в едно по-ново изследване за Яворов, — но тази позиция се изразява само в „думи, думи...“... понеже проповедите му нямат конкретно историческо съдържание, а са просто израз на възмущението на човешкия дух... Когато го слушаме как красиво говори... ни идва на ум реплика на Хамлет: „... думи, думи, а дела няма...“⁴⁹

В бунта на Христофоров има много отвлеченост, характерна за Чеховите „философствуващи“ герои Вершинин и Тузенбах. В него той се води от недотам ясни идеали (неслучайно в разговора се споменава Шопенхауер), които в крайна сметка обуславят отдалечеността на героя от реалността, а оттам — и неспособността му за действие, безпомощността пред конкретните препятствия, които животът изправя. Има великолепно епизоди, като сцената на гробището, в които Яворов по чеховски, чрез подтекста дискредитира героя, оголва вътрешното безсилие на съзерцателната му в крайна сметка натура. Тогава, когато повече от всякога е необходимо да се стъпи на земята и да се действа, Христофоров изпада в някакъв пристъп на патетическо красноречие, навлиза в отвлечени размишления за жената, за любовта и изцяло се разкрива като човек, роден да „приказва, да приказва“. Както пише С. Илиев, в този момент и „най-патетичните тиради не са в състояние да го изтръгнат от нерешителността му да действа“⁵⁰.

Яворов много тънко проектира темата за вътрешното безсилие на героя в репликите на Мила (сцената на гробището). „М и л а. Когато ти говориш... аз не слушам, а виждам. Виждах бистри струи. Когато говореше, аз се чувствавах като жаден човек, който се навежда и пие — и все пак гори от ж а ж д а...“⁵¹ (разр. м. Р. К.-Д). Тази сцена, оценявана като слабост от критиците, е може би най-големият успех на драматурга, най-ярка изява на зрелия му талант. Тук той с лекота и съвършенство използва средствата на новата драматургическа поетика, откритията, направени от Чехов. Съдържащият подтекст на диалога донася до зрителя същността на това, което става, води го към сърцевината на характера на героя. Трагичният вопъл на Мила, вопъл за спасение: „Спаси ме, мене спаси: аз съм изгубена в пъкьла, в който живея!“, е посрещнат от цял водопад възвишено-поетични думи за любовта... и нищо повече. На трагичната тема на Мила в оркестровката на диалога отговаря вътрешната тема на Христофоров — слабостта му, безсилието, изнесени от подтекста на репликите му. Това е сцена, оркестрирана с изключително майсторство, в нея вътрешно устремените един към друг герои непрекъснато се разминават във вътрешния план. И не можем да не си спомним раздялата на Маша с Вершинин („Три сестри“). Тяхната любов преминава като прекрасна поетична вълна през Чеховата пиеса. Но тук, в един съдбовен за двамата момент, героят също не може да се отърси от безпомощността си и редом със скръбните думи неочаквано чуваме една нелепа за момента философска тирада, която го разобличава повече от всичко. Той бяга от реалността, бяга от нейните въпроси в привичната абстрактна сфера: „Какво да ви кажа? За какво да

⁴⁸ А. П. Чехов. Избрани произведения в шест тома. Т. VI. С., 1970, с. 79.

⁴⁹ С. Илиев. Противоречивият свят на Яворов. С., 1976, с. 274.

⁵⁰ Пак там, с. 272.

⁵¹ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 64.

пофилософствувам?... Животът е тежък. Мнозина от нас си го представят съвсем безнадежден, но все пак трябва да признаем, че той се прояснява, става все по-лек и очевидно не е съвсем далеч времето, когато ще стане съвсем безоблачен... Да прибавехме към трудолюбието образование, а към образованието — трудолюбие...⁵² И всичко това се казва в минутата на прощаване завинаги с любимата жена! Чехов много определено налага извода за това, че от героя, който не е способен да реши повече или по-малко разрешимите си лични проблеми, не може да се очаква активност, още по-малко — резултат в решаването на сложните обществени проблеми. Дискредитирал се веднъж в личен план, героят сам води към изводи за своята стойност в обществен план.

Всъщност Яворов сам много точно е определил характера, а оттам и стойността на героя си. Той нарича Христофоров „философстващ романтик“, воден от книжни представи за живота, рискуващ окончателно да се откъсне от реалността. Целият му огромен вътрешен потенциал се реализира в красноречие... тоест в празно действие. И това го прави брат на прекрасните в смътните си пориви към бъдещето, озарени от неясни идеали, но слаби на дело Чехови герои. Идете, мечтите на Христофоров са съвзвучни на тези на Вершинин, на Тузенбах и Астров, спечелил спонтанната симпатия на Яворов. Мечтата му за „просвета“, за „самоусъвършенствуване“, „за духовен живот“ звучи като илюзията на Вершинин за културната еволюция като единствен път към новия живот, като „културничеството“ (Г. Бердников) на Астров, а, ако се върнем по-назад — и на Иванов от едноименната пиеса на Чехов. „Вершинин мечтае за това колко хубав ще бъде животът след триста години и не забелязва, че всичко около него се разлага, че Солений от скука и глупост е готов да убие жалкия барон Тузенбах“ — пише по този повод М. Горки⁵³.

И у Чехов, и у Яворов идеята за смисъла на съществуването чрез духовното, чрез културното усъвършенствуване на личността сама по себе си говори за абстрактната, откъсната от живота и оттам — трагично обречена жизнена позиция на героя-интелигент. Затова е трудно да се съгласим с мисълта, че единствено животът е причина за трагизма на героите във „В полите на Витоша“. „Нямаше място в този живот за безукорно честния човек да си осигури препитание. Животът налагаше компромиси. А фантасти като Христофоров загиваха, без да могат да се подчинят“ — пише Г. Найденова-Стоилова⁵⁴. Предпоставките за трагичната си гибел Яворовият герой носи у себе си, неговата нежизнеспособна позиция естествено предполага трагичното разрешение на конфликта. Още повече, че по това време, в същите български условия, други българи не се предаваха в борбата със същия живот и не правеха компромиси.

Навсякъде в образа на Христофоров Яворов проектира дълбоко вътрешно противоречие, противоречие между думи и дела, така характерно за Чеховите герои. „Всеки път, когато някой от героите на Чехов е поставен пред необходимостта да извърши сложна и решителна постъпка, всеки път, когато действието се издига до кулминация, Чехов с насмешка — горчива или иронична, прерязва стъпалата на стълбата, по която персонажът трябва да се качи до пиедестала. Човекът пада, спъва се... и изведнъж разкрива безсилието си...“⁵⁵ Така пише за Чеховия подход в изображението на героя-интелигент от края на XIX в. К. Рудницки. Подобно на падането от стълбата, водеща към пиедестала, е и поведението на Христофоров в сцената на гробището. Героят следва докрай противоречивата си същност, последното му трагично решение е и последно доказателство за безкрайната пропаст между думи и дело у него.

⁵² А. П. Чехов. Избрани произведения. Цит. изд., т. VI, с. 133.

⁵³ Горький и Чехов. Переписка. Статии. Висказывания. М., 1954, с. 138.

⁵⁴ Г. Найденова-Стоилова. П. Яворов. Пътят към драмата. Цит. изд., с. 377.

⁵⁵ К. Рудницки. Спектакли разных лет. М., 1974, с. 73.

И след почти убедителното: „... ние нямаме намерение да се самоубиваме: ние не се плашим от спънките на живота, и при това — сладко е да се живее. . . Съветвам те: никога самоубийство! То е подлост, измяна към живота. . .“ следва самоубийството му пред леглото на умиращата Мила⁵⁶.

Разбира се, бихме отишли твърде далеко, ако поставим знак за равенство между героя на Яворов („В полите на Витоша“) и Чеховия герой. В позицията си, в оценката си за него Яворов стои по-близо до Чехов от края на 80-те години („Иванов“), когато руският драматург дълбоко съчувствено, с топлота и разбиране рисува мятаната се, противоречива и обективно безсилна натура на своя герой, когато вижда у него преди всичко една трагична жертва на руския живот. По-късно, в зрелите си пиеси, Чехов издига критерия за действието като единствен и най-важен в оценката на героите. Художникът става крайно възискателен, насмешливо-ироничен, когато разкрива жизнената им несъстоятелност. В безспорното признание на духовната красота, в съчувствието към субективната трагедия звучи безпощадно иронично разобличение на илюзорната, лишена от жизнена сила позиция. Дистанцията автор — герой тук е доста голяма и дава възможност на твореца да бъде пределно ясен и обективен в оценките си. Яворов стои много по-близо до своя герой. Не само защото му отдава съкровени свои мисли, не защото чрез него отново преживява голямото си и трагично чувство, а защото Христофоров носи чертите на едно поколение, към което повече или по-малко принадлежи и самият поет. Дистанцията тук е малка, затова и Яворов никъде не дискредитира така остро иронично героя си. Иронията — там, където тя се проявява — е дълбоко в подтекста, дружка и топла, приглушена от спонтанно горещо съчувствие към трагедията.

Естествена за поета-драматург е лиричната обаятелност на произведението. Една прекрасна и чиста, една поетична стихия обгръща неговите герои. Тя, знаем, спечелва много упреци за поета от страна на съвременниците му, дори и от такива познавачи като Боян Пенев. Но Яворов има гениалния пример в лицето на Чеховата „лирична драма“ (М. Горки) и знае каква огромна роля може да играе лиричното в осъществяването на авторовия замисъл. Лиричната тема у Яворов, както и у Чехов външно не е носител на определено идейно съдържание, но, както се отбелязва в едно изследване, „само по себе си наличието на лирични мотиви не предполага откъснатост на съдържанието от актуалните обществени въпроси“⁵⁷. Подобно на Чехов Яворов слива житейското с лиричното с особена вещина и чувство за мярка. Затова във „В полите на Витоша“ съвсем естествено се възприема внезапното нахлуване на лиричния поток. Високата поезия, истинските стихове в проза, които героите произнасят, се посрещат спонтанно, незабелязано. И това е така, защото цялото развитие на вътрешното действие (и у Яворов, както и у Чехов) е подготвило своеобразния лиричен „възрив“. Затова учудва рязкото противопоставяне на драматурга и лирика Яворов, което се прави от някои изследвачи. „Двете последователни действия. . . — четем в книгата на Г. Найденова — . . . доказват особено ясно борбата между лирика и драматург. Третото действие дължи своята красота до голяма степен на лирика, докато в следващото действие драматургът овладява всички пружини на драматичното действие и го довежда до сила, ненадмината в нашата литература.“⁵⁸

Трябва веднага да се подчертае, че в осмислянето на лиричното начало в пиесата Яворов определено следва пътя на руския драматург. Трудно би могло да се сложи знак за равенство между лиризма на Чехов и този на Метерлинка, чието творчество Яворов добре познава. Поетичната атмосфера в пиесите на

⁵⁶ П. К. Яворов. Събр. съч. Цит. изд., т. III, с. 101.

⁵⁷ Г. Бердников. Чехов—драматург. М.—Л., 1957, с. 245.

⁵⁸ Г. Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Пътят към драмата. Цит. изд., с. 374.

белгийския драматург е напълно лишена от обществен заряд. В тях борбата се води между абстрактните сили на доброто и злото, на любовта и смъртта. Емоционалната наситеност, богатството и красотата на чувствата са едно от големите постижения на Метерлинк. Но те са напълно откъснати от реалния живот (става дума за символистичните пиеси на Метерлинк), не носят дори намек за някакво обществено или социално съдържание.

Българският драматург не отминава и едно друго изключително откритие на Чехов — използването на звука в разкриване богатото вътрешно действие на пиесите. Тук гениалният драматург достига такава хармония и изразителност, че кара К. С. Станиславски възторжено да пише: „...той уточни и задълбочи нашите познания за живота на вещите, на звуковете, на светлината на сцената, които както в театъра, така и в живота имат огромно влияние върху човешката душа. Здравчът, залезът на слънцето, бурята, дъждът, първите утринни звуци на птиците. . . песента на щуреца, камбаната са нужни на Чехов не за външен сценичен ефект, а за да ни разкрият живота на човешкия дух!“⁵⁹ Сцената на гробището, с нейния забулен облачен ден, с далечния погребален звън, приглушеното погребално песне неумовимо водят към трагедийния подтекст, намекват за близката трагедийна развръзка; светлините в четвърто действие и особено играта на светлината и звука във финалното пето действие играят много голяма роля, създават онази единствено необходима за събитието атмосфера, подсказват, водят към драматичните преживявания на героите.

Разбира се, когато говорим за „школа“ при един автор от величината на Яворов, и дума не може да става за преки следвания и заимствувания. Яворов остава докрай предан на себе си, самобитен и в поетичната, и в драматургичната си изява. Безспорно е обаче приобщаването му към големите открития на драматургията, без които не може да мине нито един истински творец. Като всеки голям талант, като изключителен творец в българската литература, той не може да отмине създаденото от него, не може да не почерпи опит както в поезията, така и в театъра. Тук става дума за ясно очертан интерес, нещо повече — за типологическо сходство със създадените, макар и още неутвърдени достатъчно широко, но безспорно плодотворни и чертаещи пътя на световната драма традиции, каквито са чеховските. Не трябва да забравяме, че Чеховата драматургия се налага в световната драма и театър около 20-те години на нашия век. В САЩ — дори през втората половина на 20-те години, след гостуването на Московския художествен театър. Твърде голяма е традицията по онова време, за да се наложи руският гений на театъра със своята съвършено оригинална драма и да се превърне в учител и основоположник на театъра на XX в. За това колко голяма е властта на Ибсен над умовете и сърцата по онова време, може да се съди от факта, че един Бърнард Шоу, страстен негов поклонник и популяризатор, дълго не приема Чехов. Но като че ли само за да премине изведнъж на негови позиции и да напише през 20-те години „Дом, в който се разбиват сърца“ — пиеса с твърде осезаемо присъствие на Чеховата естетика и драматургична поетика.

Ние знаем, че Чехов не е единственият учител на Яворов в драматургията, че редом с него трябва да се споменат имената на Ибсен, на великия Шекспир. Но посоката на нашето изследване е такава, че концентрира вниманието ни именно върху отношението „Яворов—Чехов“, което в една или друга степен е „бяло петно“ или най-малкото — недостатъчно пълно изследвано от нашата наука. Трябва да признаем, трябва да отдадем заслуженото на големия български драматург, който още в началото на века успява да проникне и разбере величието на Чеховото дело в театъра, да „школува“ у него и да създаде безспорно най-зрялото си и значимо произведение за сцена под знака на Чеховото новаторство.

⁵⁹ К. С. Станиславский. Собрание сочинений в восьми томах. Т. I. Моя жизнь в искусстве. М., 1954, с. 223.