I
616

А.П.ЧЕХОВ

1860-1960

мбр

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

Национален комитет за честуване на А. П. Чехов

А. П. ЧЕХОВ

1860-1960

СБОРНИК
ПО СЛУЧАЙ СТОГОДИШНИНАТА
ОТ РОЖДЕНИЕТО НА ПИСАТЕЛЯ

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

чл.-кор. проф. ПАНТАЛЕЙ ЗАРЕВ, проф. Д. Б. МИТОВ
и проф. ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

1616
Б3568/61

БИБЛИОТЕКА
СОФИЯ

ПРОВЕРКА
1969 г.

А. П. ЧЕХОВ

I

ДОГОВОР

I

ЦОЛА ДРАГОЙЧЕВА

Председател на Националния комитет за честуване стогодишнината на А. П. Чехов

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

(Слово при откриване тържественото юбилейно събрание)

Другари и другарки,

На 29 януари се навършват сто години от рождението на великия руски писател Антон Павлович Чехов. Чехов и неговите произведения ни са близки и скъпи, защото у тях няма нищо, което да не е било в действителността. Той привлича със страшната сила на своя талант затуй, защото никога нищо не е измислял от себе си, не е изобразявал това, което не съществува в света, а това, което може да бъде и хубаво, и желано. Всяка мисъл у Чехов вливаше сила и бодрост в тия, които не се помиряваха със сивата, непрогледна тогавашна руска действителност, които се бориха за бъдещ справедлив, разумен живот. Скъп и близък е Чехов с нарастващата сила, с която звучи увереността в това, че ще настъпи време, когато ще се осъществи заветната мечта, когато у човека ще бъде „всичко прекрасно: и лицето, и облеклото, и душата, и мислите".

Скъп и близък е той, защото няма по-страстен певец на труда от него в епохата на царизма. Чехов предчувствуваше очистителната буря на Великата октомврийска социалистическа революция, той я призоваваше, без да знае каква ще бъде тя, и неясно си представяше по какъв път тя ще дойде. „О, ако би по-скоро настъпил тоя нов живот, когато ще можеш да гледаш своята съдба право в очите, да съзнаваш, че си прав, да бъдеш весел, свободен! А такъв живот рано или късно ще дойде!" — пише Чехов в своя последен разказ „Невеста".

— Човечеството върви напред, като усъвършенствува силите си. Всичко, което за него сега е недосегаемо, някога ще стане близко, разбрано. Само това трябва да се работи — да се помага с всички сили на ония, които търсят истината — говори студентът Петя Трофимов във „Вишнева градина".

Цяла Русия според него трябва да се измъкне от мръсотията, пошлостта, азиатщината, да се превърне в грамадна градина.

Само 42 години след Октомврийската социалистическа революция не само Русия, а цялата бивша онеправдана, изтерзана от войни и разбойническия морал на деспотизма и капитализма страна днес е огромна цъфнала градина, чиито цветове и плодове радват цялото прогресивно човечество. Без да познаваше работническата класа, без да беше марксист, А. П. Чехов, гениалният художник, патриот, чрез обичта си към „дребния човек", правдата и труда прозря светлото бъдеще на родината си. И затова той е скъп на гениалния Ленин, на Горки, на своите потомци — съветските хора. Затова той е скъп и на нас, българите, на хората от

целия социалистически лагер, на жадните за правда, творчески труд, свобода, мир и щастие хора по цялата земя.

Колко силни и актуални са неговите думи срещу ония, които развяват главнята на войните, които ненавиждат човека и препречват пътя му към новия светъл живот.

— Дойде време, готви се здрава, силна буря, която идва, вече е близко и скоро ще отнесе от нашето общество леността, равнодушието, предубеждението към труда, гнилата скука.

Затова стогодишнината на А. П. Чехов е светъл празник на цялото съвременно човечество. А. П. Чехов е един от най-любимите руски писатели в чужбина. Той изигра огромна роля за развитието на световната литература. Ето защо по решение на Световния съвет на мира стогодишният юбилей на Чехов широко се отбелязва във всички страни.

ЮНЕСКО се готви да проведе научна сесия върху творчеството на А. П. Чехов.

Академията на науките на СССР ще издаде 68 том от „Литературно наследство", посветен на А. П. Чехов.

Светъл и чист празник е рожденият ден на А. П. Чехов, който отдавна е престанал да бъде само руски писател — той е и наш, на всички ни, на цялото човечество. А. П. Чехов е на съветската страна, която освободи „дребния човек", премахна царизма и капитализма, ликвидира завинаги насилието, експлоатацията, унижението и неравенството на човешката личност и издигна на недостигаема висота новия, гордия, знаещия, най-хуманния човек на земята, освободен от егоизма, низостта и подлостта, безкрайно любещ човека и неговия творчески труд, протегнал своята крепка братска ръка на цялото човечество. Съветският човек му показа и показва пътя, как да се отърси завинаги от робството, тиранията, експлоатацията, неравенството и по пътя на дружбата да ликвидира завинаги войните, да насочва своя труд и знания към покоряване на природата и нейните безкрайни богатства.

Стогодишнината от рождението на А. П. Чехов е голям празник и на целия български народ, който силно обича неговите произведения, тя е празник на вечната и нерушима българо-съветска дружба, която за нас е извор на велики победи, извор на мир, щастие и радост.

Разрешете с тези думи да открия тържественото юбилейно събрание, посветено на стогодишнината от рождението на А. П. Чехов, и да дам думата на главния секретар на Съюза на българските писатели Георги Караславов да изнесе доклад за А. П. Чехов и неговото творчество.

ЦОЛА ДРАГОЙЧЕВА

Председател на Националния комитет за честуване стогодишнината на А. П. Чехов

АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

(Слово при откриване на юбилейната научна сесия)

Нашата научна сесия е посветена на предстоящото честуване на Антон Павлович Чехов.

На 29 януари т. г. се навършват 100 години от рождението на великия руски писател А. П. Чехов.

От детски години у Чехов възниква чувството на протест против жестокостите, грубостите и лъжите на окръжаващата го буржоазно-еснафска среда. В своите произведения и писма той не един път се обръща към мрачните картини на своето детство, осъжда суровия характер на своя баща, неговия деспотизъм, типичен представител на „тъмното царство", стигащо до тирания. С горчивина и негодуване той пише на своя брат Александър (1889): „Деспотизмът и лъжата са разстроили нашето детство до такава степен, че е противно и страшно да се спомня."

Шестнадесетгодишен юноша, А. П. Чехов, който все още се е нуждаел от съвети и наставления, бива оставен сам да довършва гимназия от разорилото се и преселило в Москва семейство.

Годините на неговия самостоятелен живот в Таганрог изиграват голяма роля младият човек, внук на крепостник, гимназистът, да се пробуди и почувствува, че в неговите жили тече вече не робска, а истинска, човешка кръв.

Великият руски писател Антон Павлович Чехов започна своята литературна деятелност в 80-те години на миналия век.

Осемдесетте години влязоха в историята на Русия като епоха на грубото, цинично тържество на реакцията. Това бе преходното време, когато революционното народничество претърпя крах в резултат на дълбоко погрешен път — разправа с царизма чрез индивидуалния терор. На 1 март 1881 г. им се удаде да убият Александър II, но вместо него на трона се възкачи Александър III. От смяната на единия цар с друг нищо не можеше да се измени, самодържавието започна още по-силно да гнети народа.

Пролетариатът правеше само първите стъпки в своята революционна борба, а селяните се вдигнаха разединени и стихийно на бунтове. Буржоазията се боеше панически от терора и унижено молеше царското правителство за малки реформи и с това фактически способствуваше за укрепване на самодържавието.

След реформата през 1861 г. положението на народните маси многократно се влоши, но либералната буржоазия стигна дотам в ласкателството на двора, че се радваше на „първата стъпка", че се правят по „принцип" реформи.

„80-те години облекчиха народното бреме (в посочените мерки) и с това спасиха народа от окончателно разорение — пише Южаков. — Реформите са сериозно облекчение на народното стопанство."

В. И. Ленин нарича това изявление „класическа по своето лакейство безсрамна фраза". И за да ги разобличи още повече, припомня ловко описаната от Шчедрин история на еволюцията на руския либерал.

Започва този либерал с това, че проси от началството реформи „по възможност", продължава с това, да откачи „по нешичко", и завършва с вечната и неизменна позиция „прилагане на подлостта".

Това са години на бързо разслоение на селото. Едновременно с това се е поляризирал и старият руски селски социализъм, като е отстъпил място, от една страна, на работническия социализъм, а, от друга — на изродилия се пошъл еснафски радикализъм. Либералите не са в състояние да видят буржоазния характер, слагащ печат на всички производствени отношения, не искат да видят необходимостта от класова борба при този строй.

„От политическата програма, разчитана на това, да се вдигнат селяните на социалистическа революция против основите на съвременното общество, израства програма, разчитана на това, щото да закърпят, „да подобрят" положението на селяните при съхраняване основите на съвременното общество" (В. И. Ленин, „Что такое друзья народа" изд. IV, стр. 246—247).

Това бяха години, когато още нямаше революционна партия, свързана с масите, въоръжена с правилна революционна теория, умееща вярно да оцени обстановката и издигне научно обосновани лозунги за борба.

След екзекуцията на ръководителите на „Народна воля", след провала на покушението над Александър III, подготвено от групата на Александър Улянов, терорът на реакцията стана още по-свиреп.

„Бояли се да говорят високо, да пишат писма, да се запознават, да четат книги, бояли се да помагат на бедните, да ги учат на просвета — така рисува по-късно А. П. Чехов в своя „Человек в футляре" живота в победоносцевска Русия.

Крахът на народничеството се отразява особено тежко върху руската демократична интелигенция. Преобладаващата част се оказва на кръстопът, идейно обезоръжена. Това ги довежда до отказ от решаване коренните въпроси на обществения живот.

Прогресивната интелигенция не можеше да се удовлетвори от личното благополучие, от борбата за постепенното, частично изменение на съществуващите порядки. Нейните представители мъчително страдаха от своята идейна безпътица.

Несъмнено 80-те години не бяха само години на кръстопътница. Ленин сравнява 80-те години със затвор. И в същото време Ленин казва: „...В Русия не е имало епоха, за която би могло до такава степен да се каже, както за епохата на Александър III: „настъпи редът на мисълта и разума". Именно през тази епоха работи най-интензивно руската революционна мисъл, като създаде основите на социалдемократичното мировъзрение. Да, ние революционерите сме далеч от мисълта да отричаме революционната роля на реакционните периоди. Ние знаем, че формата на общественото движение се мени, че периодите на непосредственото политическо творчество на народните маси в историята се сменят с периоди, когато цари външно спокойствие, когато измъчените и потиснати от каторжна работа и нужда маси мълчат или спят (привидно спят), когато особено бързо се революционизират начините на производството, когато мисълта на челните представители на човешкия разум прави баланс на миналото, създава нови системи и нови методи на изследвания... С една дума, „редът на мисълта и

разума" настъпва понякога в историческите периоди на човечеството точно така, както пребиваването на политическия деятел в затвора съдействува за неговите научни работи и занятия" (В. И. Ленин, Соч., изд. 4, т. 10, стр. 230—231).

Руската прогресивна обществена мисъл, руската наука и изкуство се обогатиха в много отношения през 80-те години. Създаването през 1883 г. на първата марксистка група „Освобождение на труда", философските съчинения на Плеханов, трудовете на великите руски учени Менделеев, Тимирязев, гениалните творби на Суриков, Репин, на руската музика — безсмъртните творения на Чайковски, Римски-Корсаков, дружбата и срещите на Чехов с такива знаменити писатели като В. Г. Короленко, Д. В. Григорович, А. Н. Плещеев, Н. С. Лесков, а така също с прогресивни представители на руското изкуство и частно с видни дейци на театъра, като знаменития артист и режисьор на Малий театър П. М. Свободин, крупния руски артист В. Н. Давидов, дружбата на Антон Павлович с поета на руската природа И. И. Левитан, срещите му с любимия композитор П. И. Чайковски, обаянието му в ранния творчески период от Л. Н. Толстой, човешката му близост с Максим Горки, истинския буревестник на предстоящата революция в 1905 г. — това бе истинската духовна, идейна и културна същност, атмосферата на епохата, в която Антон Павлович Чехов прояви своя изключителен талант.

Талантливият Чехов не можеше да не види как в условията на жесток произвол, в обстановка на социално неравенство и груб деспотизъм, в атмосфера на унижение и раболепие, в еснафска тъпота и капиталистическо хищничество гинат най-добрите люде.

В онзи период на повърхността на политическия живот в Русия изпъква зловещата фигура на Победоносцев, управляващ страната при Александър III, царува пришибеевщината от една страна, а, от друга — политическият живот изглежда сънев, мрачен, безнадежден особено за такива представители на тогавашното младо поколение от разночинната интелигенция, навлизаща в живота, какъвто е бил Чехов — за хора, „разочаровани" от политиката и още неуспели да се „очароват" от нея.

А. П. Чехов е опасен враг на всички пришибеевци и победоносцевци, враг на „старата, проклетата, крепостническата, самодържавната, робска Русия", „изобличител на целия строй, унищожаващ човека" (Ленин).

Чехов със забележителна сила пише за „малкия човек", като не си поставя за цел да разобличава. Но читателят, запознал се един път с Чеховия „малък човек" — „Ванька", „Тоска", „Спать хочется", „Писатель", — дълбоко се прониква от участта на тия онеправдани, забравени, самотни и унижени хора, самият читател разобличава, като се прониква от съчувствие към тях.

А. П. Чехов се проявява предимно в областта на сатирата и хумора. Но в неговите разкази все повече се намалява жанровата ограниченост, в тях се проявява все повече и повече богатството на жизнените краски, в тях се чувствува дълбоката трагическа тема, за която пише М. Горки.

„Почтената публика, която чете „Дъщерята на Албиона", се смее и едва ли вижда в този разказ най-гнусната гавра на сития господар над самотния човек, чужд на всичко и всички. А във всеки хумористичен разказ на Антон Павлович — пише М. Горки — аз чувам тихата, дълбока въздишка на чистото, истинско човешко сърце, безнадеждната въздишка на състраданието към хората, които не умеят да уважават своето човешко достойство. . ."

Никой не разбираше така ясно и тънко като Антон Чехов трагизма на дребнавото в живота, никой преди него не умееше така безпощадно правдиво да на-

рисува за хората позорната и тъжна картина на техния живот в непрогледния хаос на еснафското всекидневие.

Ненавиждайки всичко пошло и кално, Чехов описва мръсотиите на живота с благородния език на поета, с меката насмешка на хумориста и зад прекрасната външност на неговите разкази личи изпълненият с горчив упрек техен вътрешен смисъл. Във всички хумористични разкази на А. П. Чехов звучи тихата, дълбока въздишка на състрадането към хората, които не умеят да уважават своето човешко достойнство и като се подчиняват без съпротива на грубата сила, живеят като роби, в нищо не вярват и нищо не чувстват освен страха да не би някой силен и нахален да ги набие.

Неговият враг беше пошлостта, той цял живот се бори с нея, изобразяваше я с безстрастно, остро перо, като умееше да намери плесента на пошлостта даже там, гдето при пръв поглед изглеждаше, че всичко е уредено много добре, удобно, дори с блясък.

И може би затова някои, смятащи се за радикални критици, като Н. К. Михайловски или даже либералното списание „Русская мысль", не само не почувствуваха социалната острота в разказите на Чехов, но и го наричаха безидеен и безпринципен писател.

За такова тълкуване на неговото творчество винаги мекият, деликатен и сърдечен Чехов реагира остро. В отговор на написаното в мартенската книжка на „Русская мысль", стр. 147, библиографски отдел, гдето Чехов прочел такава фраза: „Още вчера даже жреците на безпринципното писание, като г. г. Ясинский и Чехов, чиито имена. . .", той пише остро до редактора-издател В. М Лавров:

„На критиката обикновено не отговарят, но в дадения случай става дума не за критика, а просто за клевета. . .

Вашето обвинение е клевета. . ."

Когато А. П. Чехов издава през 1886 г. своята книга „Пъстри разкази", сред които са и такива чеховски образци на сатирата като „Тлъстият и тънкият", „Хамелеон", „Злоумишленик", и такива образци на хумора като „Дечурлига", „Готвачката се жени", и такива разкази, които достигат висотата на истинския трагизъм, като „Мъка" и „Тъга", забележителна книга през 80-те години, оценена от читателите по достойнство, тя бива отречена обидно от критиката.

Само с крайна теснота на възгледите може да се обясни поразителният факт, че либерално-народническата критика нищо не видя в тези разкази. А при това те дават такава вярна и страшна картина на руския живот от това време!

Много понятно е защо Чехов посрещна писмото на писателя Д. Григорович като мъления и го нарече в своя отговор „горещо любим благовестител".

Когато у Чехов настъпва период на цялостно развитие на неговия талант, когато стихията на смешното вече престава да води в неговите произведения и да съществува самостоятелно, а се подчинява на художествената цел да изобразява живота в цялата негова сложност, когато той се развива — от хумориста Антоша Чехонте става Чехов — и изобразява живота в цялото богатство на неговите краски и мотиви, Чехов написа такива талантливи пиеси като „Иванов", „Чайка", „Вуйчо Ваньо". „Вишнева градина", „Три сестри".

Преди М. Горки в световната литература не е имало друг толкова вдъхновен поет на труда като Чехов. Цялото му творчество е скръбна и светла песен на труда, мечта за свободно творчество и изграждане в името на щастието на родината. Трудът е бил за Чехов основа на човечността, основа на целия морал и естетика, и темата на труда винаги е била свързана за него и неговите герои с мечтата за творчески, свободен труд. Във всеки негов ред, във всяка дума

у него се чувствува страстна обич към хората на труда и презрение към техните врагове. „Щастието и радостта на живота не е в парите и в любовта, а в правдата. Поискаш ли животинско щастие, животът, все едно, няма да те остави да се опиеш и да бъдеш щастлив, а току ще те зашеметява с удари“ — е писал в бележника си Чехов.

Чуждите и враждебните на труда хора са лишени от истинска вътрешна красота. Красиво е това, което служи на творческото съзидание.

„У човека трябва да бъде всичко красиво — и лицето, и облеклото, и душата, и мислите“ — говори д-р Астров на Елена Андреевна във „Вуйчо Ваньо“.

„Хищница милая“ — казва Астров на Елена Андреевна. И при все че Елена се измъчва от безделието, че тя жадува за деятелност и мечтае да се измени животът — „да отлетя като волна птица — както казва тя, когато остава сама — от вашите сънни физиономии и разговори“, при все че Елена е вярна на настоящия хищник професор Серебряков, който погубва живота на Войницки, Соня и Елена, самият факт, че тя стои настрана от най-високото достояние на човека — труда, тя не може да внуши дълбоки човешки чувства, защото у нея няма никакви задължения, за нея другите работят. А празният живот не може да бъде чист.

Над целия непросветен живот на „малките хора“, над тъмата на злата сила на разрушението се издига чеховската мечта за този бъдещ живот, когато всичко в човека ще бъде прекрасно. Представата за прекрасното у Чехов всякога се слива с представата за правдата, за творческия труд; естетическото се слива с етическото. Правда и труд — това е основата на вечния, неизчерпаемия източник на красотата. И животът трябва да бъде такъв, че да не се разрушава красотата на „малките велики хора“, щото душевната сила, самопожертвуването, самоотвереното трудолюбие да не се разхищават, да не служат на лъжливи кумири, на Серебрякови да дават тон на живота, а Астрови, вуйчоваьовци и Сони да украсяват родната земя със своя свободен творчески труд.

Навсякъде, където е бил пулсът на живота, гдето е страдал, гладувал и същевременно залитал към светлина, знания и по-добра участ човекът, навсякъде е бил и Чехов. Той е извършил огромна работа през своя кратък жизнен път. И той страшно негодувал, когато са се опитвали да го отклонят от този път.

И когато Суворин (главен редактор и издател на „Новое время“) се опитал да му внуши да не отива в Сахалин, Чехов му пише гневно, че никакви доводи не ще го заставят по негово разбиране да не изпълни своя обществен дълг, да го отклонят от набелязания път.

„Например Вие пишете, че Сахалин никому не е нужен и за никого не е интересен. . . Сахалин, това е място на непоносими страдания, на каквито бива способен само човек волен и неволен. Работещите около него и на него са решавали страшно отговорни задачи и сега решават. . .

Из книгите, които съм прочел и чета, се виждa, че ние сме оставили да изгинят в затворите милиони люде, оставили сме ги да изгинят напразно, без разсъждения, варварски; ние сме гонили хората по студ и във вериги десетки хиляди версти, заразявани със сифилис, развращавали, размножавали престъпници и всичко това сме приписвали на затворническите червеноноси надзиратели. Сега цяла образована Европа знае, че са виновни не надзирателите, а всички ние, но това не се касае до нас, това е неинтересно. . .

Не, уверявам Ви, Сахалин е нужен и интересен и трябва да се съжалява, че там отивам само аз, а не някой друг, по-разбиращ от работата и по-способен да възбуди интерес в обществото.“

Чехов скъсва връзките си със Суворин поради отношението на „Новое время“ към делото Драйфус. Писмото на Зола „Аз обвинявам“ дълбоко убеждава Чехов, че Драйфус е невинен. Поведението на „Новое время“ Чехов нарече „отвратително и гнусно“. Гадно да се чете. . . „Новое время“ по делото Драйфус шляпа в локва и все шляпа. Какъв срам! Брр!“

Още по-ярък пример за неговата принципиалност е случаят, когато Чехов се отказва от званието почетен академик, защото лишили от това звание Максим Горки, понеже изборът му не бил утвърден от царя. Писмото на Чехов до председателя на Отделението по руски език и словесност А. Н. Веселовски е пълно не само с благородство и решителност, но и с най-дълбок протест срещу съществуващите порядки.

Чехов далеч не вярва на буржоазната цивилизация. Той вижда това, което с ужасна яснота се изправя пред съвременниците на нашата епоха: развитието на идеите и явленията в буржоазния свят е смъртно враждебно на каквато и да е хуманност и прогрес. Чехов разбира цялата двусмисленост на надежди за „достойно съществуване на всички“ в условията на капиталистическото общество, гдето целият живот е „построен на робство“.

Справедливостта говори на А. П. Чехов, че „в електричеството и парата любовта към човека е по-голяма“, отколкото в отричането на буржоазната цивилизация. Но същата чеховска справедливост е говорила и друго. В този живот, който „цял е построен на робство“, същите тези „електричество и пара“, цялата съвременна техника с целия неин блясък на човешкия гений служи на грубата, безсъзнателна поробваща сила.

Дълбокият демократизъм в Чеховото творчество, дълбокият обществен нюх, благодарение на който неговото творчество става отражение на обстановката в навечерието на първата руска революция, страстният патриотизъм, познаване творческите сили на своя народ, даващи вяра за близкия разцвет на родината, интелигентност в истинския смисъл на това понятие, общата атмосфера на революционния подем, в който встъпва страната — всичко това е помогнало на Чехов да заеме прогресивни позиции в оценката на значението на прогреса и културата.

Чехов, както и неговите герои, е бил много далеч от представата за пътищата, по които родината ще дойде до светъл разумен живот, за силите, които ще я доведат до този живот, за историческата роля на работническата класа. Затова той не е и могъл да създаде образи на оня социално активен, действен, волеви, способен на упорита работа цялостен човек, за когото той тъгува, но предчувствува неговото идване в живота.

Сам А. П. Чехов не може да каже повече на своите герои от „Лошо живеете вие, господа!“ и съзрява до това, да каже пред М. Горки: „Ние се надяваме, че животът ще бъде по-хубав след двеста години“, но „никой не се грижи това по-хубаво да настъпи утре“

Това той отсъжда за своите герои, които минават пред погледа в безбройна върволица от роби и робини на своята любов, на своята глупост и леност, на своята алчност за земни блага; вървят робите на мрачния страх от живота, вървят в смътна тревога и пълнят живота с несвързани думи за бъдещето, като чувствуват, че в настоящето няма място за тях.

Чехов с такава достоверност е показал съвременното му общество, че никакви исторически трудове и изследвания не могат да заменят за нас тези поразителни по сила и правдивост проникновени документи от онова време — „Палата №6“, „Мужики“, „В овраге“ или „Дама с собачкой“, — които дават такава представа за живота на руското село в това време, че ще затъмнят цели социо-

логични изследвания. Това не са изкусно разказани истории за едни или други събития в живота на героите на тези разкази; това са страници от историята на руското общество, запечатани от словото на великия художник.

Каквито и разкази или драми да вземем от Чехов, навсякъде звучи призивът на Чехов към по-добър, по-съвършен живот, чието идване той чувствува не само затова, защото го е искал, но и затова, че дълбоко е познавал руския живот с всички негови несъвършенства, с безкрилите пориви на руската интелигенция, с жестокостта и безправието в живота на мужика, в който силно и зло Чехов показва раждащото се кулачество (в разказа „Убийство").

Неговото изкуство в такава степен покорява, с такава сила усещаме болката на старото руско общество за тая тъма, която се е разливала над него, и същевременно навсякъде звучи дълбоката вяра в неминуемото идване на друг, справедлив живот, такъв живот, какъвто дойде за съветския човек, за съвременниците, които тръгнаха по пътя на великото дело на гениалния Ленин, по пътя на красотата, правдата и младостта, раждащи се непрестанно във величието и простотата на творческия човешки труд, човека-строител на социализма и комунизма.

Чехов е бил един от най-любимите писатели на В. И. Ленин. Разказът „Палата № 6" му е направил потресаващо впечатление, а от спомените на Надежда Крупска е известно, че на Ленин много се е нравила пиесата „Вуйчо Ваньо".

„Ние имахме — разказва М. И. Калинин на Феодор Гладков — любими герои, любими писатели, на които гледахме като на учители в живота. Това бяха духовни водачи. Да вземем например Чернишевски, Салтиков-Шчедрин и др., а сетне нашите съвременници Короленко, Лев Толстой с критическото му отношение към действителността, после Чехов, който ни насърчаваше, като насаждаше непримирима омраза към деспотизма и полицейщината."

Чехов е бил любим писател на такива хора като К. Е. Циолковски, който го е смятал за свой събрат по оръжие. Не само дълбоката жизнена правда и високата художественост са трогвали Циолковски до дълбините на душата, той е виждал в Чехов свой събрат по оръжие в борбата с рутината, изостаналостта, глупостта, невежеството във всички отрасли на живота. „Искам да бъда Чехов на науката" — неведнаж повтаря той в своите ръкописи.

Към образите на Чехов Ленин се е обръщал като към оръжие в борбата за щастието и свободата на родината. „ . . . Жалки хора в калъф, които през цялото време са стояли настрана от живота" — е казал Ленин за враговете на трудовия народ (В. И. Ленин, Соч., изд. 4, т. 26, стр. 475).

Големият другар на Чехов Максим Горки още преди смъртта на Чехов пророчески казва: „Когато умре Чехов, ще умре един измежду най-добрите приятели на Русия, другар умен, безпристрастен, правдив — другар любещ я, съчувствуващ й във всичко, и цяла Русия ще се разтресе от скръб и дълго не ще го забрави, дълго ще се учи да разбира живота по неговите писания, осветени от тъжната усмивка на любещото сърце."

Тази година се честват сто години от раждането на А. П. Чехов и цял свят се убеждава в справедливостта на думите, казани от Максим Горки.

След Великия октомври и днес, сто години след неговото раждане и 56 години след неговата смърт, ние знаем, че всеки ред на Чехов е написан за обществото, за интересите на обществото, в името на високите цели на неговото преобразование.

Враговете на Чехов са врагове на целия съветски народ. В съветската страна, а вече и в страните, строящи социализма, не обичат прищибеевщите. В съветската страна и вървящите след нея страни на социализма ненавиждат всичко онова,

което принизява човека и неговото достойнство; там трудът е гордост и висше човешко достояние и се ненавиждат безделието, самохвалството, високомерието, самодоволството; там обичат правдата, мисълта, красотата, скромността на истинската сила.

Чехов вярва в човека и го обича. Той вярва, че в човека е заложено преди всичко добро начало и ако на това начало не се е удало да се развие, за това е виновна средата, в която на човека е било съдено да се възпитава и действува.

И затова любовта към Чехов е всенародна в най-действено значение на тази дума. Тази любов е вече проверена в десетилетия след Великата октомврийска социалистическа революция. Въпреки че Чехов писа за дореволюционна Русия, за другото, отишло си вече общество, народът се обръща към книгите на Чехов, защото той писа с вяра, че ще дойдат нови сили, с вяра в настъпващото обновление на Русия, той бе винаги мислено с тези, които ще дойдат да извършат това обновление, и застава в редиците на предвестниците на великото бъдеще на своята страна.

И тези, които ще превърнат цяла Русия в разкошна градина, дойдоха.

„Не бива да се забравят уроците от миналото" — предупреждава др. Хрушчов. И съветският народ често припомня за не така далечното минало на новите поколения на човечеството, които неуморно се борят за по-добър живот, за щастие на народите.

Днес народите на земята виждат в Съветския съюз и братските страни от социалистическия лагер нови човешки отношения в обществото, където истински стопанин на живота стана простият човек, човекът-труженик.

Ние честваме стогодишнината от рождението на Чехов в забележително историческо време, вместо Чеховото „Лошо живеете, господа" Никита Сергеевич, Централният комитет на КПСС, целият съветски народ уверено заявяват: „Нашите работи вървят добре" и всеки ден става все по-прекрасен животът на съветския човек.

Тържеството на идеите на Ленин разкъса завинаги мрака и унижението за обикновения човек. Делото на Октомврийската революция показа, че простият човек придобива съзнание за ценността на собствената личност само в новата социалистическа действителност. Той бива обхванат от жаждата за велики преобразования, защото извършваните промени кръвно го засягат. Това е дело не само на тия, които ръководят и направляват енергията на народа, това е и лично дело на обикновения човек. Всичко дребнаво, нищожно, което е спъвало движението на неговите чувства и воля, отпада от него и той се изправя с целия си ръст. Дълбоко се утвърждава убеждението, че настоящият човек при съветската власт всичко може, че всяко негово начинание получава опора и криле от съветската власт.

Безпокойните и обаятелни съветски хора заставят живота да кипи и се пени и подобрявайки го, те обогатяват и усъвършенстват собствената си личност.

Както и да крещят идеологичните защитници на империализма, че уж под сянката на монополите цъфти „свободата на личността", „свободата на духа", „всеобщата демокрация", колкото и да се силят да преименуват капитализма в „икономически хуманизъм", истината не може да се скрие. Жестоката истина за нечовешката експлоатация на трудещите се маси, за кошмара на безработицата, за ограбените и поробени народи, за зверската расова дискриминация, в които капитализмът безотговорно е хвърлил страни и континенти, не може да бъде скрита. Там няма живот, простор, творчество не само за обикновения човек, а и за човека на науката и изкуството, за истинския демократ и хуманист.

Само при социализма и неговата висша степен комунизма може да вирее хуманизмът в пълното му съдържание. Комунизмът е реален хуманизъм — така

преди повече от сто години заяви Карл Маркс, като предвиди гениално великото бъдеще на човешкия род.

Разбираният по комунистически хуманизъм — това е свобода от всички видове социален и национален гнет. Това удовлетворява всички материални и духовни искания на избавените от експлоатация хора, това открива за всички всестранни възможности за развитие на техните творчески сили и способности и възвишава човешката личност до висотата на недосегаема ценност. Това накрая значи завинаги обезпечен мир на земята като непременно жизнено условие за изграждане на благополучие и щастие за народите.

Юбилейната сесия за А. П. Чехов съвпада именно с един момент, когато благодарение на великия братски Съветски съюз човечеството се приближава към мирен живот, към избавление от страха пред ужасите на войната, пред неизчислимите жертви, страдания и разрушения. И достигането на тази свята, хуманна цел, за която са мечтали векове наред, днес се вижда не като красива утопия, а напълно осъществима задача.

В Чеховите дни ние, целият български народ, изпитваме голяма радост за силата и смелостта на съветските хора и съветската държава, толкова силна, че може да строи пред целия свят своята армия и на всеки трети войник да отдаде команда да отиде у дома си, за да включи своите знания и сили в заводите и колхозите. Съветският човек достойно отговори с готовност и гордост на решението за новото едностранно разоръжение: „Ние искаме да работиме и ще работим, ще орем земята, ще създаваме машини и ракети, ще пишем романи и стихове, ще тъчем чудесни платове, ще строим нови електростанции!"

Радостно време настана и за съветските писатели, които живеят и творят в епоха на необикновен полет на творческата мисъл и изключителна целеустременост в името на щастието на човечеството. Тях еднакво вдъхновяват шурмът на космоса, новият атомен ледоразбивач, мирните реактивни самолети, строежите на изкуствените морета, недосегаемите висоти на челната съветска наука, която многократно надмина мечтите на Менделеев, Циолковски и др., както и изключителните успехи на рязанските животновъди, днепропетровските комплексни бригади за обработка на царевицата, узбекските памукопроизводители.

Цъфти огромната съветска градина. Уверени в своето могъщество и сили, съветските хора твърдо се борят за вечния мир и спокойствие на земята, за щастието на всички труженици, населяващи нашата планета.

Така отговаря обикновеният съветски човек на мечтите на любещия и очакващия го истински русин А. П. Чехов.

ЧЕХОВ — ВЕЛИК ДЕМОКРАТ И НОВАТОР

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

Антон Павлович Чехов е излязъл из най-дълбоките недра на руския народ — дядо му по баща е бил крепостен, откупил себе си и семейството си срещу 3000 рубли, а баща му е бил дребен търговец, впоследствие служащ в голяма търговска къща. Роден в Таганрог през 1860 г., в детството и младостта си Чехов изпива всички горчилки на сиромашията, а през целия си живот се бори срещу тогавашното пословично мракобесие. Двадесетгодишен, току-що постъпил като студент по медицина в Московския университет, върху неговите плещи пада грижата и издръжката на многобройно семейство. И не само издръжката — върху него пада тежката задача да бъде и моралната опора на своите даровити, но нехайни по-възрастни братя, на по-малките си братя, та дори и на своя баща, човек със стар склад на мисли и привички, с тиранически нрав, с чудачески прояви и с разностранни дарби в областта на изкуството.

Добросъвестен и прилежен студент-медик, отзивчив и примерен син и брат, другар и приятел, Чехов започва да печата твърде рано. Той пише и печата не само за да задоволи неутолима творческа потребност, да изрази богатия си запас от чувства, преживявания и поразителна наблюдателност, но и за да помогне на своето крайно обедняло семейство. Той работи упорито, системно, работи със замах, с вдъхновение и с изключителен усет за художествена мярка и обществен дълг. В първите му къси хумористично-сатирични разкази, скици и фейлетони малцина от неговите съвременници забелязват неспокойния творчески ум, острата аналитична мисъл, честния гражданин, влюбения до физическа болка в своя народ и в своята родина патриот. Чехов более за тежкото положение на трудовите хора в необятната Русия, за жестоката участ на славната руска интелигенция, възмущава се от варварския режим, наложен от тъпа, прогнила класа върху една шеста от земното кълбо. И тази своя люта болка, и това възмущение той прокарва с удивително майсторство във весели разкази, в на глед леки сатирични късове, в произведения с особен, водевилен облик...

Още в първите си къси хумористично-сатирични разкази Чехов прояви широката си и остра наблюдателност. С еднаква задълбоченост и детайлност той рисува и дребния чиновник, и работника, и селянина, и търговския служащ, и офицера, и студента, и ученика, професора, актьора, писателя, учителя, слугинята, файтон-

джията, полицая... И досега в руската класическа и в съвременната съветска литература няма друг писател, който като Чехов еднакво силно, точно, колоритно и проникновено да е боравил с такъв разнообразен персонаж от всички обществени слоеве.

Във всички свои произведения Чехов има определено идейно отношение. От цялата си душа, с безпогрешния си усет на честен народен син Чехов ненавижда всичко, което спъва развитието на живота, което пречи на обществения прогрес. Това е основна позиция, изходна точка в цялото му изумително по количество и по разнообразие на темите творчество. През тази основна позиция се прелива и възторг, и преклонение, и презрение, и радост, и скръб, и мечти за бъдещето. Това е негов неизменен и верен компас в живота, в отношението му към хората, към обществените прояви, в подбора и разработката на сюжетите.

Поради особените условия на политически гнет и тъпа цензура Чехов търси и намира начини да бие същността на буржоазно-помещическия строй с огромния му и сложен експлоататорско-терористически апарат. В това отношение той е едно поразително явление в световната литература. Езоповските елементи на неговата сатира са изразени по особено художествен начин в един подтекст, който казва много повече от обикновения символ, въздействува много по-емоционално от иносказателния образ. Мярката в подбирането на сюжета, в начина на разработката, в разкриването на характера, в изявата на типичните класови черти е във висша степен хармонична, единна, неповторима. Тази чеховска м я р к а е страшно, смъртоносно оръжие срещу режима на позорното самодържавие. Своите герои Чехов взема и показва в такава поза и при такива обстоятелства, че на автора не можеш да се сърдиш — нима може да се възрази на невъзразимото! Това, което цялото общество вижда, но не смее да го назове с истинското му име, Чехов го дава в най-обикновена и невинна наглед картина, образ, при всекидневни обстоятелства. С поразително умение Чехов граба своите герои от самата действителност и без грим и хиперболизация ги показва. Никой не смее открито и явно да се сърди, защото и сам ще се нареди до осмиваните герои. Същевременно в лицето на своите герои Чехов прави обобщения, които залягат дълбоко в съзнанието на читателите. И затова много от неговите герои са станали нарицателни. Едни от читателите схващат отрицателните образи направо и дълбаят в скрития смисъл на Чеховия подтекст, други виждат само смешната случка, комичното положение, но в съзнанието им остава нещо от познавателната и обобщителна страна на характерите. И тъкмо поради това, колкото и да четеш произведенията на Чехов, винаги откриваш нещо ново, нещо, което дори и сам не знаеш как си „пропуснал".

В отрицателното си отношение към различните явления в живота Чехов е обикновено сдържан. Само към органите на полицията той едва обуздава ненавистта си. Неговото презрение прозира твърде подчертано и към различните служители на църквата. Омразата и презрението му към този персонаж се вижда дори и във фамилните имена на различните герои. Неговият унтерофицер Пришибеев, който стана синоним на жестокостта и тъпотата на буржоазно-помещическия строй и позорния режим на самодържавието, се приема именно като Пришибеев, т. е. Побойников или Пердахов, и това фамилно име никому не звучи като преднамерено, като измислено, тенденциозно прикачено. То е в пълна хармония с характера, с манталитета, с възпитанието на този крепител на самодържавието, него никой не го схваща и не може да го схване по друг начин освен като законна рожба, като закономерен резултат на един тъп, див, тиранически режим. Полицейският пристав, тип на хамелеон, безцеремонен и свиреп към обикновените граждани, подлизурка и угодник пред големците, носи фамилно име

Очумелов. Не случайно този най-типичен представител на полицейския апарат е свързан с чумосването, с най-опустошителната епидемия. Хамелеоните, разбира се, не са само полицейско явление. Те са широко разпространени в един строй, където няма и следа от гражданска свобода и където борбата за парче хляб е убила у човека всякакво достойнство.

Пиянният полуграмотен псалт от разказа „Бъркотия" се казва Отлукавин, екзекуторът, който трепери пред високите титли, се нарича Червяков, титулярният съветник и кавалер — Грязноруков, учителят във военната прогимназия, колежкият регистратор от разказа „Орден" — Пустяков... Но като осмива подлизурките, подлеците, дребните душици, Чехов нанася страшен удар върху властта на самодържавието, която е принудила милиони хора да пълзят, да подълстуват, да лъжат и се подмазват... Човешкото достойнство е потъпкано, съдбата на дребните съществувания зависи от презрителното благоволение на разни генерали, богаташи, бюрократи. Червяков кихнал в театър и с ужас забелязал, че опръскал голия врат на някакъв генерал от друго ведомство. Неговата съвест вече е неспокойна, неговата душа е дълбоко развълнувана, в подсъзнанието му е залегнал животинският страх от голямото началство, което по някаква прищявка само може да го уволни, да го изхвърли на улицата, да го обрече на глад. И една кихавица във врата на генерал, макар и от друго ведомство, погубва дребния чиновник...

Класовото разделение в уродливото помещическо общество е стигнало до абсурди. Чиноразделението е издълбало страшни пропасти между хората. Няма никакви човешки отношения. Пред различните чинове изчезва роднинството, другарството, приятелството... Тази страна от отношенията на хората в царска Русия е предмет на много Чехови разкази. Най-типичен и най-силен в това отношение е разказът „Дебелият и тънкият". На пръв поглед разказът разкрива една весела случка. Срещат се някогашни съученици, близки другари, и започват да споделят своите възторзи от ненадейната и щастлива среща. Те разговарят сърдечно, непринудено — тънкият е „Порфирий, гълъбче мое", а дебелият е „Миша, другарьо от детинство". Тънкият представя сърдечно жена си, немкиня-лютеранка, сина си, ученик. Тънкият разправя на своя другар от детинство, че служи, че е колежки асесор, награден е с ордена „Станислав". Заплатата, казва той, е малка, лошо е, но... жена му давала уроци по музика, той сам през свободното си време правел табакери от дърво... Тънкият пита за службата на своя съученик и приятел. И той остава вцепенен, когато научава, че неговият най-близък от ученическите години другар е вече таен съветник. Изведнаж всички застават мирно, Миша тутакси се превръща на „Ваше превъзходителство", между двамата някогашни приятели зейва страшната пропаст на робското страхопочитание, на противното чиноугодничество, на унизителното преклонение пред пагоните и звездите по тях.

Чехов надниква в най-потайните гънки на дребночиновническите душички, на техните пошли мечти, убоги „идеали", той разчовърква най-скритите кътчета на дребнособственическата маса, опошлена до крайния предел, съсипана от всекидневните грижи за насъщния. И в тази широка, пъстра картина, нарисувана от гениалния художник свежо, с неподправен оптимистичен заряд за бъдещето, се оглежда буржоазно-помещическият строй с всичките му мерзости, жестокости и престъпления. Зад всяка насмешка над слабостите и недостатъците на дребните люде Чехов сочи корена на злото, сочи го на глед добродушно и незлобиво, но в същност с непреодолима омраза. И всички тези многобройни разкази за пошлостта на смазаните от условията хорица са не само страшен обвинителен материал срещу самодържавническия режим и неговото тъпо мракобесие, но и най-сърдечна защита на масата, на обидените от живота хора, на трудовия народ. През смеха

на Чехов се чувствува болката на човеколюбеца, на патриота, който твърдо вярва в юношките сили на своя народ, в неговото светло бъдеще. Чехов не знае в какво точно ще се изрази това бъдеще. Но той е сигурен, че то ще е красиво, величаво и светло, със значение за прогресивното развитие на цялото човечество.

Чехов излиза на литературното поприще, когато в Русия се създават първите марксически кръжоци. Той не попадна под влиянието на идеите на научния социализъм. Но Чехов беше и си остана докрай убеден материалист, атеист, убеден в победното развитие на научната мисъл. В едно писмо Чехов пише: „Да се забрани на човека материалистическото направление е равносилно да се запрети търсенето на истината. Извън материята няма нито опит, нито знание, значи няма и истината." Със страст и сила Чехов брани науката от каквито и да било мистични окраски, от каквато и да било „намеса" на някакви свръхестествени, „божествени" сили. Чехов не разбираше историческата роля на пролетарската класа, но с цялата си душа, от сърце той беше с нея и с мъдрото си гениално перо пропагандираше в областта на художествената литература нейното победно тържество. Никак не е случайно, че той с такава любов и с такова внимание се отнасяше към Максим Горки, който, въоръжен вече с марксическите идеи, търсеше новия герой, възпитан от партията от нов тип — ленинската партия. Към края на живота си Чехов вече долавяше надигането на новите сили в руския обществен живот, ръководени от великия Ленин. Както е известно, Чехов умря в самото навечерие на Първата руска революция. Но ако той беше доживял до Октомврийската революция, а тогава той щеше да бъде само на 57 години, той би приел нейните велики спасителни идеи изцяло, с усета и честността на истински син на своя могъщ народ. За това подсказва и последният му разказ „Годеница", в който опитът и майсторството на писателя се съчетават с определена насока на неговата „обща идея", т. е. на неговото отрицателно отношение към експлоататорския строй. Героинята му, девойка с чиста и непокварена душа, преди да попадне в тинята на егоизма и пошлостта, се среща с човек, носител на нови идеи, на революционна мисъл, на определени възгледи за преустройството на обществото. И довчерашната слаба и крехка девойка тръгва по нов път, по пътя на борбата за освобождението на руския народ, на всички народи. И когато в един разговор по повод на този разказ му правят забележки, че не така се става революционер, Чехов отговаря спокойно, уверено: „Тук пътищата са различни."

И в някои от предишните си разкази Чехов се е опитал да даде този „бунт" на честния интелигент към еснафското благополучие, към мизерното съществуване, към примирението с дивотата на буржоазно-помещическата власт. Но във всички тези разкази бунтът е донякъде самоцелен, той е бунт без перспектива. В тези си разкази Чехов само бележи, че в душата на всички честни интелигенти при определени условия ще се яви протестът — наистина заключен в душата на героя, откъснат от определено обществено-политическо течение, но все пак бунт, протест. В „Годеница" той прозря пътя на истинската и резултатна борба. И не случайно една слаба, крехка девойка пое именно този тежък, но славен път. С това Чехов като че искаше да каже — щом този път е по силите на едно момиче, той ще да е по силите и на всеки честен, осъзнат и добросъвестен човек.

Чехов е разбирал противонародния характер на капиталистическия начин на производство. Израз на тези негови разбирания ние виждаме в разказа „Случай от практиката". Московският лекар Королев е повикан за някаква болна, наследница на голяма текстилна фабрика. Във фабриката той вижда „болната", двадесетгодишната Лиза, изнервена от безделие, от липса на каквато и да било цел в живота.

Обградена с грижите на простата си и богата майка, от вманиачената ограничена гуверантка, от „разтревожените" поради заболяването й „много доволни" фабрични работници, Лиза не знае защо живее, за кого живее, на кого да се радва в пустия и глупав до втръсване живот. Нейното „заболяване" е резултат на този безсмислен тъп живот в стените на тази фабрика, която прилича на занемарен и измърсен затвор. Лекарят остава да преспи във фабриката, за да се грижи за „болната" наследница. И затворен в това грозно и мрачно здание на експлоатацията и нищетата, той, честният интелигент, разсъждава върху уродливостта, противочовечността на този обществен ред. „Всички подобрения в живота на фабричните работници той не смяташе за излишни, но ги приравняваше към лекуването на неизлечимите болести", казва авторът за преживяванията на своя герой. Това е правдивата и страшна присъда на великия писател над капиталистическия строй — никаква надежда, никаква перспектива за някакво подобрение в живота на фабричните, на наемните работници при закона на неумолимата капиталистическа експлоатация. Доктор Королев продължава своите разсъждения: „Хиляда и петстотин или две хиляди работници работят без почивка в нездрава обстановка и изработват лоша басма, гладуват и само от време на време в кръчмата изтезняват от този кошмар; стотина хора наглеждат как върви работата и целият живот на тези стотина хора минава в записване на глоби, в ругатни, в несправедливости и само двама-трима, така наречени собственици, се ползуват от изгодите, макар че нищо не работят и презират долнокачествената басма."

В тази преизподня на капиталистическия начин на производство не е щастлива нито простоватата майка, разтревожена от „заболяването" на едничката си дъщеря, за която уж работят хиляди работници, оскотели от сиромашия, и за добруването на която уж са построени тези сиви фабрични корпуси и за доволството на която уж се въртят толкова машини.

Кой тогава се ползува от всичко това?

Лекарят смята, че цялото това зло, това нещастие за хиляди и хиляди хора идва от „онази незнайна сила, която е създала отношенията между силните и слабите, онази груба грешка, която сега с нищо не можеш да поправиш". Тази „незнайна сила" е капиталистическият начин на производство. Но този начин на производство не е никаква „груба грешка". Няма никакво съмнение, че мислите, настроението, изводите на лекаря Королев са мисли, настроения, изводи на Чехов. Чехов се възмущава от този обществен ред, той гледа с явна ненавист на настъпващия в широк фронт капиталистически начин на производство. Той ненавижда капиталистите — „тези нищожества, сити, тлъсти, празни, глупави", както сам отбелязва в записната си книжка във връзка със сюжета на разказа. Разказът е напечатан през 1898 г. Тогава още Чехов смята, че „грубата грешка", т. е. капиталистическият начин на производството, „с нищо не можеш да поправиш". Само пет години по-късно, през 1903 г., когато пише последния си разказ „Годеница", той вече мисли другояче. Той вече смята, че има един спасителен път — пътят на революционната борба. По този път тръгва неговата героиня. Наистина там само е загатнато това ново отношение на Чехов към капиталистическите порядки, наистина не героинята на разказа „Годеница" е представителка на революционната класа, извикана от историята и единствена способна да събори капиталистическия строй, но това отношение все пак носи новите, оптимистични черти в идейното развитие на Чехов.

Но дори и в разказа „Случай от практиката" великият писател вярва в бъдещето, макар и в по-далечното бъдеще. На излизане от фабриката Королев е осенен от мисълта за неспокойствието и търсенето на пътища за спасение у но-

вото поколение. Тези мисли, тези разговори ободряват. И както заключава авторът, той „мислеше за онова време, може би доста близко, когато животът ще бъде така светъл и радостен, както това тихо неделно утро..."

Няма нито една страна на дивия буржоазно-капиталистически строй, която да не е ударена в богатото и разнообразно творчество на Чехов. Той разобличи и отрече тъпите и варварски бюрократически порядки в огромната империя, осмя пустотата на едри и дребни чиновници, уплетени от разни мании за ордени, за униформи, за чинове. Той отрече със страст капиталистическия начин на производство с неговите сурови и властни закони. С неутолима ненавист той се отнасяше и към ония феодални останки в обществените отношения, начело на които стоеше самодържавно-царският институт. Феодалните порядки бяха спъвали развитието на великия и могъщ руски народ с векове. На гърба на трудовия руски народ паразитствуваха най-различни негодници — едри и дребни помещчици, разни тунеядци, князе, графове и барони, всевъзможни отрепки на тази прогнила класа, крепители на всичко варварско, противочовешко, противонародно, черносотническо. В много от своите произведения — разкази, повести и пиеси — Чехов засяга ограничеността, безплодието, тъпотата и дармоедството на помещчическите представители. Но едно от най-ярките произведения в това отношение е разказът „Княгиня". По сюжет, както и всички други произведения на Чехов, разказът е съвсем обикновен. В един манастир пристига с каляска, запрегната с четири коня, княгиня Вера Гавриловна. Посрещат я калугерите, тук тя се чувствува като у дома си. После тя вижда доктор Михаил Иванович, който преди пет години служил в едно от нейните имения. И в порив на искреност докторът й разкрива коя е тя и какви са нейните дела. В това се и състои този късичък разказ. Но каква бездна от омраза към тази нищожна помещчическа паплач се разкрива в този малък разказ. С няколко щриха са дадени калугерите заедно с игумена на манастира — угодливи, лицемерни, неискрени към силния и богатия. После се разкрива бездънната кухота на княгинята, тази нищожна твар, глупава и бездарна, вманиачена и долна, истинска представителка на гнусната чифликчийска въръшка. По баща тя е графиня, по мъж е княгиня. Тя минава за кротка, за добра, за благодушна, за мила и приятна, обичана от всички и навсякъде. Тя навсякъде и на всички казва да видят „княгинята си", да не са забравили „княгинята си", дали са познали „княгинята си". Тя искрено си мисли, че където се мерне, хората припадат от щастие за високата чест, която им е направила с присъствието си, тя се смята за някакво неземно по добротата си същество, истинска птичка, някакъв небесен ангел, който се е явил на земята само за да радва и успокоява душите на хората.

За да мисли така, не й пречат мръсотиите от интимния й живот, които — тя е сигурна в това — хората не знаят. И когато доктор Михаил Иванович, който е служил при нея, й загатва за порядките в нейния дом, тя си помисля именно за онова, което е мръсно и долно в интимния й живот, а не за онова, което е същността на всичко и от което произтичат и мръсотиите в интимния й живот. И за да разбере дали докторът знае нещо, моли го да й каже искрено и направо всичко. И той й разказва за тиранията режим в нейните чифлици, за душевното и физическото осакатяване на честните и трудолюбиви хора в нейните имения, за безобразията, които се вършат лично от нея и по нейно повеление. Майсторски, с гениален размах Чехов разкрива пред очите на читателя позора на помещчическия строй, неговия противочовешки характер, гнусотиите му, мизерията, в която е потопил милиони хора ... И ако във фабриката работят хиляда и петстотин, две хиляди души, за да скучаят няколко собственици, които нищо не вършат, в чиф-

лиците на тези князе и княгини гинат като мухи десетки хиляди хора, за да разратничат и мърсят земята различни нищожества, убоги и покварени до дъното на костите си. И цялото това престъпление към десетки хиляди съсипани и смазани хора тези княгини прикриват с някакви си благотворителни комедии. Тези „благородници" мразят човека, те не обичат хората, ненавиждат народа, защото се боят от него, защото той им е чужд и враждебен. От тази княгиня са бягали като от чума дори децата, та за да идат при нея и за да засвидетелстуват добротата й, са ги карали насила, с бой и разни примамки. „Който не може да различи хората от кучетата, той не трябва да се занимава с благотворителност." Него, доктора, тя е изпъдила, без дори да му каже защо го пъди, а жена му, която плакала в антрето на нейния кабинет, не е приела нито веднаж

Разказът „Княгина" е наситен с презрение към негодната и паразитна аристократическа върхушка в царска Русия. Този разказ е смело разобличение на един варварски режим, на един противочовешки строй, той е израз на високото гражданско съзнание на гениалния писател. В друг аспект, но със същата разобличителна сила е показана дълбоката гнилота на буржоазно-капиталистическия строй в разказа „Маска". В този разказ с извънредно силни и сгъстени изразни средства Чехов е показал, че за един милионер — а в случая потомствен милионер — няма закони, няма морал, няма власт. Едновременно с това той е дал образите на редица подлизурки и угодници, представители на интелигенцията от заможните слоеве.

Чехов търсеше и откриваше правдата на живота и въоръжен с тази правда, със своята остра наблюдателност, със своя изумителен творчески похват нанасяше тежки удари в самата сърцевина на буржоазно-помещическия строй. Безсилни да го отрекат направо, реакционните и либералствуващи кръгове го представяха за „безидеен" писател, опитваха се да го окачествят като скептик, черногледец и по този начин да обезсилят революционно-демократическото значение и въздействие на неговото изумително по разнообразие на темите и персонажа, по яркостта на художествените краски творчество. Чехов показва, че колкото и да е уродлив и противочовешки общественият строй, той не може да убие красотата, която извира от самите недра на народа. Народът, творец на всички блага, е носител на всичко хубаво в живота. Извън народа и неговия съзидателен труд няма нищо хубаво. Да се разприщят творческите сили на народа, ето в какво великият писател намира залога за разцвета на своята родина. Трудът за паразитите, за излишните хора не може да радва човека. Човекът е роден да работи за общо благо, за всички хора и в този смисъл и за себе си, да работи за прогреса, за красотата в живота. И тъкмо защото вуйчо Ваню е осъзнал безплодността на своя дългогодишен труд, той смята целия си живот за пропаднал. И той казва на доктор Астров: „Аз съм на 47 години; ако, да речем, живея до 60, остават ми още тринадесет. Дълго е! Как ще живея тия тринадесет години? Какво ще правя, с какво ще ги запълня ?"

Каква жестока присъда над полицейско-помещическия режим — един здрав, нормален, умен и честен мъж да се ужасява, че му предстои да живее още някакви си тринадесет години!

Със своето безпощадно правдиво перо Чехов надникна във всички глухи и мръсни ъгли на царска Русия. Той даде потресаващи картини и от живота на селяните. Може би в руската литература няма по-правдива картина на селския бит, на селската нищета, на мизерията и невежеството от картината, която той е нарисувал в разказа „Мужици". По гъстотата на краските с този разказ може да се сравни само повестта „Стая № 6", в която с потресаваща сила е дадена една страна от мрачната съдба на руската интелигенция.

Всичко, което Чехов е написал, е внимателно проучено, изживяно и изстрадано. Никога Чехов не е писал за самото писане — дори в най-тежките години на своята младост, когато с перото си е трябвало да издържа многобройно семейство. С бележник в ръка, с лекарска слушалка, из влаковете, по безкрайните пътища на Русия той се е взирал на всички страни, внимателно е изследвал хората, жизнените явления, човешките страсти, омрази, увлечения, въторзи и разочарования. Тикан все от неутолимата жажда да види и най-затънтените кътчета на своята необятна и могъща родина, да опознае все повече хора, да надникне в неизвестни дотогава нему страни на живота, той, тридесетгодишен, вече известен писател, но болнав, заминава за остров Сахалин. Да се отиде сега до Сахалин е едно приятно подмятване в удобния салон на ТУ-114. Но да се пътува от Москва за Сахалин преди 70 години е било мъчение и подвиг. Такова пътуване е траяло с месеци и е било придружено с много и незнайни опасности за живота. И въпреки всички трудности, и въпреки всички опасности, и въпреки всички разумни доводи на близки и приятели великият писател, ръководен от най-висши хуманни чувства и намерения, извърши това пътешествие.

От Сахалин, най-страшната каторга на царското самодържавие през онова време, Чехов се завръща в Москва с цял товар бележки, данни, цифри и имена. Плод на това пътуване и на дългите и грижливи проучвания на този кът от ада е неговата пътеписна книга „Сахалин".

Книгата за Сахалин разкрива една особена страна от писателската работа на Чехов — органическото съчетание на детайлното, във висша степен подробно проучване на жизнения материал с грижливата художествена обработка на всяко изречение, на всяка страница. Дълбоко уверен, че само честният и упорит труд носи истинската красота в живота, Чехов сам е работил до преумора, работил е умно, планомерно, упорито. Още много млад, в писмо до брат си Николай той пише: „За да се възпитаваш и за да не стоиш под равнището на средата, в която си попаднал, не е достатъчно да прочетеш само Пиквика и да назубриш монолога на Фауст ... Тук е потребен непрекъснат денонощен труд, вечно четене, щудиране, воля ... Тук е скъп всеки час." Чехов пише на брат си, че талантът задължава повече от всичко друго. Истинските таланти, казва той, стоят настрана, в тълпата, по-далече от показността. Хората, които имат талант, казва той, трябва да го уважават. „Те жертвуват за него покоя, жените, виното, суетата ... Те са горди със своя талант, като съзнават, че са призвани да влияят възпитателно."

С такова високо съзнание за своя талант и за своето призвание на писател, прилежен в работата си, трудолюбив до краен предел, Чехов е обработвал всяко изречение, подбирал е всяка дума, обмислял е всяко положение. Краткост! Това е бил неговият всегдашен, неизменен девиз. И от този девиз той не отстъпва до последния час на живота си. Той зачертавал всичко, което му изглеждало излишно, изтривал всичко, без което е можело да се мине, заменял всеки по-проточен израз с нещо по-точно, по-ярко, по-изразително. При това великият писател, сам излязъл от недрата на простия народ, непрекъснато е изучавал езика, изразните средства на простите хора.

Така Чехов стига до онова изумително майсторство в областта на белетристиката, което издигна руската и световната художествена реч на по-високо равнище. Чеховото майсторство е сложна и дълбока проблема. То не се изчерпва само с простотата и колоритността на изразните средства. Тези изразни средства са органически свързани със сюжета, с „общата идея", с поразителна жизнена правда, с фанатичната му любов към народа, към цялото човечество.

И затова още с първите си разкази Чехов се наложи на вниманието на културните кръгове не само в своята родина, но и в целия свят. С годините неговото влияние в световен мащаб не отслабваше, а растеше, задълбочаваше се. Майсторството на Чехов покоряваше и покорява всички, които започват сериозно да се занимават с белетристика.

Може би най-бързо, най-пряко и най-силно е било влиянието на Чехов върху творческото развитие на българските писатели, разбира се, с изключение на руските писатели, като се почне от деветдесетте години на миналия век, та и досега. Върху творческата работа на редицата български писатели, като се почне с Вазов, та се свърши с най-младите ни съвременни белетристи, са влияли едни или други руски класици. Но безспорно е, че колкото и силно да е било влиянието на отделни руски класици върху някои наши писатели, влиянието на Чеховото творчество върху всички без изключение е безспорно. То ще се срещне и в психологическите анализи на Вазов, и в неговите пейзажи, ще се види и в повестите и разказите на Влайков, и в най-зрелите страници на творчеството на Страшимиров, ще бъде открито във вдъхновените образи и картини на Елин Пелин и в най-увлекателните страници на Йовков. Става дума за творческо влияние, а не за някакво повърхностно отношение. Не става дума и за каквато и да било форма на подражание. Струва ми се, че би могло да се заимствува нещичко от кой да е писател, но да се подражава на Чехов, дори и в най-тънките му форми, е невъзможно. На Чехов не може да се подражава — толкова е той своеобразен, неповторим, нов. От Чехов един истински талант може само да се учи. И затова за литературното дело на великия руски хуманист, демократ и патриот с такъв възторг говорят най-големите писатели в света. Особено дълбоко и характерно за влиянието на Чехов е изказването на Томас Ман.

Чехов оставя неизличимо впечатление в съзнанието и на най-неопитния читател. И поради това никак не е за чудене, че и най-малките негови читатели у нас, децата от началните класове, като се запознаят с трогателната история на Ванка Жуков, живеят с неговия образ и за цял живот запомнят името на неговия автор. Чехов подкупва читателите с неподправената правда на живота, с човешката топлота и нежност към обикновените труженици, с дълбокото и непосредствено съчувствие към всеки бедствуващ трудов човек.

Цялостният строй на писане у Чехов е привлекателен, заразителен, задушевен. Произведенията на Чехов излъчват неотразимо настроение, някаква мека тъга, някакъв неудържим стремеж към красивото, към човечното, към доброто, свободолюбивото. Чехов е от ония редки писатели, които хващат читателя право за сърцето — веднаж като прочетеш, иска ти се да четеш още, да препрочиташ до безкрай. И при всяко препрочитане читателят открива нещо ново, свежо, с особен смисъл, вижда неща, които при предишните четения не е успял да долови. Тази магия на гениалния художник, на великия майстор започва тепърва да се разкрива от критиката. В библиотеката на Горки е запазен първият том от Съчиненията на Чехов. Със сърдечен автограф великият Чехов е подарил този том на своя велик приятел и колега. Съпругата на Горки разказваше, че при своите дълги странствувания Горки винаги е носел със себе си този том. Той непрекъснато го е четял и препрочитал. И в това няма нищо чудно — от гениалния Горки до обикновения читател Чехов с еднаква сила и с еднакво обаяние увлича, пленйва, покорява.

От Чехов днес се учат всички млади белетристи. Младите писатели в България го четат в оригинал и това им помага да го разбират много по-добре, да го чувствуват много по-силно. И влиянието на Чехов, неговата художествена сила

расте непрекъснато. Времето не е хвърлило и не може да хвърли своя губителен прах върху голямото му литературно дело. Напротив, колкото повече години минават, толкова то като старо злато блести и озарява със своята неотразима красота. И затова съвсем естествено е писателите да се учат от Чехов независимо от това, какви свои особености имат те, какъв свой творчески почерк проявяват. Писателят, ако той наистина е писател, творческа личност, ще открие у Чехов сходни черти, майсторски похвати, неповторими изразни средства, изумително речниково богатство. У него той ще види оная дълбока, поразителна простота в изобразяването на човешкия характер, която е присъща на най-чистата и на най-съвършената народна реч. Нашите писатели разбират и се учат от народностната същност на Чеховото творчество, от неговия могъщ патриотичен заряд, от оная народолюбива емоционалност, без която писателят виси във въздуха.

Но Чехов остави незаличими следи в развитието на световната литература не само със своите разкази и повести. Не по-малък е неговият дял и в развитието на драмата. От неговото майсторство на писател-драматург са се учили и се учат всички големи майстори в този най-труден литературен род. За да се разбере това, не са нужни признания като признанията на Бернард Шоу — влиянието на Чеховото драматическо творчество се вижда в постройката и разработката на пиеси, писани от най-различни автори от най-различни страни на най-различни езици. Да се предаде животът такъв, какъвто е, и все пак да се направят забележителни обобщения, да се кажат велики мисли, да се създаде обстановка, която заразява със своето неотразимо настроение, в която има чуден примес от тежка тъга за несъвършенството на съвременността и в която същевременно блика възторжена радост и увереност за щастливо и светло близко и по-далечно бъдеще, ето онова прекрасно и ново, което се откроява в пиесите на Чехов и което завладява, опиянява, вдъхновява. Последната Чехова пиеса „Вишнева градина“ е един могъщ вик на увереност, че старото, колкото то и да е крепено със сила и жестокост, си отива и че иде новото, младото, красивото. Но още в „Три сестри“ Чехов „съкрати“ срока за тържеството на новото, което идва, от двеста на двадесет и пет—тридесет години. Той предусеща здравата буря, „която иде и скоро ще издуха от нашето общество леността, равнодушието, предубеждението към труда, гнилата скука ... След двадесет и пет—тридесет години вече ще работи всеки човек. Всеки!“

Чеховата драматургия внесе нови черти и в актьорското изпълнение. Това новаторство в актьорското изпълнение, започнало с такъв размах от Московския художествен театър, донесе своето освежително дихание и в нашия Народен театър в София, а и във всички други наши театри. Но това е една друга тема, по която трябва да се говори по-обстойно и при по-друга обстановка.

Великата октомврийска социалистическа революция създаде условия за пълноценното и най-широко проявление на великото творческо дело на Чехов, на неговото изумително новаторство. Тази революция, която не след 25—30 години, както пророкуваше Чехов, а само след 17 години от написването на тези слова „издуха от нашето общество леността, равнодушието, предубеждението към труда, гнилата скука“, направи достояние на стотиците милиони граждани на Съветския съюз произведенията на литературата и на изкуството. Чехов, който в известен смисъл предвиди Великата октомврийска социалистическа революция и комунистическия строй на Съветския съюз, с цялото свое безсмъртно литературно дело стана съвременник на социализма и комунизма. Красивото, за което той мечтаеше, е вече осъществено от съветските хора под ръководството на Комунистическата партия на Съветския съюз. Но мечтата за красивото, така вдъхновено изявена

от Чехов, продължава да вдъхновява съветските граждани за постижения, каквито никъде другаде няма и с които Съветският съюз стои на челно място в световната борба за прогрес и мир. Безпощадната сатира, чрез която Чехов воюваше с всичко старо и пошло, гнусно и противочовешко в буржоазно-помещическия строй, тази безпощадна сатира стана оръжие на новия социалистически, комунистически строй срещу остатъците и проявите на проклетото минало. Така Чехов заживя и живее и ще живее с нашата съвременност, с нашето социалистическо строителство, с нашите велики идеали за мир и мирно съществуване между всички хора в света.

Не е случайно, че във връзка със стогодишнината от рождението на Антон Павлович Чехов цялото миролюбиво човечество чрез безбройните и гъсти редици на световното движение за мир отбелязва по такъв тържествен начин безсмъртното дело на гениалния руски писател. С цялото свое съдържание, с целия си хуманитарен патос, с цялата си народностна целенасоченост това огромно и мъдро литературно дело е служило, служи и ще служи преди всичко на мира, на мирното разбирателство между народите, между държавите по цялото земно кълбо. Това дело е неуязвимо и безсмъртно, защото то пленява сърцата на всички честни хора без разлика на цвят и възраст, защото то просветлява мислите и облагородява душите. Хуманното и миролюбиво творчество на Чехов, както миролюбивото и хуманно творчество на всички гении на човечеството, е внушителен принос към спасителния почин на Съветския съюз за общо разоръжаване, за мир и мирно разбирателство между всички народи и държави. Този спасителен почин излиза от родината на Чехов, от неговия любим град — от Москва. Днес при честуването стогодишнината от рождението на великия писател това добива някакъв символичен смисъл. Влюбен в своя юнашки народ, уверен в неговите неизчерпаеми възможности и сили, вдъхновен от неговото вековечно благородство и великодушие, Чехов с възторг би утвърдил словата, които Никита Сергеевич Хрушчов каза на 14 януари 1960 г. в доклада си пред Върховния съвет на Съветския съюз: „Ние намаляваме въоръжените сили не защото сме икономически и бюджетно слаби, а защото сме силни и могъщи. При това ние се ръководим от миролюбивите стремежи на нашия народ."

Тези миролюбиви стремежи на съветските народи намериха дълбоко отражение в творчеството на Антон Павлович Чехов. Днес те са принос на общото движение за защита на световния мир, изразен в такива конкретни и делови предложения, направени от могъщия Съветски съюз.

А. П. ЧЕХОВ — КЛАСИК НА РУСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

Честването на стогодишнината от рождението на Антон Павлович Чехов е събитие от голямо обществено значение. То е характерно с това, че човекът и писателят са оставили в съзнанието на милиони читатели в целия свят такава незаличима следа, която се запазва за цял живот.

Богатството на творчеството на даден писател се оценява по броя на характерите, създадени от него, по широтата на наблюдението, по силата на художествената правда и любовта му към човека. Чехов има тази вродена привилегия, дарбата на сърцето, да се вживява в драмата на човешкия живот, да разкрива безбройните човешки несполуки, да рисува правдиво и вярно житейската действителност. „Моята работа се състои само в това — пише той през 1888 г. в писмо до Суворин, — да бъда талантлив, т. е. да мога да различавам значителните явления от незначителните, да осветлявам фигурите и да говоря на техния език." Той си избира път на живота — за себе си и за другите хора — „абсолютна свобода на човека, свобода от насилие, от предразсъдъци, от невежество".

Чехов влиза в литературата, след като има зад себе си гигантите на руската художествена мисъл — Гогол, Тургенев, Достоевски, Лев Толстой, по-късно Горки. Тия писатели, както и редица още именити творци разкриват в творчеството си основния дух на великата руска литература — нейния хуманизъм, вяра в бъдещото щастие на хората, заинтересуваността й за съдбата на онеправдания човек. С този свой дух на протест срещу лошото устройство на живота, срещу страданията на „унижените и оскърбените", в името на идеала на човешкото братство, руската литература извърши истинска революция в развитието на литературите в Англия, Франция, Америка.

Чехов израсна в тъмната епоха на самодържавна Русия с нейните кастови степени, полиция, съдилища, икономическа и културна изостаналост, което го направи прозорлив към недъзите на живота около себе си, вдъхна му любов към простия трудолюбив руски народ, към хората, които търсят и не могат да намерят своето място.

В своите забележителни разкази Чехов разкрива мъчителната безизходност в живота на човека, показва противоречията на действителността, създава такава галерия от блуждаещи, излезли от пътя си или завлечени от житейския поток

хора, изпаднали в сляпа улица, отдето авторът би искал да ги изведе, да ги поучи какви не трябва да бъдат. Никога, разбира се, те няма да се научат какви не трябва да бъдат, но ще научат нас, читателите, как лошо са живели хората някога и каква любов и милост е показал към тях великият писател Чехов.

Отде иде тая магнетична сила, с която ни привлича творчеството на Чехов? На първо място безспорно от реалистичния му похват, тъй многообразен, жив, точен, взискателен, ясен, лек и подвижен, от дарбата му да се вдълбочава в отделни човешки съдби и характери, да прави дълбок психологичен анализ въз основа на реални факти, като обхваща голям кръг жизнени явления. Така творчеството на Чехов в своята цялост е широка, удивителна панорама на живота, рядко зрелище на времето, майсторска документация на една действителност, която, макар и отминала, продължава да ни вълнува чрез образите и картините, постигнати от автора.

Чехов пише на брат си Александър, с което изразява своето собствено отношение към творческия процес: „Подчертавай това, което е жизнено, вечно, което действува не на дребнавото чувство, а на истински човешкото чувство." После прибавя: „Субективността е нещо ужасно. Тя не е добра вече и затова, че издава бедния автор от глава до пети."

Невежеството, традициите, насилието, политическият произвол пречат на човешкия мравуняк да излезе от хралупите и бордеите на своя нерадостен живот, за да диша свободно, да живее щастливо от труда си. Чехов съзнава напълно този трагизъм и оттам дълбокото му съчувствие към своите герои, които са отражение на онова, което е видял и преживял.

Той влиза в литературния живот без суетата и ветрогонството на мнозина свои съвременници, както се казва, от „задните врата". Като „Антон Чехонте" той сътрудничи в най-различни хумористични издания, столични и провинциални. С нарастването на художествения му вкус, като А. П. Чехов, преминава в по-значителни списания, започват да се явяват разказите му от 80-те години — „Радост", „Смъртта на чиновника", „Брожение на умовете", „Хамелион" и други, — в които вече говори зрелият писател. Едновременно обаче неизменна сила си остава скромността му, скромност на човек, който знае само дълга си, творческата си работа, а всеки помисъл за „слава", известност е за него чиста суета.

В този план се разкрива скромността на Чехов, която подчертават всички съвременници — скромност на човек, който много се е трудил, познал е живота, хората, за да може да им каже добра, утешителна дума или да ги съди.

При всички случаи като лекар той бърза да се яви в помощ. Строи в село училище, болница, тъй безкористно и с такава енергия, която учудва околните. Заявява на М. Горки: „Ако имах много пари, бих създал тук почивен дом за селски учители. Знаете, бих построил такова светло здание — много светло, с големи прозорци и високи тавани. Би имало хубава библиотека, разни музикални инструменти, пчелник, бахча, градина с плодни дървета: могат да се четат лекции по агрономство, метеорология, учителят трябва всичко да знае, байно, всичко!"

Той пише на Суворин: „Докато вие в писмата си ме каните ту във Виена, ту в Абация, аз вече работих като участъков лекар в Серпуховското земство, ловях холерата за опашката и с всички сили организирах новия участък. В моя участък има 25 села, 4 фабрики и един манастир. Сутрин преглед на болните, след това посещения. Пътувам, чета лекции на печенегите, хвърча, сърдя се и тъй като земството ми не ми е дало нито копейка за организацията на пункта, прося от богатите хора едно-друго."

Любовта на Чехов към хората се подчертава от факта, че той не оставял без отговор нито едно писмо — осем тома писма! Той пише на близки и далечни, на работници и интелигенти, на писатели и артисти, на художници и селяни, при това като равен с равен! Достоевски казва: „Всички са пред всички за всички и за всичко виновни." Чехов не приема тази мисъл. Той знае, че има виновни, но има и невинни и това са неговите герои, голямата маса народ.

Това не пречи списанието „Русская мысль" да го обвини в „безпринципно писане". Принуден да се защити, той пише на редактора В. М. Лавров: „Безпринципен писател или все едно негодник никога не съм бил... Не съм шантажирал, не съм писал нито пасквили, нито доноси, не съм лицеприятелствувал, не съм лъгал, не съм оскърбявал, накратко казано, имам много разкази и уводни статии, които с удоволствие бих захвърлил за тяхната негодност, но нямам нито един ред, за който сега бих се срамувал. Обвинението ви е клевета."

Любовта на Чехов към писатели като Горки, Лев Толстой, Короленко, тяхната дружба сред това юдинско хоро, каквото представлява руският литературен живот от края на XIX в., остава като важен обществен фактор на времето. Достатъчно е да кажем, че Чехов и Короленко, избрани през 1900 г. за академици, когато след две години бива избран Горки и правителството анулира избора, Чехов заедно с Короленко „се отказват от званието почетен академик".

В края на миналия и началото на нашия век се създава дружба като ярко съзвездие: Толстой, Горки, Чехов представляват литературата, признати от народа, който ги чувствува като свои учители.

Знаменателни са думите на Чехов: „Страх ме е от смъртта на Толстой. Ако той умре, в живота ми би се открило голямо празно място. Първо, нито един човек не съм обичал така, както него. Второ, когато в литературата съществува Толстой, леко и приятно е да бъдеш писател, дори и да съзнаваш, че нищо не си направил и не правиш, тъй като Толстой го прави за всички."

От своя страна Горки пише за Чехов: „Струва ми се, че при Антон Павлович всеки човек усещаше в себе си желание да бъде по-прост, по-правдив, да бъде естествен и аз неведнаж съм наблюдавал как хората снемаха от себе си пъстрите дрехи на книжните фрази, модните думи и всякакви други евтини неща."

Чехов изправя събеседника си пред точните факти и пред истината, далеч от отвлечените формули, които не обича, от общите фрази, и го поставя в живата човешка връзка, която премахва фалшивостта и отваря пътя на взаимното разбиране.

Чехов рисува хората на дореволюционна Русия, но защо след Октомврийската социалистическа революция интересът към неговото творчество нарасна в необикновени размери? Несъмнено това се дължи на особения подход на Чехов към болките на човека от неговото време, към социалните недъзи, към безпомощността на отделната личност, но едновременно и на вярата му в нещо по-добро, по-светло, което вече тропа на вратите.

„Когато четеш разказите на Чехов — пише Горки, — чувствуваш се като в тъжен ден на късна есен, когато въздухът е тъй прозрачен и в него ясно са очертани голите дървета, тесните къщи, сивите хорица."

Горки подчертава в творчеството на Чехов майсторството му да предава сивотата на времето, на хората, на мислите, на целия живот, на неговата застоялост, безпросветност и безизходност.

Новият читател обича Чехов не само за ясната простота на разказите му, за жизнената правда и лиричен подтекст на стила му, но главно за вярата му в утрешния по-добър живот, в моралната сила на Русия, на руския народ, на неговото велико бъдеще.

Чехов разбира ролята на писателя като водеща, насочена в бъдещето. В писмо до Суворин той резюмира: „Писателите, които ние наричаме вечни или просто добри и които ни опиняват, имат общ и твърде важен признак — те отиват някъде и ви зоват натам и вие чувствувате не с ума, а с цялото си същество, че те имат някаква цел..."

Чехов като че наистина зове от тъмното царство на епохата към нещо похубаво, по-светло, по-справедливо, което ще дойде и не може да не дойде. Читателите на Чехов неизменно чувствуват топлотата на тоя зов, на тоя поглед, насочен към новия ден на живота, когато цялата галерия негови страдащи герои ще отдъхнат. Творбите на Чехов продължават да ни вълнуват с дълбоката си правда, с човешкото си съчувствие на автора към своя страдащ герой, дори с чувство на жалост, ако той е зловеща фигура, като Унтер Пришибеев например. Читателят дори не го презира, толкова е той дребнав и нищожен.

Много е писано за стила и езика на Чехов. Като всеки „взискателен художник" Чехов се бори за хубава, равна фраза, без предвзетост и субективна игра, от което той най-много се бои. Той се бори да запази народната форма на езика и едновременно да го издигне на по-високо художествено равнище.

Преходът от езика на автора към езика на героите на Чехов издава тънък усет и умение, които изненадват. Той не обича парадните, надути фрази, вслушва се в говора на улицата, запомня думи и изречения, пословици, народни думи. Още по-малко обича фалшивите лицемерно-възторжени или сантиментални речи. Той ги осмива безпощадно и с това допринася за възпитанието на поколенията.

Чехов обича народа, на първо място руския народ, чиято история и тежка съдба под царския режим му тежи и той дири начини да допринесе за неговото осъзнаване.

Така той предприема своето пътуване през Сибир за остров Сахалин. Особена глава в творческата биография на Чехов е това негово пътуване. Сигурно на близките и приятелите му това негово решение се е сторило крайно смело и неблагоразумно. Фактически то е било решение на човек, кръвно свързан с народа и историята, с неугасимото желание да помогне на хилядите заточеници, да види с очите си пътя, по който те са минали.

В писмо до А. Н. Плешчеев той разказва: „Всичко сибирско, което съм преживял, разделям на три епохи: 1) от Тюмен до Томск, 1500 версти при най-страшен студ денем и нощем, кожуси, валенки, студени дъждове, ветрове и отчаяна (не на живот, а на смърт) война с придошлите реки..., 2) от Томск до Красноярск, 500 версти непроходима кал, колата ми и аз затъвахме в кал, като мухи в гъсто сладко..., 3) от Красноярск до Иркутск, 1566 версти горещина, дим от горските пожари и прах..." (б. а. — една верста е равна на 1070 м).

Какво прави Чехов в Сахалин? Участвува в преброяването на населението в селата и затворите. Така някога младият Толстой участвува в преброяването на Москва, което му разкрива страшни картини на нищета и мизерия. Чехов обикаля с чантата и собственоръчно попълва словом 10 000 картона със сведения... А това което вижда, остава завинаги в съзнанието му като обвинителен акт срещу властни ците. Този подвиг Чехов изпълнява чисто и просто като дълг на писателя към народа. Той пише само три разказа за живота в Сахалин: „Гусев", „Убийство", „В заточение".

Достоевски в „Записки от мъртвия дом" и Толстой във „Възкресение" осъдиха самодържавието като враг на народа. Със своя протест и факта на своето пътуване до Сахалин Чехов издигна глас против равнодушието на власт и

общество към съдбата на човека-заточеник, за пълната липса на право и справедливост.

Сто години от рождението на Чехов, 56 години от смъртта му — и през живота му и след смъртта интересът към творбите му продължава да расте. В Съветския съюз изданията на съчиненията му достигат няколко десетки милиона екземпляра. Той е любим писател на съветските читатели.

За това допринася и неговата драматургия. „Чайка", „Вуйчо Ваню", „Три сестри", „Вишнева градина" вече десетилетия не слизат от театралния подиум в целия свят. Тяхната мекота и душевна топлота, вяра в утрешния ден, предчувствие на нещо ново правят атмосферата на Чеховите драми близка на най-широк кръг зрители. Те подкупват и увличат. Трите сестри мечтаят за Москва и вярват, че след двеста години светът ще бъде друг, по-хубав, по-справедлив. Почти всичките му герои живеят с бъдещето. Думите на студента Петя Трофимов от „Вишнева градина" „Ние вървим неудържимо към ярката звезда, която блести в далечината!" отразяват душевното състояние на самия Чехов, тъй близко до чувствуването на Горки в неговия „Буревестник". Предчувствието на бурята не му е чуждо, само че той го изразява „по чеховски", с полутонове.

„О, да би настъпил по-скоро този нов, ясен живот, когато ще можеш да говориш направо и смело да гледаш в очите съдбата си, да съзнаваш себе си прав, да бъдеш весел, свободен. А такъв живот рано или късно ще дойде!" — така завършва последният разказ на Чехов „Годеница" и с тия светли думи той като че вдъхва ярка надежда в обезправените човешки сърца.

Повестта „Палата № 6", поразила тъй силно Ленин, по замисъла на Чехов е трябвало да символизира задуха на руския живот, неговата безизходност. Но тази безизходност е временна, защото повестта има революционен характер и това се изразява в думите на единия от героите, Иван Дмитрич: „Можете да бъдете уверени, уважаеми господине, ще настанат нови времена... ще засияе зората на новия живот, ще възтържествува правдата и — ще дойде празник на нашата улица! Аз няма да го дочакам... но затова нечии правнуци ще го дочакат. Приветствувам ги от цялата си душа и се радвам, радвам се за тях. Напред! Бог да ви помага, приятели!... Благославям ви зад тия решетки!"

Влиянието на Чехов върху европейската литература е известно и значително. Голсъртри и Бернард Шоу, Анатол Франс, О'Хенри, Томас Ман неведнаж поставят името на Чехов между новаторите на словесното изкуство.

От своя страна Чехов не е равнодушен към обществените движения на Запад. Така той взема безусловно страната на Зола в тъй наречената „Драйфусова афера" във Франция. Емил Зола, гордостта на френската литература, пише известното си възвание „Аз обвинявам!" по адрес на френската реакция и военщина, която изправя пред съда Драйфус за предателство. Защитата на човека от едно несправедливо обвинение при наличността на такава сила — печат, обществено мнение, черква, партии — не е лесна и затова симпатиите на всички прогресивни хора са на страната на Зола. Чехов пише в едно писмо: „Тук говорят само за Зола и Драйфус. Грамадното мнозинство от интелигенцията е на страната на Зола и вярва в невинността на Драйфус. Зола израсна на цели три аршина; от неговите протестни писма като че повя свеж вятър."

Какво е отношението на руските писатели, негови съвременници, към Чехов? Това става ясно от едно писмо на младия Горки, който заявява: „Бих искал да ви се обясня в най-искрена, гореща любов... Бих искал да изразя моя възторг пред чудния Ви талант, тъжен и задушевен, трагичен и нежен, винаги тъй красив и тънък." По мнението на Толстой Чехов „създаде нови, съвсем нови за целия свят

форми на писане, каквито аз не съм срещал никъде. Неговият език е чуден." Той печата в „Кръг чтения" разказа „Душичка" с кратък послеслов, съставя списък на „30 хубави разказа от Чехов". „Чехов — казва Толстой, — това е Пушкин в проза." Писатели като Куприн, Бунин и други дружат и се учат от него.

Като личност Чехов остава незасегнат от покварата на литературния живот, погълнат цял от своите творчески задачи. Той сякаш предчувствува, пък и болестта му подсказва, че трябва да работи. Той посреща Бунин с думите: „Трябва, знаете, да се работи... непрекъснато, цял живот."

Оставеното от Чехов творческо наследство обхваща огромен кръг наблюдения, познаване на живота, разкриване на жизнените противоречия, блужденията на човека в една хаотична действителност. Като хуманист Чехов се нарежда между класиците на руската литература наред с Толстой и Горки. Днес, когато милиони хора произнасят с любов и почит името на Чехов, когато „новият, светъл живот", за който той бе мечтал, шествува тържествено от континент в континент, ние можем да кажем, че той е допринесъл също за изгрева на новия ден.

Вечна слава на великия писател Антон Павлович Чехов!

А. П. ЧЕХОВ

II

II

ЧЕХОВ И БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ВЕЛЧО ВЕЛЧЕВ

Гениалното творческо дело на Антон Павлович Чехов има корените си в родната почва. Плодовете на това дело обаче постепенно стават достояние на цялото човечество, превръщайки се в най-плодотворните традиции на мировата литература. Творческият път на Чехов е път на писател, който следва великите реалистични традиции на руската литература от XIX в., който довежда тези традиции до най-висока степен на развитие, който повече от всеки друг писател-реалист предусети настъпването на нова ера в развитието на обществото и предвести появата на нов етап в художественото развитие на човечеството.

Започнал с хумористични разкази и водевили, забавни по сюжет, Чехов преминава бързо към показване чрез дребното и на глед обикновеното онова, което е значително и съществено, което е породено от буржоазното общество в неговата основна същност. Но Чехов стига до още по-дълбоко проникване в природата на господствуващия строй — в рамките на обществото, в което живее, не е възможно достойно съществуване на човека, не е мислимо истинско човешко щастие, не е осъществим красив живот. И затова чрез вътрешния смисъл на творчеството си, чрез социалния си патос пряко или косвено призовава към коренно изменение на това общество, става предвестник на бъдещите революционни бури. Така в лицето на Чехов се съчетава гениалният майстор на късия разказ и на новаторската лирическа драма с великия предтеча в общественото развитие. И това е най-съществено, специфично за него като писател, неотменна отличителност на неговия творчески метод, на неговия принцип на изобразяване действителността.

Нека видим по-конкретно кое характеризира Чехов като белетрист. Чеховият разказ, малък или голям, с едно или няколко лица, с едно или повече произшествия, обикновено започва направо, без завръзка на сюжетното действие и най-характерното — без развръзка, без разрешаване на изнесения конфликт в рамките на показаната действителност. И наистина каква развръзка има в познатия разказ „Ванька", където бедното селско дете, изпратено в града да учи занаят, в своята неизразима трагедия отправя писмо до своя дядо, без да посочи адреса. Явно е, че в рамките на разказа съдбата на бедното селско дете не е решена, напротив — пуснатото писмо без адрес по-скоро показва, че в пре-

делите на буржоазното общество съдбата на селянина е нерешима. Не говори ли същото разказът „Тоска", който рисува как бедният каруцар Йона в този свят от хора, с които има досег, няма кому да изплаче болката си, да сподели своята мъка по изгубения син и, най-после, излаква всичко на коня си. И тук пред нас е познатото чеховско начало, което звучи косвено — в антагонистично общество не е възможно истинско съчувствие към човека, участие към неговата съдба. Този принцип на отразяване действителността наблюдаваме например и в „Крыжовник", „Случай из практики" и пр. Особено характерен е известният разказ „Человек в футляре" с неговия герой Беликов, който с поведението си сковава всичко, който сам се страхува от всичко, огражда се от всичко. Смъртта на този човек, когото погребват с облекчение и несподелена радост, не е разрешение на конфликта между угнетяващата собственическа действителност и човека, който може да бъде доведен до такова състояние. Един от героите говори, че такива беликовци има много, че още ще се родят, че и много други хора, които на глед не са като него, също така живеят в калъф. В разказа се дава и как здравата и неглупава жена на кмета денем страни от хората, а нощем излиза от къщи и ходи неизвестно къде. Разказът завършва с природна картина, с тежки размисли на героя, който води повествованието. Явно е, че и тук нямаме развръзка, че и тук изнесеното отпраща към самата същност на действителността, подсказва, че тя трябва да се премахне, че трябва да настъпят, да се установят други обществени отношения, при които човекът да заживее съобразно с най-хубавото, с най-красивото у себе си.[1]

* * *

Основната особеност на Чеховото творческо дело — като изобразител на съществуващото и предтеча да бъдещето — определя и неговото световно значение, както и въздействието му върху други литератури и писатели. С това се обяснява обстоятелството, че у Чехов се школуват, чрез него намират по-добре творческия си път писатели като Келерман и Томас Ман в Германия, като Голсуърти, Бернард Шоу и Кетрин Мансфилд в Англия, като Шервуд Андерсен, Клифорд Одетс, Лилиан Хелман в Америка, Лу Син и Го Мо-жо в Китай, Ирасек и Хашек в Чехословакия и пр. На това се дължи въздействието на Чехов и в България, където неговите традиции са творчески възприети и усвоени, изиграли са роля да намерят собствения си път, самобитното си творческо лице такива мощни, ярки и многолики дарования като Вазов и Елин Пелин, Яворов, Страшимиров и Стаматов, Смирненски и Караславов, Чудомир и много други.[2]

На висотата на световен писател, оставил мощни и плодотворни традиции в мировата литература, Чехов биде изнесен от вълната на революционното движение в Русия, която в края на XIX и началото на XX в. стана „челен отред на револю-

---

[1] За някои страни от поетиката на Чехов и за характера на подтекста у него вж. В. Ермилов. Некоторые особенности поэтики у Чехова, Вопросы литературы, 1959, стр. 152—169. За характера на подтекста у Чехов и за други особености на неговия метод вж. Г. Поспелов, Об идейных и художественных особенностях творчества А. П. Чехова, Вопросы литературы, 1957, кн. 6, стр. 154—183, и Б. В. Михайловский, Об особенностях реализма А. П. Чехова, Вестник Моск. университета, Серия VII, Филология и журналистика, год. XV, 1960, № 1, стр. 3—13.

[2] Световното значение на Чехов и неговото въздействие в различни страни е разгледано у Н. И. Конрад, Т. Мотильова, М. Е. Елизарова, Т. Боров и други. В синтетичен план този въпрос е разработен у А. Л. Григорьев, Чехов и прогрессивная зарубежная литература, Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена, т. 121, Кафедра зарубежной литературы, Ленинград, 1955, стр. 3—42; вж. също В. Велчев, Чехов и световната литература, Български език и литература, 1960, кн. 1, стр. 3—9.

ционното движение в Европа", израсна в авангард на освободителното движение в света. И макар Чехов да не беше свързан пряко с освободителното движение, по обективния смисъл на творчеството си той става съучастник в това движение, неговите произведения, както се казва във в. „Правда" от 15 юли 1954 г., „будеха обществената мисъл, служеха на великото дело на освободителната борба". Творчеството на Чехов намери такъв мощен световен резонанс тъкмо защото той постави и докоснa проблеми, които зреяха в недрата на много национални литератури, можа да предусети пътя за решаването им, който се подсказваше от самото развитие на живота в тези страни. С пълно право Томас Ман в своя етюд за Чехов говори за предпоставките на Чеховото въздействие и върху собственото му творчество: „Подобни условия, при които съществува пропаст между правдата и реалната действителност, не са унищожени още в обществото, в което аз живея. . ."[1]

Възприемането и усвояването на Чеховите традиции в България се обяснява принципиално със същите предпоставки — наличността на сходни условия на живот, които извикват определени задачи на литературата, създават почва за възприемане на чеховските начала върху основата на националните литературни традиции и авторските индивидуалности.[2] Твърде показателни в това отношение са бележките на сътрудника на сп. „Ново време" Христо Ценов от 1904 г. по повод отделното издание на Чеховите съчинения: „Първия том четем с особена наслада, защото ни кара да се взираме в себе си, да правим анализ на своя живот. Четейки духовитите разкази на Чехов, ние неволно се питаме дали и ние не сме такива, дали и ние не вършим същото? Защото много от осмяните пороци в тях се срещат и у нас: и на нашия гимназист положението не е по-добро от това на руския, и у нас се търсят „моми с идеи", а се вземат с пари, и у нас хирурзите още „трошат зъби", и у нас се произвеждат „изпити за чиновници", и у нас има още много лакоми за ордени, като „Лъв и слънце" и пр. и пр., което възбужда интереса на българския четец да прочете веднаж и втори път това красиво томче и да се надсмее над себе си. Чехов и у нас може да има почти същото влияние, каквото има и в Русия."[3]

Нека отбележим, че Ценов схваща творчеството на Чехов едностранчиво, че той гледа на него откъм критичната му, изобличителна страна, че не долавя неговия вътрешен утвърдителен, оптимистичен патос. За нас в случая е важно друго — сходство в условията на живота в Русия и у нас, което създава историческата предпоставка за възприемане и въздействие на Чеховото творчество. В тази наша работа ние се спираме на най-важните явления от проникването и възприемането, рецепцията на Чеховото творчество и традиции в българската литература, като съвършено не докосваме българската драма. При това поради характера на изучаването навсякъде по-скоро поставяме въпросите, набелязваме насоките на тяхното осветление, без да проследяваме всички връзки и зависимости, без да правим всички възможни изводи и обобщения.

---

[1] Томас Ман, Чехов, сп. Новый мир, 1955, кн. 1, стр. 221.

[2] За по-подробно обосноваване на методологичните принципи в това отношение вж. В. Велчев, Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век, Изд. на БАН, София, 1958, стр. 3 и сл; Също И. Неупокоева, Проблема литературных связей и взаимодействия, Вопросы литературы, 1959, кн. 9, стр. 114 и сл.

[3] Хр. Ценов, Съчиненията на А. П. Чехов, т. I. Прев. К. Т. Митишев, под редакцията на А. Карима, Ново време, VIII, 1904, кн. 10, стр. 880—881.

* * *

Чехов навлиза в българската литература през 90-те години на XIX в. Това е онзи период от развитието на българската литература след Освобождението, когато работят Вазов, Алеко Константинов, Михалаки Георгиев, Ст. Михайловски, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов, Цанко Церковски и др. Литературата от това време продължава заветите на Възраждането, изобразява революционно-героическата романтика от миналото. Много по-характерно е обаче, че при бързо развиващия се капитализъм, който разрушава старите форми на живот и морал, в литературата все по-определено се набелязват социално изобличителни тенденции. Макар че сега се заражда пролетарската литература, че се явяват първите белези на декадентството, основен тон в литературния живот дават писателите от общодемократическия лагер. През този период се появяват първите преводи на Чехови произведения на български език, за него проникват и отзиви в печата. Творчеството му не може да остане чуждо на българските писатели от това време, дори да не упражни въздействие върху някои от тях. Акад. Н. С. Державин изказва мнение, че върху Алеко Константиновия „Един неочакван годеж" се е отразило въздействието на Чехов. Най-определено обаче през този период творческият контакт на гениалния майстор на малкия разказ е засвидетелстван у патриарха на българската литература Иван Вазов.

Народният поет Иван Вазов е между първите български писатели, които се запознават с творчеството на Чехов. Собствените признания на автора на „Под игото", установеното от нашето литературоведение и непосредственото възприемане на творческото му наследство показват несъмнено, че Вазов се учи от западноевропейските писатели най-вече от Юго, от украинските — от Шевченко, от руските — от Пушкин, Лермонтов, Гогол, Плешчеев и най-вече от Некрасов. Твърде добре запознат с характера на руското освободително движение, още след завръщането си от Русия в очерка „Извън България" Вазов пише, че дейци, като Писарев, Херцен, Чернишевски, Добролюбов, са разширили „умствения кръгозор на руското общество" и са внесли „в съзнанието му идеите на свободата, правдата, прогреса". . .[1] Все така вярно Вазов схваща и най-важното в характера на руската литература: „Един куп могуществени таланти подир Пушкина създадоха трезво възрение върху литературата и тя тръгна из свой, самобитен път, и това рязко я отличава от западните литератури."[2]

За нас в случая обаче е много по-важно да знаем с какво руската литература е обогатила Вазов, с какво тя е въздействувала за развитието му като писател, каква роля е могла тя да играе за изясняване задачите и формите на собственото му творчество. В това отношение Вазов прави важни признания в писмото си до С. С. Бобчев от Одеса, 24 май 1888 г. Като говори за нерадостното политическо положение у нас и за временната си дезинтересираност от политиката, той продължава: „При това занаятията ми ме поглъщат изцяло. Може би любопитствуваш що е. Пиша ред разкази по наший политический и обществен живот — от Освобождението до последната криза, погледнат от разни страни. Но, nota bene: те не са повторение ни на „Митрофана", ни на „Чичовци", ни на другите ми прозаически работи, които от една страна пишех, от друга се печатаха в нашата покойна „Наука". . . Те имат по-художествена виработка и по-реалистически и трезви задачи. Когато ги четеш, ще ти се харесат, уверен съм."[3] Нека добавим,

[1] Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. XI, София, 1950, стр. 287.

[2] Пак там, стр. 236.

[3] Иван Вазов, Непубликувани писма. Подбор, редакция и коментар на Величко Вълчев, София, 1955, стр. 108.

че по това време Вазов е споделил творческите си планове и с друг свой приятел — Ст. Костов, съобщил е и нему за новата тематика, към която сега се насочва, като при това е употребил същите думи, както се вижда от отговора на Костов на писмото му: „Разкажите, кои описвате по новия ни политически и обществен живот, вярвам, ще бъдат като Шчедриновите — огледало на съвременния ни живот. Като мисля, че предположението ми не ще бъде далеч от истината, аз пак ще повторя, че днес именно най-много ще ви се удаде тоя род работа."[1]

Кои са тези разкази — Вазов в писмата си не казва. По-късно вече в разговорите си с Иван Д. Шишманов той разкрива някои от тях — „Епоха кърмачка на велики хора", „Тъмен герой", „Сладкодумен гост на държавната трапеза", „Дядо Нистор".[2] По своя характер те наистина въвеждат нова тематика в сравнение с онова, което Вазов изобразява преди това — тяхната политическа насоченост е по-ярка, сатиричният им тон е по-остър, те издават също така и по-висока степен на художествена обработка. Всичко това дава известно основание да се говори за традициите на Салтиков-Шчедрин у Вазов. Този въпрос прочее сега може само да бъде поставен.

Обаче творческата еволюция на Вазов не спира тук, той не се ограничава само с наблюденията си от Освобождението до „последната криза", т. е. преврата и контрапреврата. Когато се връща от Русия, той вижда и други отрицателни явления в българския живот, които привличат неговото внимание. Самият подбор на явленията, начинът на изображението им, насочването към жанра на малкия разказ в излезлия след завръщането му от Русия негов сборник разкази „Драски и шарки" (1893, 1895) ни навежда на мисълта за Чехови традиции у нашия народен поет.

В литературата, която разглежда отношението на Вазов към руската литература, към отделни нейни представители, която досега въпроса за школуването на нашия писател у великите руски реалисти, за Чехов само се поменава или никак не се говори, или пък се говори твърде общо, недиференцирано.[3] В книгата на Т. Боров, която разглежда по-цялостно проникването на Чехов в България и съдържа специална глава за въздействието на Чехов в България, името на Вазов не се споменава. Като се опира на изнесеното в българското литературоведение, Боров отбелязва в това отношение следното: „Сочат се обикновено имената на А. Страшимиров и Г. П. Стаматов, търсят се отражения в драматическото творчество на Петко Тодоров и Яворов, на Ст. Л. Костов. Но несъмнено най-силно е литературното влияние на Чехов у нас, както и в целия културен свят върху творците на малкия разказ, така както се създаде той в края на деветнадесетия и в началото на нашия век.[4] По-нататък вече Т. Боров свързва Чехов с една или друга страна от творчеството на Елин Пелин, Гьончо Белев, Емилиан Станев, Георги Караславов.

Въпросът за мястото, ролята и характера на Чеховите традиции в творческото оформяне на Иван Вазов не е достатъчно определено поставен и в по-спе-

---

[1] Музей „Иван Вазов", София, инв. № 422.

[2] Ив. Д. Шишманов, Иван Вазов. Спомени и документи, София, 1929, стр. 82.

[3] В книгата на М. Арнаудов Иван Вазов, живот и дело, 2-ро издание, София, 1944, се споменава, че преди да напише „Драски и шарки", Вазов „знае чара на пувелисти като Мопасана и Чехова" (стр. 196), без да прави разграничение, нито да се дават доказателства за това. В една следваща работа върху Вазов мимоходом се говори за написан „под влияние" на Чехов разказ на Вазов „Не поздравя" (вж. Ст. Каролев, Ив. Вазов. Художествен метод и литературни позиции, София, 1951, стр. 62).

[4] Тодор Боров, Чехов и България, София, 1955, стр. 72.

циалните работи върху тази материя.[1] Акад. Н. С. Державин, като подчертава онова голямо значение, което е имал престоят в Русия за оформяването на Вазов като белетрист, отбелязва имената на Салтиков-Шчедрин, Чехов и Короленко. Тяхната роля обаче се слива с онова, което може да се припише и на други писатели. „Широката палитра на Вазовите повествователни багри — пише Державин, — богатството от настроения на разказвача и острата обществено-критическа насоченост на повечето от разказите му разкриват близко родство с руската художествена проза, с нейния прогресивен критически реализъм и нейното високо хуманистично съдържание."[2]

Имаме ирични признания, които говорят, че Вазов се е запознал с творчеството на Чехов още когато е бил в Русия. Както личи от пътеписа му „Извън България", Вазов е забелязал добре, че през 80-те и 90-те години от младите руски поети и писатели няма нито един, който да се е наложил, да е взел господствуващо място сред другите. Народният поет обаче е убеден, че от тях ще излязат продължители на онези, които в миналото или в момента са завоювали висините на художественото творчество. „Ще бъде абсурдно да приемем, че изворът на творческия дух руски се е изчерпал в произведенията на Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Тургенева, Графа Толстой. На руската мисъл предстои още широко поприще за развитие и творческа деятелност: гигантските сили на могъщата династия не са се развъртели още. Тя има задачи благородни да гони в областта на духа и във всемирната история. . ."[3] Особено съществено е да се изтъкне, че между тези, между които нашият народен поет вижда наследници на великаните, той причислява и Антон Павлович Чехов. Вазов пише, че Шчедрин и Глеб Успенски са продължители на великите традиции на руската сатира. Успоредно с тях са белетристите, между които по думите на поета „печатът особено отбелязва Короленко, Чехов. . ."[4] Трябва да добавим, че Вазов не само е чел руската критика за Чехов, той несъмнено се е запознал и с произведенията му, толкова повече че по това време се появяват редица сборници с негови разкази — „Пестрые рассказы" (СПб, 1896), „В сумерках" (СПб, 1887), „Рассказы" (СПб, 1889) и др.

Разбира се, фактът, че по времето, когато Вазов е в Русия, излизат поменатите Чехови сборници, сам по себе си още не доказва, че нашият поет непременно ги е чел. Голямата близост обаче, която се установява между Вазовия разказ „Не поздравил" и Чеховия „Смерть чиновника", доказва несъмнено, че преди да издаде своите „Драски и шарки", Вазов е притежавал Чеховия сборник „Пестрые рассказы", излязъл в Петербург само една година преди Вазов да бъде в Русия — през 1886 г. (Второто издание на същия сборник излиза в 1891 г., когато нашият поет е вече в България.) От съществено значение е обстоятелството, че споменатият разказ „Смерть чиновника" е поместен тъкмо в първото и второто издание на „Пестрые рассказы".

Имаме доказателства от по-късно време, които говорят, че Вазов не е престанал да се интересува и по-нататък от творчеството на Чехов. Така в едно

---

[1] Л. Стоянов, Иван Вазов и Русия. Иван Вазов. Сборник по случай сто години от рождението му, Изд. на БАН, София, 1950, стр. 142—157; Цв. Минков, Вазов и руската литература, сп. Изкуство, 1950, кн. 3, стр. 170—171; В. Вълчев, Към въпроса за Вазовото творчество от емигрантския период (1886—1889), Известия на Института за българска литература, кн. III, София, 1955, стр. 67—97.

[2] Н. С. Державин, Иван Вазов, Русия и руската литература, сп. Септември, III, 1950, кн. 6, стр. 107—108.

[3] Иван Вазов, Събрани съчинения, София, 1946, т. XI, стр. 289.

[4] Пак там, стр. 290.

интервю, което редакцията на сп. „Светлина“ е направила с него през 1905 г., той се изказва за самобитния характер на Чеховата драматургия, намира, че тя би могла да има голям успех в своя среда, и пр.[1] Много по-важно е обаче изказването му по повод на Чеховия водевил „Медведь“, преведен и поставен на нашата сцена под названието „Дивакът“. Нямаме достатъчен повод да се занимаваме нито с драматургията на Чехов, нито с оценката на поменатия водевил. Съществено значение за нас има тук оценката на Вазов, че Чехов е „талантлив руски писател“. Още по-показателна в случая е изповедта на народния поет, че Чехов го е „усладил с куп прелестни разкази“.[2] Имаме и други свидетелства, които говорят, че Вазов е продължавал да чете разказите на Чехов, че той е проникнал твърде дълбоко в творчеството му. През 1910 г., говорейки за характера на романа и драмата, Вазов ни е оставил забележителното признание: „Романът не отговаря на темперамента на хората днес. Човек иска да разбере конфликта и изживяванията на другите, но някак в сгъстен вид, бързо . . . Хората се срещат като че ли само за мигове и се отминават. За романа се иска широк простор и по време, и по среда: един цял живот в кръга на едни и същи хора.“ В кръга на тези мисли за романа Вазов се изказва и за Чехов: „Чехов пише много хубаво, но той не пише романи. Неговите разкази са романите на съвременния човек и са наситени с драматизъм.“[3] Тази оценка говори за дълбоко проникване в характера на Чеховото творчество. Вазов е доловил не само забележителната стегнатост на Чеховия разказ, изключителната вместимост на неговото съдържание. Заедно с това обаче той е оценил значението на Чехов в историята на жанра на европейския роман. Най-после нашият поет е схванал жанровото своеобразие на Чеховия разказ, свързал го е с основните структурни особености на времето, определил е Чеховия разказ като „роман за нашето време“.[4] За нас в случая е важно, че Вазов е продължавал да живее с творчеството на Чехов, че се е проникнал дълбоко от неговото съдържание и форма, че му е дал висока оценка в плана на световната литература.

Не е достатъчно обаче да се знае, че Вазов е познавал творчеството на Чехов, че го е считал голям писател, че се е възхищавал от неговите творения . . . Както ще видим по-нататък, Вазов е изпитал и известно творческо въздействие от страна на Чехов. Разбира се, за някакви преки внушения на сюжетни положения, на образи и пр. от страна на Чехов върху Вазов не може да се говори. Едва ли може обаче да се отрече, че редица разкази на Чехов от сборниците, които е могъл да има под ръка — „Пестрые рассказы“ (СПб., 1886), „В сумерках“ (СПб., 1887), „Рассказы“ (СПб., 1888), „Хмурые люди“ (СПб., 1890), — не са насочили вниманието му към такива явления от българската действителност, каквито в руския живот са привлекли погледа на гениалния майстор на късия разказ. Разбира се, съществено значение в случая има самият живот в страната. Заслужава особено да се подчертае, че след завръщането си от Русия нашият поет е вече бил изправен пред съществени промени в гражданския живот на българина, в неговия морал, в неговите нрави. И наред с поменатите вече остри политически сатири, каквито Вазов пише още в Русия, той обръща поглед и към други явления. Пред нас е гражданин, когото потиска собствеността („Украсил столицата“), или съпруга, която измолва с

[1] Иван Вазов, Събрани съчинения, т. XXII, София, 1950, стр. 332.

[2] Пак там, стр. 320—321.

[3] Георги Ив. Любенов, Вазов и един юноша, София, 1959, стр. 135. В своите мемоари Любенов изнася много неизползувани признания на поета за Пушкин и Лермонтов, Некрасов и Толстой, които внасят нови моменти за изясняване отношението му към тези писатели и към руската литература. Мемоарите съдържат сведения и за отношението на Вазов към редица западноевропейски писатели.

недостойни средства служба за мъжа си, който в умиление я прегръща („Изпросила“), или лекар, който е искал на всяка цена да направи операция на беден пациент, за да получи доходи, чието изразходване е предназначено за мебелировката на неговия дом („Гарнитури за прозорците“), или адвокат, който измамва своите клиенти („Двете врати“). Би могло да се дадат и други примери, където Вазов изобразява груби нрави, рисувайки как съпругът бие жена си („Василица“), или показва невнимателно, нехайно отношение на писател към труда на начеващ талант („Прекрасно“), или рисува незавидното положение на съпруг, загрижен да не разтревожи жена си поради невярно известие за неговата смърт, който след време узнава, че тя е побързала да си ушие за случая траурна рокля („Траур“). От подобно естество са и разказите, в които разкрива картини на съпружеска невярност („Обикновена история“), изнася занимателна история за шоп, който, за да пренощува в столицата заедно с дъщеря си, се представя, че иска да я направи прислужничка у едно семейство, а на сутринта избягват и двамата („Слугиня“), и пр.

Не е безинтересно да се каже, че подобни явления се изнасят и от Чехов в разкази като „Драма“, “Нещастие“, „Шведская спышка“, „Старость“, „Анна на шее“ и други. Към това ще прибавим много по-съществените обстоятелство, че Вазовият сборник от разкази, озаглавен „Драски и шарки“, с други свои качества отвежда към традицията на малкия разказ, така както тя е представена от Чехов. Подобно на него Вазов съсредоточава вниманието си към случката, към епизода, към произшествието, в своите творчески създания той излиза от точното наблюдение на живота, обръща голямо внимание на характеристичния детайл. Не по-малко характерно е, че в композиционното изграждане на своите художествени платна той отстранява всичко, което отслабва напрежението, насочва поглед към онова, което най-пряко, непосредствено и явно разкрива характера, говори за нравите, дава верен показател за морала на лицето. И в авторовата оценка на изнесеното, в привидната неутралност към онова, което изнася, има нещо, което напомня традицията на Чехов, макар че у Вазов в по-висока степен се чувствува гласът на наставника в живота, на хуманиста, който страда от злото в този живот тъжи за подобно състояние на човека.

Между Вазовите разкази, които изобразяват българския живот в първите десетилетия след Освобождението, най-вече през периода на Стамболовия режим, сравнително по-пряко и непосредствено творческо внушение може да се установи при разказа „Не поздравил“, излязъл през 1893 г., и Чеховия разказ „Смерть чиновника“, поместен в посочения сборник „Пестрые рассказы“ (1886).

Известна е историята на екзекутора Червяков, който кихва в театъра и опръсква голото теме на генерал Бризжалов, неговият страх за положението му, терзанията, които изпитва следствие на това, безконечните извинения пред генерала, който най-после го обругава, след което екзекуторът се прибира в къщи, ляга и умира. Този на глед забавен анекдот говори внушително за жалкото положение на малкия човек, за неговата несигурност в живота, за неговата традиция в едно общество на неравенство и йерархия.

Иван Вазов не е могъл да не схване вътрешния смисъл на Чеховия разказ, да не си даде сметка за положението на много дребни съществувания у нас в България по време на острите политически борби след освобождението на страната, за нерадостната участ, на която са изложени, за несигурността на тяхното служебно битие, за лицеприятието и угодничеството, на което са били обречени. И това е породило неговия разказ „Не поздравил“. в който се рисува историята на малкия чиновник Славчо Плужев, човек „дребничък, с къса снага и къси крака, които все бързат, когато вървят, по начин, щото да не настъпят и една мравка“.

И този човек, който е така предпазлив, така внимателен, зарадван, че е представен за награда, се рассейва, не съзира навреме своя министър, не го поздравява, изпада в страшна тревога и вследствие на това умира.

И в двата случая е въведен случаен, невинен момент на проявено невнимание, и в двата случая развръзката е една и съща. И в двата случая е въведен образът на съпругата, която гледа по-спокойно, по-обективно на станалото, без да може да поправи положението. На утешенията на жена си Славчо Плужев отговаря: „Случва се, но никой, никой няма право да бъде разсеян, когато този *някой* е негов висш началник. Аз в месеца свалям един милион пъти шапката — ти пак вземи, та я очисти с газ, — на сляпо и сакато се кланям, сега, един път, се случва да ме срещне министърът ми, очаква поклон и не приема. А той ме представил за награда!"

Може да се направи по-детайлирана съпоставка между едното и другото произведение, могат да се установят прилики и разлики. В случая обаче трябва да се отбележи основното — че Чехов навежда нашия поет на редица явления от нашия политически и обществен живот в края на 80-те и началото на 90-те години, че го е заинтересувал от съдбата на малкия човек през тази тежка епоха, че е насочил погледа му към политическия режим, който поражда подобни явления. Трябва да се изтъкне обаче, че може би поради неща от мирогледно естество Вазов не успява да усвои докрай и да даразвие традициите на Чехов. Той е склонен да види причините за жалкото положение на малкия човек и в неговите лични качества, а навярно и в особеностите на дадения политически режим. Вазов не достигна до положение да види, че причината за тази участ на човека е антагонистичното класово общество, да насочи ударите си срещу него, да внушава на читателя мисълта за неговото премахване. Онова обаче, което Вазов дължи на своя събрат по перо, както личи и при други разкази, е, че внася нов момент в тематиката на своите произведения, че оставя на заден план битовата тематика, за да се заеме с по-актуална тематика, да обърне внимание на живота на българина при новите политически условия след освобождението на страната.

* * *

Чехов се включва още по-дълбоко в българската национална култура през периода от средата на 90-те години до Октомврийската революция. Това е време на още по-задълбочено изостряне на класовите противоречия в българското общество, на по-ярко разслоение на литературния фронт, на оформяне на пролетарската литература и модернизма в определени течения, на единна борба на общодемократическия и пролетарския лагер в литературата срещу декадентството. Критиката на буржоазното общество продължава. Освен познатата досега тематика на преден план в литературата излиза селячеството, чийто живот в условията на засиления капитализъм, на навлизането му в селото привлича погледа на различни писатели. Предна линия в литературното развитие заемат Иван Вазов, Елин Пелин, Анто Страшимиров, Г. П. Стаматов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, Д. Полянов, Г. Кирков и др. Към разглеждания период се наблюдава още по-широко разпространение на произведенията на Чехов на български език, явяват се неговите събрани съчинения, преведени от Митишев. В критическата мисъл борбата за Чехов става сравнително по-определена. Докато в лагера на естетизма на него се гледа като на писател без социално острие, представителите на общодемократическия и пролетарския лагер в литературата виждат у Чехов писател, който има отношение към социалния строй на обществото, който намира начин да изрази това, и пр.

Почти всички писатели от това време имат отношение към Чехов — Пенчо Славейков е първият преводач на Чехов на български език (превел е през 1889 г. разказа „Тиф"), Г. П. Стаматов се е считал ученик на Чехов, Георги Кирков наред с Гогол и Салтиков-Шчедрин не е останал чужд на изкуството на Чехов, колкото своеобразно и сложно да е пречупено то през призмата на новите задачи, които литературата слага пред него и собствената му писателска природа. Не е безинтересно да се изтъкне, че през първото десетилетие на нашия век Чехов се оказва между онези писатели, които заедно с Горки участвуват в създаването на пролетарската литература, внасят за времето своя дял в изграждането на новия метод. Твърде показателно в това отношение е признанието на група младежи социалисти, някои от които начеват своя път в литературата. Говорейки за онази роля, която има в тяхното творческо развитие Горки, под чиято „благотворна сянка е расцвала и крепнела" тяхната мисъл, те добавят, че наред с него и „милият симпатичен Чехов" е съдействувал да се изработи „художествен усет", така ценен за тях.[1]

Въпреки някои наченки на въздействие върху представители на пролетарската литература през разглеждания период Чехов е играл роля в творческото развитие на писатели-критически реалисти. Той има твърде съществено значение за формиране драматическия стил на П. К. Яворов. Ярко и плодотворно е въздействието му върху класика на българската проза, певеца на селската неволя Елин Пелин, както това е отбелязано в монографски изследвания върху творчеството му.[2]

За близостта на Елин Пелин до бележитя майстор на малкия разказ се знае много отдавна. Но едва напоследък, след редица изказвания на самия писател, след специалното проучване на П. Русев този въпрос придоби по-голяма определеност. Вече може да се счита напълно установено, че през периода от 1898 до 1904 г. Елин Пелин чете най-интензивно Чехов, че той, както сам признава, го е обаял, че е негов любим писател. Капитално значение има признанието му: „Аз много обичах, обичам и сега руската литература. Особено ми харесват разказите на Чехов. Зная ги наизуст. Който иска да стане добър разказвач, трябва да се учи от тях!"[3]

Когато се говори за школуването на Елин Пелин у Чехов, трябва да се има пред вид, че Елин Пелин остава певец на селската неволя и на дребнобуржоазната, предимно учителска и дребночиновническа интелигенция. Тя именно бива подхвърлена на ново робство след освобождението на България, нея най-добре познава самият Елин Пелин поради причини, които се отнасят до собствената жизнена съдба на писателя. Не може да не се признае, че запознаването на Елин Пелин с руската литература, най-вече с Чехов, е насочило погледа на нашия писател към този род хора, накарало го е да се вгледа в техния бит и характер, да се замисли над тяхното битие. Най-важното в случая е, че примерът на великия руски писател го е подтикнал да направи от тези хора герои на произведенията си, да се проникне от тяхната участ, да потърси причините на тежкото им положение, дори да се замисли над изхода от това положение.

Имаме случаи, когато Елин Пелин така се доближава до Чехов, че прави преработки на негови произведения. Така например през 1903 г. той пише разказ

---

[1] Вж. В. Велчев, Максим Горки в България (Към въпроса за българо-съветските литературни връзки), сп. Език и литература, XIII, 1958, кн. 3, стр. 214.

[2] Вж. П. Русев, Творчеството на Елин Пелин до Балканската война, София, 1954, стр. 129 и сл.; същият, Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин, Известия на Института за българска литература, кн. V, София, 1957, стр. 169—250; Кр. Генов, Елин Пелин. Живот и творчество, София, 1956.

[3] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. 10, София, 1958, стр. 407.

„В съда", зад който лесно се съзира Чеховият разказ „Зломишленик". Впрочем сам Елин Пелин е засвидетелствувал връзката на своя разказ с произведението на руския писател. Заслужава да се отбележи, че Елин Пелин не рисува герой, който развинтва винта на релсите, а дава образ, който скрива от бирника подлежащия на облагане тютюн. Много по-важно е обаче, че и в единия, и в другия случай чрез една обикновена случка, на глед незначителна, се рисува отношението на селянина към държавата. Бихме могли да посочим и други попреки, по-очевидни зависимости между нашия и руския автор. На всички е известен Чеховият разказ „Пересолил", в който се изобразява страхлив чиновник, който, за да сплаши своя каруцар, излъгва го, че носи оръжие, че може да убие всеки, който го заплашва, и пр. Каруцарят, още по-страхлив от своя клиент, избягва от каруцата и оставя последния в безпомощно и жалко положение. Не е трудно да се досетим, че подобна сюжетна ситуация не е останала без значение за структурата на забележителния разказ на Елин Пелин „Андрешко". Тук обаче отношението между екзекутора и каруцаря се развива в друг план. Андрешко, след като лукаво изпитва царския чиновник за целта на неговото посещение, нарочно го отвежда в едно блато, за да избяга в село и да предупреди своя съселянин, чиито вещи ще бъдат секвестирани. Както виждаме, известна общност на формата, сходство в сюжетната ситуация е използувана у Елин Пелин за друга художествена цел — да покаже естествената солидарност на човека от народа, на бедния селянин, към своя събрат в отношението им към грабителската буржоазна държава. Имаме и други случаи, когато Чехов насочва Елин Пелин към определени теми, към определени характери. Към Чехов отвежда Елин Пелиновият разказ „Кал", в който се рисува как любимата на учителя се омъжва за друг по сметка. Още по-показателен е разказът „Изпусната дума", където се рисува лекар, подобен на Чеховия Йонич, при когото идва отдавна забравена жена и го пита дали са били искрени направените й от него преди тридесет години признания в любов...[1]

Но Чехов подсказва на Елин Пелин не само форми за развиване на свои теми, не само насочва погледа му към пошлостта на живота. Чехов помага на Елин Пелин да разбере важни явления от българската действителност след Освобождението. Той изостря погледа му към разслоението в българското село, помага му да преодолее народническите илюзии, че капитализмът няма почва в селото, да съзре навлизането на капитализма в селото и формите, които взема там, разрушавайки старите основи на живота. В светлината на Чеховите повести „Мужики", „В овраге" и др. можем по-добре да разберем някои моменти в Елин Пелиновите повести „Гераците" и „Земя". Става дума за това, как се разлагат старите форми на икономиката, как капитализмът обхваща селото, как се създава нов морал, как собствеността приема особено хищни форми и довежда до престъпления, как буржоазното общество е показало и в село своята природа и е противопоставило антагонистично човека срещу човека. Показателни са думите на стария Герак: „Така е тръгнало и така ще върви, няма да стане по-добре. Любовта бяга от човешките сърца, хората не са вече братя."

Когато се говори за школуването на Елин Пелин у Чехов, трябва да се добави, че в случая не става ни най-малко дума за заимствуване, за епигонство, за възприемане на художествено виждане, чуждо на духа на Елин Пелин. Напротив, в случая се отнася до засилване на вниманието към дадени страни от българския живот, за търсене техните закономерности, за навеждане към определени форми на художествена изобразителност. В тази връзка трябва да се

[1] А. Л. Григорев, пос. съч., стр. 19.

добави, че Елин Пелин е получил не малко от Чехов в изграждането си като майстор на малкия разказ, като писател, който умело борави с изразителните детайли. Най-важното обаче, което Елин Пелин е възпитал у себе си по примера на Чехов, е своя реалистичен метод. Подобно на Чехов Елин Пелин търси да покаже зад дребната и на глед незначителна случка, в която участвува неговият герой, онова дълбоко и съществено, което я поражда, което лежи в нейната основа, което определя нейната поява. Има обаче още нещо, което характеризира творческия метод на Елин Пелин не без връзка с традициите на Чехов. Става дума за така характерния за Чехов подтекст. У Елин Пелин има не малко разкази, които не съдържат развръзка, които сякаш показват, че разрешението на конфликта отвежда към друга обществена структура. Такива са и „Братя", „Първи сняг", „Нане Стоичкова нива" и др. Най-ярко тази особеност на някои Елин Пелинови разкази личи в разказа „Човекът, за когото всички се грижат". Тук се противопоставя буржоазната държава с нейния бюрократизъм, формализъм, мними грижи за народа и човека от народа, който се оказва лишен от най-насъщното и умира. С такава липсваща или мнима развръзка разказът отвежда към самата същност на действителността, където ще бъдат иначе разрешени поставените въпроси.

Не по-малко важно, което сближава Елин Пелин с Чехов, е лирическият строй на творчеството му. Не може да не се забележи, че почти във всички разкази се чувствува противопоставяне на две социални сили, на два свята — единия на силните, на свързаните с господствуващата класа и нейната държава, и другия — техните жертви. Елин Пелин, общо взето, е сдържан и към едните, и към другите, но неговите симпатии са явно на страната на малкия потиснат човек, жертва на безправие и социална неволя. Макар в разказите този човек да страда, развръзката да е трагична за него, от авторовото съчувствие, от лиричната обагреност, която обгръща неговия образ и съдба, читателят чувствува, че драмата още не е завършена, че тя ще се решава занапред, че това не може така да остане. Затова читателят почти никога не остава удовлетворен след развитието на действието, след „развръзката" на показания конфликт. Това говори, че Елин Пелиновите разкази съдържат в дълбочината си „подводно течение", от тях произтича косвено действие, те сякаш отвеждат към една социална перспектива, където наистина ще бъдат решени подхванатите конфликти.

Както се вижда, традициите на Чехов дават у Елин Пелин твърде плодотворни резултати, навеждат читателя към отричане на антихуманния буржоазен строй. Онова, което все още липсва у Елин Пелин, са положителните герои, целенасочени, в известна степен класосъзнателни, мечтаещи за други, по-високи обществени отношения. С право Георги Караславов пише в своя очерк за Елин Пелин, говорейки за ратаите в неговото творчество, които са сравнително най-активни: „Ала общественото съзнание на тези ратаи е още много ниско. На социалните неправди, и то само доколкото лично ги засягат, те реагират индивидуалистично, анархистично."[1]

* * *

След Великата октомврийска социалистическа революция до 9 септември 1944 г. се откриват още по-благоприятни възможности за плодотворното въздействие на Чехов върху българската литература. Успоредно с крайно изострената класова борба настъпва изостряне на лагерите и в областта на литературата. Пролетарският фронт в литературата, воден от партията, излиза на преден план.

[1] Г. Караславов. Елин Пелин. Предговор към събрани съчинения, т. I, София, 1958, стр. 39.

Редица писатели — демократи и критически реалисти — се приближават още покрепко до народа, заживяват с насъщните прогресивни идеали на времето. Група писатели-символисти преминават в лагера на демократичната, антифашистка и пролетарска литература. Челният отред на литературата се представя от Д. Полянов и Хр. Смирненски, Гео Милев, Хр. Ясенов, Ем. п. Димитров, А. Страшимиров, Л. Стоянов, Св. Минков, Георги Караславов, Хр. Радевски, Н. Вапцаров, Мл. Исаев, А. Тодоров, Е. Багряна, О. Василев, Ем. Станев, Гьончо Белев, Ст. Ц. Даскалов, Д. Талев, Ил. Волев, Ив. Мартинов и др.

Най-важното явление сега е формирането на новия творчески метод — социалистическия реализъм. Продължавайки на нов етап от развитието националните традиции на реалистичната литература, редица писатели — критически реалисти — усвояват творчески опита на Горки и Маяковски, Шолохов, Алексей Толстой, Николай Островски и др. Руската класическа литература продължава и сега своето благотворно въздействие. Чехов е между най-обичаните и четени писатели. Лагерът на естетизма продължава да скрива социалното острие на творчеството му. Демократичната и пролетарска литературна критика показва на българския читател и зрител истинския Чехов — белетрист и драматург. Въздействието на Чехов върху себе си признават много писатели-социалистически реалисти, като Г. Караславов, О. Василев, Ем. Станев, Ил. Волев и др. Традициите на Чехов обаче през този период от развитието на българската литература намират твърде дълбоко и сложно, мъчно доловимо пречупване, което губи следите си в творческото горнило на мощни, ярки и многообразни творчески дарования. За пример ще посочим през двадесетте години традициите на Чехов в прозата на Смирненски и през тридесетте — у Чудомир.

Христо Смирненски е български поет, който активно страстно е изучавал руската класическа литература, търсил е в нея отговор на много въпроси, виждал е в нея норма за художествено майсторство. Между многото руски писатели които чете Смирненски — Пушкин, Лермонтов, Гогол, Толстой и др., — Чехов също има своето място.[1] За интересите на Смирненски към руската литература свидетелствува Веселин Димитров, Туше Влахов и др. Веселин Димитров пише: „Христо обичаше да чете. От руските класици той четеше често в оригинал Лермонтов, Гогол, Пушкин, Горки, Тургенев и др. . . . Допадаха му разказите на Чехов, четеше Толстой и Островски."[2]

Друг от съучениците на Смирненски — Борис Пенев — в своите спомени добавя по-определено: „През 1920 г. Христо се интересуваше и изучаваше Чехов с голям интерес. Неговите разкази просто го въодушевяваха."[3] Както се вижда, в случая имаме наистина едно дълбоко проникване в творчеството, страстно увлечение, възторг от гениалния майстор на малкия разказ. Много по-важно е да се отбележи, че Смирненски си е давал сметка и за някои страни от изкуството на Чехов, от неговата поетика, от творческия му метод. Същият мемоарист поясняв в какво Смирненски е виждал особеното у Чехов, дава ни да разберем, че той е долавял една твърде важна черта в неговото изкуство — известни страни от неговия принцип на типизиране, от неговия метод: „Чуден човек е този Чехов — повтаряше Христо, — от нищожни мотиви създава великолепни творби."[4] Как

[1] Не е безинтересно да се отбележи известна успоредица между жизнената съдба на Смирненски, принуден рано да се отдаде на перото, за да изкарва прехраната си, и жизнената съдба на Чехов. За това вж. Георги Караславов, Христо Смирненски. Биографичен очерк (София, 1949).

[2] Спомени за Христо Смирненски, София, 1955, стр. 104.

[3] Пак там, стр. 94.

[4] Пак там.

можем да разберем тази твърде изразителна характеристика, ако не в смисъл че Чехов чрез дребната случка може да покаже голямото, значителното, онова, което се крие в глъбините на живота, което се отнася до неговата същност, до неговата структура.

Какво собствено е могъл Смирненски да научи от Чехов? Преди да отговорим на този въпрос, трябва да изтъкнем, че Смирненски пише разкази, фейлетони, хумористични още от 1915 г. Но едва в „Червен смях" той се издига до създаването на произведения, които са проникнати от социалистическа идейност, става майстор на социалистическата реалистична проза. Чехов насочва погледа, на бележития пролетарски поет към действителността след Първата империалистическа война, помага му да забележи пошлото, грозното, отвратителното в нея. В зрителното поле на писателя попадат ученички, войници и др. Наред с тях обаче започват да се очертават типове с по-определена социална отличителност. Това са търговци, спекуланти, фалшиви филантропи, буржоазни дами, които развиват мнима социална дейност, заставайки начело на различни комитети с благотворителна цел, които рийни политици, безработни интелигенти и пр. Особено важно е, че постепенно вниманието на Смирненски се съсредоточава към два основни социални типа така характерни за онова време — пролетариите и експлоататорите.

На Смирненски не е останала чужда важна страна от творчеството на Чехов — изображение на пошлостта. В „Серенада" се показва как светлите романтични чувства на младия учител се разбиват в житейската пошлост, суеверие и изостаналост на една груба обществена среда. Смирненски е обърнал внимание и на тежкото положение на малкия човек в буржоазната държава, какъвто е случаят с разказа „Как ме назначиха чиновник" и др.

Към традициите на Чехов отвежда изображението на остри сюжетни ситуации. Така в „Надгробно слово" той рисува самообесил се от глад чиновник, без да държи сметка, че с плачовете в семейството й разстройва кучето на неговата хазайка мадам Тодорка, което в момента страда от неврастенична криза и отказва да пие мляко! Все такива остри ситуации в чеховски дух рисува и разказът „На борба с туберкулозата" — мадам Тодорка участвува в акции за борба с туберкулозата, но в същото време изгонва от къщата си своя наемател, когато узнава, че и третото му дете, гимназист, е умряло от туберкулоза. Подобна остра сюжетна ситуация е нарисувана и в разказа „Любов към ближния", където остаено пред вратата новородено бива носено от тези, които са го намерили, пред други врати, където по-добре ще го гледат, докато най-после попада пред вратата на хамалина Исак. Той го прибира, защото намира в него записка, в която се говори, че който гледа детето, след две години ще получи от родителите му двадесет хиляди лева. Подобен характер има историята на бай Евстати от едноименния разказ, за когото се получава писмо, че го приемат в Искрецкия санаториум девет дни след като е умрял. . .

Но не само вниманието към дребни случки, които говорят за същественото, не само остри, анекдотични произшествия сочат присъствието на Чеховите традиции в прозата на Смирненски. Много по-важен е методът на подтекста, който свързва Смирненски с Чехов. И действително в разкази, като „Надгробно слово" „На борба срещу туберкулозата", „Любов към ближния" и др., можем да видим не само развлекателна анекдотност, но и съществени явления от живота в буржоазното общество. Най-важното в случая е, че посредством изобразените ситуации и характери Смирненски внушава мисълта за същността на буржоазния свят, който довежда човека до такова положение. Най-ярко чеховският принцип на косвеното действие личи в разказа „Два свята". Върху фона на гражданската война се рисува

съдбата на двама братовчеди. Единият — син на генералщабен полковник, а другият — обикновен работник, те воюват на два фронта. „Зад заключената врата единият стиска юмруци и мечтае как белите пълчища ще нахлуят в града, другият стиска пушката и се вслушва в далечните гърмежи с тревога и надежда. И в душата му бликат вълни от възторг — възторга на обикновения народ. . .“ Те умират на двата бряга на реката. Разказът на Смирненски внушава широко обобщение, развръзката не е дадена, изнесеното в разказа открива нататъшна перспектива — двата свята са непримирими, реката, която тече между тях, „сякаш бе зловещата река на живота, която разделя човечеството на два свята“, битката продължава, единият от тези светове е излишен и ще си отиде.

Смирненски умира млад. Той не развива своя блясъкав талант на белетрист, който му откриваше мястото не само на класик на пролетарско-революционната поезия, но и на класик на революционната проза. Но и от това, което създаде, той посочи по-ясно от всеки друг неудържимостта на буржоазното общество. С това Смирненски, понесен от революционния подем на пролетариата, въоръжен с марксическо разбиране за общественото развитие, чертаеше перспективите за по-нататъшно развитие на Чеховите традиции, което естествено го отвеждаше към Горки. Подтекстът, косвеното действие, лириката на Чехов се прояви най-ярко, зазвуча най-мощно у Смирненски. У него излезе на преден план и положителният герой, който се загатваше у Чехов. И този положителен герой при новите условия на общественото развитие е вече пролетариатът.

Чудомир Чорбаджийски е твърде своеобразен хуморист. Но и в неговото творчество могат да се видят традициите на Чехов. Може би Чехов е подпомогнал Чудомир да види жалкостта на провинциалното съществуване, опошляването на някогашния еснаф, който се приспособява към буржоазните форми на живот подобно на героите от „Калцунениият хайлаф“ или на хаджийката, която проявява чудовищно скъперничество, но при все това се записва членка на читалището защото знае, че при погребението на читалищни членове се носи читалищното знаме. И в изобличението на селски и градски паразити, грабители на държава и народ, има нещо чеховско, както и в изображението на анекдотични ситуации. Може би с право трябва да се види чеховското у Чудомир най-вече в това, че той, осмивайки хумористично своите герои, показва дълбоко съчувствие към онези от тях, върху които е дало своя пагубен отпечатък буржоазното общество. И той не само отправя погледа на читателя към това общество, но и по един косвен начин го отрича, без да покаже как може да стане неговото унищожение, без да посочи положителните герои, които водят към това.

Има разкази у Чудомир, които поставят въпросите, изнасят твърде остро противоречията между правото на човека на човешки живот и условията, които поднася буржоазното общество. Така е в разкази, като „Урок по история“, „Бламът на старейшините“, „Скъпете ни времето“, „И я че изокам някой ден“ и др. Какво имаме в тези разкази? Навсякъде пред нас е показан непоносимият за човека живот в буржоазното общество и в същото време е засвидетелствувано правото на този човек за друго, достойно съществуване. Характерното обаче е, че в рамките на изобразената действителност противоречието не е разрешено, авторът не е довел конфликта до развръзката. С какво изключително умение е показан учителят по история Велю Тънковратов, който не слуша отговора на изпитания ученик за Вавилония, все по-усилено се разхожда из стаята и дърпа рядката си брада, премисляйки за неплатените си полици, неиздължен наем, дълг към бакали и хлебари, неполучена заплата, невъзможността да купи продукти за предстоящия

ден и пр. и пр., докато най-после гласно извиква пред смаяните си ученици: „Осем лева кило фасул! Скандал!“

Подобен метод на косвено действие, внушение чрез подтекста имаме и в разказа „Бламът на старейшините“. Стана, добила извънбрачно дете, издава своето право на човешки живот и щастие и хвърля надменно изобличение в очите на селските първенци, които са дошли да я съдят, заявявайки им, че те са причината за всичко: „От вас е детето, кмете! От тебе е, от дяда Чакъра е, от хаджи Донча е! Чухте ли! От всички ви е, гдето сте се допилели невикани и неканени в къщата ми посред бял ден!. . . Години като робиня се мъча аз тука и никой се не погрижи да ме попита — гладна ли съм, жадна ли съм, жена ли съм или кучка!. . . Ваше е детето! Тъй да знаете! Сега ще хукна из селото и ще викам колкото мога: ваше е детето, ваше е!. . .“

Още по-показателна е съдбата на писаря Миле Епитропов в разказа „И я че изокам някой ден“. Мильо Епитропов, старши писар в учреждение, изслужил до пенсия, дочаква да завърши денят, уверява се, че наистина е шест часа след обед, и за изненада на всички чиновници, които отдавна се занимават с различни работи и дочакват така завършъка на работното време, отправя изобличение към държавния порядък, който той е наблюдавал с години: „Това не е ред — продължаваше бай Мильо, — това не е работа! Оценка на способности няма! Справедливост няма! Гаврят се с мене, с тебе, с него. С жизнените интереси на националността се гаврят! Как се назначава персоналът? Защо са толкова писарки! Искам да знам, защо са? Искам да знам и знам! Взятки има! Рушвети има! Мръсотии има! Но няма да мълча вече! Няма да мълча!“ И докато всички други служещи виждат в тази проява израз на умопомрачение, разсилният поясява, че старши писарят се пенсионира, че той е служил един ден повече, за да не би да се окаже някаква грешка при изчисленията, и вече е дал простор на своя протест, на своето негодуване, на своята болка и обида, които са се трупали с десетилетия. Дори и самият разсилен се готви да постъпи така, като му изтече службата: „Море и менека ми остават още малко. Че карам бай Миле да изчисли харно сметката, па и я, алалем, че изокам колко можем някой ден, ама де да видим кога че е!“ И тук липсва развръзка, и тук противоречието не се разрешава в рамките на разказа, пренася се в друг план.

Твърде характерен за отношението към действителността и за поетиката на Чудомир е и разказът „Скъпете ни времето“. И тук се рисува страшното, тежко, неповосимо положение на човека в буржоазното общество. Събралият някоя пара по чужбина Тонката си отваря обущарница, известно време заработва добре, но бива смазан от ударите на икономическата криза. И когато червените печати щъфват на вратата на работилницата му, той става кърпач и кърпи обувките на хората край една порта на улицата. Това обаче не сломява неговия дух, той сипе шеги към другите и към себе си, надмогва така тежестта на положението си, говори, че хигиеничният съвет му е препоръчал да работи на открито, призовава през зимата хората да се стоплят в неговата „кантора“, пояснява на попа, че ако бедняк яде пиле, то или пилето е болно, или той е болен, шегува се с файтоджията, като го пазари да завози жената и децата му на Хисарските бани, и пр. Дори когато е в най-окаяно положение, когато няма никаква работа, Тонката прави най-лошата шега със себе си — на портата зад обущарското си тезгяхче написва: „Скъпете ни времето. . .“ Наскоро след тази последна шега той умира наведен над тезгяха си. И тук развръзката не произлиза от изобразената действителност. И тук разказът добива по-широко съдържание, пренася се в други рамки, подсказва за промяна в живота, за друго положение на човека в обществото. Такава

развръзка е загатната и в самия текст на разказа, в който явно се говори за икономически кризи, които смазват човешките съществувания, дава се да се разбере, че и Тонката е тяхна жертва. Казва, че той знае този неизбежен ход на историята и това придава твърдост на неговия дух, мълчаливо и безропотно понасяне на съдбата си, дори надсмиване над нея. Нещо повече, в тази насока героят дори се е издигнал до известно обобщение — когато е купил дядовата си къща, повикал е бояджия да напише на нея със славянски букви: „Тази къща днес е моя, утре е твоя, в други ден — ничия." Това е явно подсказване, че поставеният в произведението конфликт не се разрешава в рамките на разказа, неговото разрешение води към промени в самата същност на буржоазното общество, към неговото унищожение и създаване на други отношения между хората.

* * *

Нашето време след народната победа откри широки простори за разпространение, изучаване и въздействие не само на руската съветска литература, но и на руската класическа литература и по-специално на Чехов. Сега излиза и пълно, събрание на съчиненията му под редакцията на Н. О. Масалитинов и Рачо Стоянов При новите условия на живот, при господството на новия метод в литературата обаче въздействието на Чехов има друг характер, изразява се в други форми. Несъмнено и безспорно обаче е едно — че Чехов се възприема активно, че той действува върху съзнанието на нашия писател, че той го учи на високо литературно майсторство. В това отношение Орлин Василев с право говори от името на мнозина: „Неоценимо е, макар че тепърва ще се разкрива, влиянието на Чехов за идейното и професионално-майсторското извисяване на реалистичната, демократична, днес социалистическа българска литература. . . А. П. Чехов е всепризнат учител по високо изкуство на българските писатели. . ."[1] Това потвърждава и Гъончо Белев, и Илия Волен, и много други. „И аз като много други писатели — признава Емилиян Станев — съм се учил и се уча, колкото мога, от великия майстор на разказа, особено от невижданата му способност с три черти да нарисува човека; на пестеливост в изразните средства, на композиция. . ."[2] Особено симптоматични са признанията на Г. Караславов. Запознал се с творчеството му още като дете, той чрез него успява да познае живота в царска Русия, да види и тежестите на живота, и красотата, която зрее в неговите недра: „Колко мрак и колко нищета, и колко пустота в тази безкрайна, прекрасна велика страна и въпреки мръсните условия какви светли, хубави хора и каква дълбока обич в душите им към човека, към правдата, към свободата. . ." Най-важното обаче е, че следвайки тенденциите в развитието на нашия живот и своето място като художник в него, и посредством Чехов нашият писател успя да проникне в бъдещото развитие на обществото, долови онзи оптимизъм, който лъха от творчеството на бележития майстор на словото. „Чехов — продължава Караславов — ми помогна твърде много, за да разбера обновителното начало, да проумея красотата на победилата правда на Великата октомврийска революция."[3] Явно е, че Караславов е схванал Чехов откъм онази страна на творчеството му, която непосредствено и естествено води към Горки, към създателя на нов творчески метод в художественото развитие на човечеството.

---

[1] О. Василев. Вестител на идващата правда, София, 1954, стр. 28.
[2] Ем. Станев, Наш учител, Литературен фронт, бр. 28 от 15 юли 1954 г.
[3] Георги Караславов. Нашият Чехов, Наша родина, 1954, бр. 6, стр. 13.

* * *

Твърде трудно е да се определи точно значението на А. П. Чехов в нашето обществено и литературно развитие. Това е още по-трудно поради обстоятелството, че ние се спряхме само на част от материала в тази област, че не разгледахме конкретно проникването на Чехов в преводи, не проследихме борбата около неговото дело в литературната критика, че не се спряхме на въздействието му върху българската драма и театър, тъй като това е предмет на специално разглеждане. Но и това, което се изнесе, е достатъчно да се убедим, че Чехов се включва в най-плодотворните традиции на българската литература. Нареждайки се в редицата на Фонвизин и Крилов, Пушкин и Лермонтов, Херцен и Белински, Чернишевски, Добролюбов и Салтиков-Шчедрин, Тургенев и Толстой, Чехов е от онези руски писатели, които най-активно стимулират демократичните, прогресивните, социалистическите традиции в собственото развитие на българската литература. Както за другите руски писатели, така и за Чехов важат думите на П. Ю. Тодоров, който с право заявява, че в България винаги са намирали прием не онези руски писатели, които са крепели царизма, а писателите, които руският царизъм е изпращал в тюрмите и рудниците на Сибир.[1] В това отношение и Чехов има значение не само за развитието на нашата литература, но и за развитието на нашата общественост към по-високи форми.

Не само това. Поддържайки демократичните и реалистичните традиции в българската литература, Чехов съдействува да се укрепи прогресивният фронт в нашето развитие, в края на XIX и началото на XX в. да се даде отпор на упадъчните, декадентски течения в нашата литература и литературоведческа мисъл.

Чехов съдействува благоприятно и за възпитаване художественото майсторство у мнозина писатели — подпомага ги да усвоят изкуството на късия разказ, на стегната композиция, на лаконичната характеристика. Най-важното обаче в случая е възпитаването на техния реалистичен метод, което според условията на историческия момент и задачите на литературата, според тенденциите в мирогледа и особеностите на авторовата личност, както беше показано, добива различни форми.

Чехов не само довежда до най-висока степен на развитие принципите на критическия реализъм, не само подпомага наши писатели да използуват своеобразно възможностите на този принцип на типизация, на изобразяване действителността. Заедно с това Чехов съдействува за подготвяне на нова фаза в литературното развитие, за тържеството на метода на социалистическия реализъм.

През целия си живот Чехов мечта за красиви отношения между хората. Върху основата на българския живот, устремен към по-високи обществени форми, чрез българския читател, зрител и писател Чехов вля своята мечта по красив живот и в сърцето на българския народ и го доведе до днешното време.

---

[1] В. Велчев, П. Ю. Тодоров и руската литература. Език и литература, XIII, 1957, кн. 5, стр. 49.

ДРАМАТУРГИЯТА НА ЧЕХОВ НА БЪЛГАРСКА СЦЕНА

СТЕФАН КАРАКОСТОВ

Новаторството на Чехов в българския театър. Драматургията на А. П. Чехов със своя новаторски характер на вътрешно действие, подводно течение, лиризъм, настроение, атмосфера и подтекст, с живота на пейзажа, звуковете и вещите в края на 90-те години и началото на нашия век бързо завладя сцените на световния реалистичен театър. Още в първите години след 1900 г. А. П. Чехов завладя и българската сцена и стана един от най-любимите драматически писатели на българската театрална прогресивна публика.

Още с най-ранната си поява на българска сцена и в превод А. П. Чехов прави впечатление на българските театрални дейци, че неговата драматургия носи нещо ново. През 1903 г. сп. „Летописи" издава в превод Чеховата „Чайка" (кн. 6 и 7, 1903). В бележка към изданието редакцията предупреждава своите читатели, че това е пиеса, която има характер на *„нова драма, без герой и трясък"*, където само *„чрез предаване на впечатления от живота възбужда онова, което се постига чрез сложния механизъм на драмата"*. На редакцията на „Летописи" било известно вече как „Чайка" не е била разбрана в Александринския театър и как Художественият театър „благодарение на умелото изиграване на пиесата осигури успеха ѝ. *„прокламира нововъведенията"*. По-късно същото потвърди и видният български поет П. К. Яворов. И той забелязва, че Чеховата драматургия се отличава от всички други и има напълно новаторски характер. В своята известна статия за „Вуйчо Ваньо", печатана в сп. „Демократически преглед", год. VI, 1908, кн. 4, стр. 447—455, той изрично подчерта, че Чеховата пиеса нарушава дотогавашните представи за традиционната форма на драмата, че тази форма е *„отткната в миналото"* и заменена от нов жанр, наречен *„сцени от живота"*, *„претворени в рамките на четири действия"*. Яворов откри още, че тази нова драматургия изисква нови изразни средства в осъществяването ѝ на сцената. Според него без откриване на *„вътрешното настроение"* тези пиеси биха пропаднали. Той пламенно прие новото, което Чехов носеше в драмите си и което Московският художествен театър утвърждаваше чрез тях. За него тези пиеси могат да се поставят, като не се прави *„отклонение"* от тях, като се *„претират. . . еднакво с Московския художествен театър"* (там, стр. 454). Критиката у нас в лицето на К. Михайлов-Стоян, Д. Т. Страшимиров или Страшимир Кричев също подчертаваше, че Чеховите драми преди всичко са на вътрешно действие и конфликт.

Чеховата драматургия в България заедно с тази на Максим Горки поради своя новаторски характер има дълбоко и важно значение за развитието на българския театър и на българската драма по пътя на реализма. Особеностите на тази драматургия обаче се разбираха и усвояваха постепенно. Подготовката на този процес в известен смисъл бе извършена от драматургията на Ив. С. Тургенев и А. Н. Островски. Драматургията на Тургенев и нейните новаторски черти бяха слабо познати на нашия театър. Най-добре обаче се знаят пиесите на А. Н. Островски, *които в края на 70-те и 80-те години подготвиха появата на Чехов и у нас.*

В края на 70-те и началото на 80-те години с настъпването на новите обществени явления в живота на Русия се промени и обликът на драматургията на Островски. В нея се появява ново съдържание, нови проблеми, нови образи и идеи. Това изисква от автора да намери и нови изразни средства, нови конфликти и по нов начин да разкрива образите. Новите явления в драматургията се определят от новото в живота, от хищническото настъпване на капитализма, от дълбоките промени в психиката на хората. Бързото развитие на капитализма пробуди в живота нови теми. И ако в по-ранното си творчество Островски рисуваше главно тъмното царство на търговците-самодури, в 70-те и 80-те години той разви темата за „милиона". На нея бяха посветени редица пиеси: „Луди пари" (Василков), „Вълци и овце" (Беркутов), „Таланти и поклонници" (Великатов) и др. Тази тема стана основна в драматургията. Вместо самодурите от типа и характера на Дикой от „Буря" се появиха нови герои, които знаеха как да прикриват варварството си зад хубави фрази, фини отношения и европейско „възпитание". Руската буржоазия изостави своите самобитни традиции и се приобщи към буржоазната култура на Запад. Жестокостта, хищничеството и високомерното пренебрежение се обличат в нови одежди и се прикриват с изискани маниери. Тези нови явления и нови теми, герои и конфликти поставиха пред Островски *нови задачи.* Сложните проблеми изискват и по-сложно изразяване. Великият драматург започва още повече да задълбочава майсторството на своето творчество, за да може да обхване психологическата дълбочина на новите образи и още по-пълно да изрази многообразната противоречивост на характерите им. Правдивото отразяване на новите явления изисква жанрово разнообразие не само в драмите като цяло, но и действията, в картините, в ситуациите. При новите взаимоотношения и събития строежът на сюжета не търпи вече съчинената интрига, а изисква тя изцяло да е подчинена на новата жизнена правда. Сам Островски подчертава: „Работата на поета не е да измисля небивала интрига, а в това — да обясни със законите на живота дори най-невероятните произшествия" (А. Н. Островский, Полн. собр. соч., т. XII, стр. 321). Настъпилите нови явления сближават Островски още повече с живота и още повече изострят неговото отрицателно отношение към новите хищници. Пълнокръвното изучаване и отразяване на живота изисква от писателя по-сложни и по-обхватни платна. Особено сложни се явяват композицията и конфликтът с техните завръзки и развръзки. Основно място в тези новаторски явления заема строежът на образа. Процесът, който се развива у Островски, изисква интригата да бъде подчинена на характерите. Това явление в края на 70-те и началото на 80-те години стигна своите върхове. Интригата отива на по-заден план. Основата сега е поставена върху сложния и многообразен характер на героя. Колкото повече Островски изоставя сложната интрига, толкова повече засилва дълбочината в строежа на характера. Островски подчертава, че в изкуството остават и преживяват всичко *„само правдивите типове"* и характери. Дълбочината в разкриването на характерите се постига преди всичко чрез най-важното изразно средство след

словото — подтекста. Това именно направи в 70-те и началото на 80-те години Островски, предшественик на А. П. Чехов.

Островски предшествуваше Чехов със строежа на вътрешното действие, с многообразието на характера и с новата тема. Той разшири основите на Тургеневата драматургия на дълбокия психологически рисунък, вътрешно действие, подводно течение, разшири живота на пейзажа и внесе музиката на природата в пиесата и спектакъла.

Трябва обаче да се признае, че българският реалистичен театър не откри тези явления изведнаж. В края на XIX в. и началото на нашия век Островски и Чехов бяха приемани преди всичко от тяхната битова страна. Но при това изучаване и поставяне на Островски и Чехов на сцената постепенно се откриваше и новото, което носеше тяхната драматургия. Дори в работата си над Чехов нашият театър откри и особеностите на Островски. Изобщо Чехов заедно с Максим Горки бе най-крупният учител на българския театър в новаторските явления както в драмата, така и в новото актьорско майсторство на вътрешния живот, на психологическата правда, на превъплъщаването, на вътрешното действие. По Чехов се учеха нашите най-добри драматически писатели, в неговата драматургия израстваха великаните на българската сцена, като Кръстьо Сарафов и Адриана Будевска. Чеховата драматургия на лиризъм и настроение, на дълбокия подтекст и подводното течение, на звуковете и пейзажа, на единството между хумора и дълбокия драматизъм, на богатия език и живия естествен диалог винаги е привличала вниманието на българските артисти. Особено силно допада тази драматургия и на новия български зрител след 1900 г. с трагизма на своите герои — трагизъм, който бе израз на новото, което наставаше в руския обществен живот от епохата на революционното надигане на пролетариата. Нашата народна интелигенция и пробуждащата се работническа класа виждаха у Чехов нов писател, който вещае надигането на народните сили, на приближаващата се буря, на епохата, която руската марксическа литература наричаше *„пред буря“* или говореше за бурята като предвестница на зората. Българският театър и неговият прогресивен зрител възприемаха Чехов като своеобразен буревестник, който предупреждава: „Дошло е време, надига се над всички ни една градада, готви се здрава, силна буря, която иде, вече е близка и скоро ще издуха от нашето общество мързела, равнодушието, предубеждението към труда, гнилата скука. . ., а след някакви двадесет и пет—тридесет години ще работи всеки човек. Всеки!“ (А. П. Чехов, Три сестры, Полн. собр. соч., т. XI, стр. 246). Атанас Кирчев, като превеждаше този пасаж, наричаше „предубеждението“ към труда „престъпно бездействие“. Нашият театър, нашите артисти, режисьори, зрители в положителните Чехови герои виждаха герои на мъжествен драматизъм, които намираха щастието на човечеството само в труда. Те отричаха лентяйството на залязващите дворяни (Гаев, Раневска) и приветствуваха великата идея Русия да бъде превърната в градина, а животът на човека да стане свободен и прекрасен (Петя Трофимов, д-р Астров). В Чеховата драматургия се явяваше образът на народния труженик, който страстно вярваше в прекрасното бъдеще. Тези герои не изявяваха своите идеи и характери, а се разкриваха в истински действени конфликти, носеха богат психологически рисунък, излязъл от ръката на велик майстор. Това даваше материал за израстването на българския артист по пътя на реализма, за опознаване и задълбочаване в човешката душа.

Чеховите възгледи за нов театър, за театър, който разкрива обществените борби заедно с новото, което носеше Горки, бе нова страница в живота на нашия театър, нов полъх и в нашата нова драматургия. Чехов и Горки се явиха у нас в зората на 90-те години *като протест* срещу изоставащия без-

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ БИБЛИОТЕКА СОФИЯ

идеен театър, който идваше от буржоазния Запад. Чехов и Горки изместваха от репертоара сантиментализма и фалшивата романтика, които в края на 90-те години на миналия век вече задушаваше такъв театър като „Сълза и смях". Един от активните критици през това време, Ив. Ст. Андрейчин, установяваше: „На нашата публика, толкова благородна зрителка и слушателка, са омръзнали вече баналните глупости, с които ги гощава едничката ни държавна трупа „Сълза и смях" (Книга за театъра, 1910, стр. 138). Същото установяваше и Юрий Александров (Г. А. Стаматов), който виждаше, че Матей Икономов със своя нов Съвременен театър „размърда гъмжилото булевардни безвкусици в трупата „Сълза и смях" (сп. Слънце, год. I, 1919, кн. 1, стр. 18—20). Трети съвременник, К. Мутафов, виждаше спасението на българския театър само в новия руски репертоар, който според него „е бил най-благоприятен за нашия актьор. . ., понеже руският живот е най-близък до нашия и следователно руската драма е била най-достъпна до проумяването на нашия актьор, до вживяването в болките, в страданията на лицата или само в характера на типовете. Комедиите на Гоголя. . ., драмите на Островски. . ., Толстой. . ., Горки. . ., „Вуйчо Ваньо", „Вишнева градина" от А. Чехов и още безброй други руски пиеси бяха, може да се каже, до известна степен и наши произведения, защото нашият артист се чувствуваше в тях като у дома си, у самия себе си, а нашата публика виждаше чрез тях на сцената собствения свой образ, частица от своя живот. . ." (сп. Българска мисъл, год. I, 1925, стр. 102—103). Не само нашите артисти, като Кирков, Сарафов, Будевска, Ганчев, Кирчев и др., растяха в Чеховата драматургия, но и нашите драматически писатели, като П. К. Яворов, Антон Страшимиров и Ст. Л. Костов, не бяха чужди на Чеховата драматургия. За влиянието на Чехов върху Елин Пелин например има изричното признание на писателя: „Бях се запознал с Чехов, който ме обая."[1] Такива признания правеше и Яворов. Първите преводи на Чеховите пиеси се правеха и от артисти като Атанас Кирчев. Той бе едновременно и техен постановчик на сцената на Свободния театър.

Огромното влияние на Чехов в България се потвърждава и от съветското театроведение, което изтъква, че Чеховата драматургия е играла важна роля в укрепването на българския театър. Тя в тази насока „заема едно от ръководните места" (вж. А. Алтшулер, Чехов на зарубежной сцене, сп. Театр, 1954, кн. 7, стр. 104).

Чехов на сцената на „Сълза и смях" (1900—1904). Първото драматическо произведение на Чехов, което се появява на български език през 1889 г., е „Мечка" в превод на Нено Рачиков. Най-рано на руска сцена се запознаха с Чехов и го пренесоха на наша младите български артисти Кръстьо Сарафов и Христо Ганчев, които бяха ученици на П. Д. Ленски в Петербургската театрална школа Вестник „Петербургская газета", бр. 88 от 31 март 1899 г., съобщава за играта на двамата артисти в „Женитба" на Гогол и след това казва: „В заключение дадоха „Предложение" от Чехов. Двамата българи предизвикаха смях. . . Решително от тях ще излязат добри актьори. . ."

Първият български театър, който постави най-рано Чехов на своя сцена, бе *„Сълза и смях"*. В неговия състав имаше най-много артисти, учили в Русия, и те играеха непрестанно малките Чехови водевили *„Дивак"* (т. е. „Мечка") и *„Предложение"*. Дори критиката, колкото и слаба да е през това време, отбелязваше:

[1] Вж. писмото на Елин Пелин до мен в книгата ми Максим Горки и българската литература, 1947, стр. 14; също и Пеньо Русев, Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин, Известия на Института за българска литература, кн. V, 1957, стр. 169—250.

„Дивак“[1] се играе сравнително сполучливо“ (в. Съзнание, бр. 8 от 20 октомври 1901 г.). В „Предложение“ през 1904 г. ролята на Степан Степанович Чубуков играе Атанас Кирчев.

Чехов на сцената на Работническия театър. С образуването на Българската социалдемократическа партия (т. с.) се развиваше и Работническият театър. На сцената на този Работнически театър нашите артисти намериха трибуна за малките Чехови комедии, в които видяха сатирично осмиване на една господствуваща класа. Тук се явиха и участвуваха почти всички наши артисти. През 1903 г. с особено голям успех се играе *„Мечка“* под заглавие *„Дивак“*. На следващата 1904 г. се появи и „Сватба“ (вж. сп. Пролетна заря, кн. 2 от ноември 1904, стр. 100).

На 16 декември 1906 г. Гено Киров, Ст. Бъчваров, П. К. Стойчев, Тачо Танев и Н. Щърбанов играят *„Трагик по неволя“* пред студентите от социалдемократическата група.

Българската социалдемократическа партия (т. с.) направи твърде много за популяризирането на Чеховата драматургия в България. На сцената на работническите театри в София и страната у Чехов се търси преди всичко сатирикът, неговата ирония срещу света на еснафщината и трагедията на човека в този свят.

Чехов на сцената на Народния театър (1904—1905). „В началото на 1904 г. Столичната драматическа трупа *„Сълза и смях“ престана да съществува под това наименование и почна да се именува Български народен театър“* (Иван Попов, Из миналото на българския театър, т. II, София, 1942, стр. 588). Това бе качествено нов момент в развитието на българското театрално изкуство. Новият театър трябваше да реши въпроса за новия съвременен репертоар и проблемите за едно пълнокръвно реалистично изкуство, освободено от сантименталзима и мелодраматизма.

Една от първите нови пиеси, които влизат в репертоара на Народния театър, е пиесата на А. П. Чехов *„Вуйчо Ваньо“*, поставена от Сергиян Тучич при участието на Кръстьо Сарафов в ролята на Иван Войницки (вж. в. Ден, бр. 116 от 28 март 1904 г., стр. 3). В този спектакъл ролята на професор Серебряков се играе от Иван Попов, а Соня — от Златина Недева. Спектакълът обаче поради противоречия в трупата не се задържа дълго. Нашият печат отбелязва главно успеха на Кръстьо Сарафов в ролята на Войницки (в. Известник, бр. 404 от 13 юни 1904 г., стр. 2 — За успеха на Сарафов във Варна, след като напуща Народния театър). Особено възторжено този спектакъл се посреща в представленията на сцената на „Славянска беседа“.

Артистите на Народния театър често се явяват и на вечеринки и утра с репертоар из Чехов. На 16 декември 1904 г. в „Славянска беседа“ на вечеринката на студентите македоно-одрински Адриана Будевска, Хр. Ганчев и Кр. Сарафов играят *„Предложение“* (в. Ден, бр. 367 от 17 декември 1904 г., стр. 3).

„Мечка“ се появи на сцената на театъра и през 1904 г., при режисурата на Сергиян Тучич и участието на А. И. Кирчев (Смирнов), Мария Хлебарова (Попова) и Гено Киров (Лука) (вж. А. Протич, Театър, в. Пряпорец, бр. 47 от 30 октомври 1904 г., стр. 3). С този спектакъл през 1905 г. българските артисти устроиха специална вечер по случай една година от смъртта на А. П. Чехов. Така великият писател става център на внимание за нашия театър.

[1] В една бележка на в. „Мир“, която някои предполагат, че е на Ив. Вазов, се казва, че „Дивак“ е „бледничък фарс“, но авторът е във възторг от актрисата, която играе Попова (Вазов, Събрани съчинения, т. 18, стр. 734).

Чехов на сцената на Свободния театър (1905—1906). Най-дълбоко се усвоява Чеховата драматургия не на сцената на Народния театър, а на сцената на образувания през 1905—1906 г. *Свободен театър.*

Спектакълът на Народния театър „Вуйчо Ваньо", режисьор С. Тупич, не можа да се задържи на сцената на театъра. Противоречията в трупата заставиха Кр. Сарафов да си подаде оставката и да напусне Народния театър още в самото му начало — през февруари 1904 г. Сарафов мотивира демонстративното си напускане с това, че не може да бъде актьор в трупа, в която се покровителствува бездарието (в. Ден, бр. 86 от 26 февруари 1904 г., стр. 2). Постъпката на Сарафов бе последвана през март с. г. и от А. И. Кирчев. Новата трупа бе в криза. Оставката на двамата артисти фактически разпусна трупата и през април 1905 г. голяма част от състава на Народния театър образува новия Свободен театър. В него влязоха Кр. Сарафов, А. И. Кирчев, Хр. Ганчев, Ст. Бъчваров, П. К. Стойчев, както и жените им: Донка Сарафова, Ел. Снежина, Н. С. Бъчварова, Т. Стойчева, а покъсно се присъединяват и Адриана Будевска (в. Ден, бр. 476 от 22 април 1905 г., стр. 2) и Н. Щърбанов (в. Ден, бр. 685 от 24 ноември 1905 г., стр. 3). Разцеплението на Народния театър става не само по материални причини, *но преди всичко по творчески.* В известен смисъл то е резултат на борбата за нов репертоар. Затова този актьорски бунт се окачествява като „стачка" (вж. уводната статия Стачката в Народния театър, в. Дневник, бр. 1021 от 25 април 1905 г.). Причините за разцеплението в Народния театър, напущането на руските възпитаници и образуването на Свободния театър най-ясно са формулирани от в. „Ден": „Казионното изкуство им тегнело като същинско иго" (уводна статия в бр. 483 от 30 април 1905 г.).

Освободени от гнета на антихудожественото ръководство на Народния театър, трупата на новия Свободен театър съставя идейно-художествен прогресивен репертоар из драматургията на Чехов, Горки, Ибсен, Хауптман, Друмев и др. Появяват се пиесите на Горки *„На дъното"* и *„Еснафи"* и на Чехов — *„Вуйчо Ваньо"* и *„Чайка".* Режисурата е колективна, но сред колектива изпъква Чеховият преводач — артистът Атанас Кирчев, ученик по това време на Владимир Николаевич Давидов.

Свободният театър бе първият български театър, в който руските възпитаници въведоха не само нов репертоар, но и приложиха своя реалистичен[1] *метод най-пълно и най-свободно.*

Чеховите пиеси *„Вуйчо Ваньо", „Чайка"* и някои от малките форми преминаха из България с триумфалното шествие на този театър.

В началото театърът устройва *Чехова вечер* с избрани откъси из творчеството на великия писател. Първата Чехова вечер се състояла във Варна (в. Дневник, бр. 1059 от 3 юни 1905 г., стр. 2, и в. Известник, бр. 24 от 15 юни 1905 г., стр. 2). Едновременно с това започват репетициите на „Вуйчо Ваньо" и „Чайка".

На 13 септември 1905 г. в Русе се състояла премиерата на *„Вуйчо Ваньо"* (в. Ден, бр. 619 от 18 септември 1905 г., стр. 3) и веднага след това пиесата се играе във Варна (в. Ден, бр. 622 от 21 септември 1905 г.). Театърът пожелава да покаже спектакъла си в София, но управлението на Народния театър отказва да даде салона на „Славянска беседа" (в. Ден, бр. 624 от 23 септември 1905 г.). В началото на октомври 1905 г. в Търново заедно с „Вуйчо Ваньо" се явява нова Чехова пиеса — *„Чайка"* (в. Ден, бр. 638 от 7 октомври 1905 г.), а след това и в Казанлък (в. Ден, бр. 662 от 1 ноември 1905 г.), в Карлово (в. Просвета, бр. 38 от 12 ноември 1905 г., стр. 3), в Пловдив („Вуйчо Ваньо", в. Нова Марица, бр. 39 от 20 ноември 1905 г., стр. 4, и „Чайка", бр. 40 от 27 ноември, стр. 4) и в Пазарджик („Чайка", в. Ден, бр. 691 от 29 ноември 1905 г., стр. 3).

[1] По-късно Ат. Кирчев се свързва с Московския художествен театър.

През декември 1905 г. Свободният театър се явява на гастроли в София и показва три Чехови спектакъла;

На 12 декември — „*Вуйчо Ваньо*“ (в. Ден, бр. 704 от 14 декември 1905 г., стр. 3).

На 14 декември — „*Чайка*“ (в. Ден, бр. 705 и 707 от 15 и 17 декември 1905 г., стр. 3).

На 19 декември — „Злостворник“ (в. Ден, бр. 713 от 23 декември 1905 г., стр. 3) при участието на Кр. Сарафов и Ст. Бъчваров.

Оскъдните хроники, съобщения и критични бележки не дават ясна представа, какво точно е представлявал спектакълът „*Вуйчо Ваньо*“ на Свободния театър. В него са участвували Кр. Сарафов (Войницки), Адриана Будевска (Соня), А. И. Кирчев (д-р Астров), Хр. Ганчев (професор Серебряков).

Критиката отбелязва, че „една от мъчновъзпроизводимите“ Чехови пиеси е „Вуйчо Ваньо“. Свободният театър се справил с нея и имал огромен успех. В тази постановка на първо място изпъквал Кр. Сарафов, който „в края на третото и четвъртото действие влизаше напълно в ролята си“. Финалът на пиесата, както съобщава театралната хроника, „от мнозина зрители изтръгна сълзи“. Българската прогресивна общественост приветствувала актьорите, които били „многократно викани на сцената“. С такъв и още по-голям интерес е бил посрещан Свободният театър в страната, където след всяко негово появяване „сцената е била обсипана с цветя от доволната публика“ (дописка от Русе, в. Ден, бр. 619 от 18 септември 1905 г.).

Втората Чехова постановка на Свободния — театър — „Чайка“ се посреща с още по-голям интерес и за нея има по-обширни сведения. В нея участвуват Елена Снежина (Аркадина), П. К. Стойчев (Треплев), Ст. Бъчваров (Сорин), Адриана Будевска (Нина Заречна), Хр. Ганчев (Шамраев), Т. Стойчева (Маша), Кр. Сарафов (Тригорин), Ат. И. Кирчев (Дорн) и др.

Как изпълнителите и режисурата трактуват и осъществяват образите и идеите на „Чайка“?

Въз основа на спектакъла в. „Ден“ прави критичен разбор, който не съвсем ясно разбира идейно-художествената основа на пиесата: „И в тая пиеса на Чехова, както и в останалите му работи пред очите на зрителя или читателя се мяркат самотните, дълбоко нещастни, нежни и до болезненост чувствителни руски интелигенти от деветдесетте години. За тях няма място в живота, защото не могат да търпят сивия, безутешен живот, който ги заобикаля. И вместо да се мирят и приспособяват към него, те предпочитат да се самоубиват“ (С., Свободен театър, „Чайка“, в. Ден, бр. 707 от 7 декември 1905 г.).

Рецензентът „С.“ вместо протеста и търсенията на героите смята, че те трябва да се „мирят“ (?!) и „приспособяват“ (?!) към живота, а не да се „самоубиват“. По-ясно е разбрала пиесата редакцията на в. „Нова Марица“, която дава оценка на играта на актьорите. Според рецензията на този вестник постановката носи нещо ново в трактовката: „Когато гледахме „Чайка“ на сцената, неволно си спомнихме за онази печална история, която накара Чехов през 1896 г., когато за пръв път тя беше представена в Александринския театър, изплашен и забъркан, почти без шапка да избяга от театъра и с първия още влак да замине за Москва. Какво е било и какво е сега! Каква голяма разлика има. Десет години се изминаха оттогава и как всичко това се е изменило . . .“ (бр. 40 от 27 ноември 1905 г.).

Като утвърждава спектакъла и подчертава, че Свободният театър не върви по пътя на Александринския театър, в. „Нова Марица“ прави следния извод за актьорското изпълнение: „Въобще можем каза, че останахме напълно доволни от играта на всички артисти, *които смело могат да конкурират с държавната*

трупа, където съвсем липсват такива артисти. Накрая им бе поднесен букет с бурни ръкопляскания и силни викове „браво", което те напълно заслужават (бр. 40 от 27 ноември 1905 г.). Този извод и това съпоставяне Свободния театър на Народния театър се подчертава с блестящото изпълнение на актьорите, които са разбрали лириката и сатирата в тази своеобразна Чехова „комедия" (в. Ден, бр. 691 от 29 ноември 1905 г.).

Адриана Будевска в ролята на Нина Заречна постигала дълбоко превъплъщаване на образа. Рецензентите отбелязват, че тя „игра особено добре" и че проявява „голяма способност да преживява на сцената драматическите моменти" (в. Нова Марица, бр. 40 от 27 ноември 1905 г.). Най-голямо съвършенство Будевска постигнала в монолога на Заречна от първо действие:

„Първото действие бе истинско тържество на г-жа Ганчева именно когато изпълняваше монолога от пиесата на младият писател-декадент Гаврилович (Треплев). Тя ни даде един рядък образец на хубаво българско произношение, мек и приятен глас с правилна дикция. Ние изпитахме това, което е рядко на българската сцена да се изпита: съжалявахме, че монологът се свърши тъй скоро — толкова ни се стори кратък" (в. Ден, бр. 707 от 17 декември 1905 г.).

Адриана Будевска ясно подчертавала развитието на Заречна от безгрижната влюбена девойка до трагичната любов с Тригорин, от влюбената актриса в театъра на Треплев до висотата на истинското изкуство. „Тя ни показа — пише съвременник — чуден контраст между Нина в I действие, незакачена от житейските бури, и Нина от IV действие, дето тя се явява съвсем друга жена" (в. Нова Марица, бр. 40 от 27 ноември 1905 г.). Драматизмът на Нина, лирическите сцени и пламенната романтика в изпълнението на Будевска откривали пред очите на съвременниците трагедията на жената, която търси своето призвание в изкуството и в живота. Чрез Чехов Будевска изразявала трагическите вeяния на своето време.

Не по-малки следи оставя и Кръстьо Сарафов в ролята на Тригорин. Съвременниците подчертават, че тази „сложна роля" той „я изигра добре" (в. Ден, бр. 707 от 17 декември 1905 г.). Ние обаче научаваме и нещо твърде интересно за Сарафовия Тригорин — актьорът в Тригорин се гримирал като Чехов: „Г-н Сарафов (Тригорин) игра нещо повече от чудесно. Той много добре ни очерта пошлостта на този човек. Ето един добър артист у нас и играе отлично сцени драматически роли. Гримировката му бе хубава, сходна с физиономията на самия Чехов, нам ни се струваше, че виждаме самия Чехов" (в. Нова Марица, бр. 40 от 27 ноември 1905 г.). Интересно е да се знае дали Сарафов винаги се е гримирал като Чехов в ролята на Тригорин и как тогава е могъл да обедини в едно „пошлостта на този човек" с „физиономията на самия Чехов", както пише в. „Нова Марица". Предполагаме обаче, че рецензентът на „Нова Марица" не е различил грима на Сарафов, вероятно направен по Станиславски с брада.

Ролята на актрисата Аркадина се изпълнява от Елена Снежина, която току-що се била завърнала от учение в Московския художествен театър. По времето, когато Снежина е в Москва, се играят последните спектакли на „Чайка" (последният — на 3 декември 1905 г.). Снежина е гледала в ролята на Аркадина О. Л. Книпер и създава образ напълно в трактовката на МХТ. От рецензите на печата научаваме: „Г-жа Снежина (Аркадина) напълно ме удовлетвори и с време ще стане добра драматична актриса, в играта ѝ има грация" (в. Нова Марица, бр. 40 от 27 ноември 1905 г.).

Подходящ в ролята на Треплев е бил и П. К. Стойчев, който, „макар и да е повече на комично амплоа, се пак бе добър в тази роля" (пак там).

Христо Ганчев в ролята на поручика в оставка Иля Афанасиевич Шамраев вероятно е създавал твърде волен сценически рисунък, неспазващ авторовия замисъл. Пловдивският рецензент пише: „За г-н Ганчев (Шамраев) нищо не можем да кажем за ролята в тази пиеса, защото тя не е такава, за да можем съди по нея, но от другите пиеси като съдим, той просто е неподражаем комик, стига само да му чуе публиката гласа зад сцената, за да се смее през сълзи..." (пак там). Другите рецензенти не се спират на изпълнението на Христо Ганчев.

Ролята на лекаря Евгений Сергеевич Дорн се осъществява от Атанас Кирчев. За него се казва, че „бил на мястото си" (пак там), че „играл добре", но „трябвало да бъде повече елегантен, отколкото строг" (в. Ден, бр. 707 от 17 декември 1905 г.).

Братът на Аркадина — Сорин — в изпълнението на Стоян Бъчваров изпъкнал с мекотата и лиризма на този неуспял в живота човек. „Г-н Бъчваров (Сорин) беше просто мил на сцената, играта му бе превъзходна, нещо повече, отколкото очаквахме, гримировката му бе чудесна" (в. Нова Марица, бр. 40 от 27 ноември 1905 г.).

В малките женски роли на „Чайка" участвуват Теодорина Стойчева (Маша) и Н. Бъчварова (Горничната). Рецензентът на в. „Ден" препоръчва на Т. Стойчева „да внесе повече нежност" в изпълнението на Маша, а на Н. Бъчварова прави бележка, че „не всякога би трябвало да се облича като стара жена или слугиня" (в. Ден, бр. 707 от 17 декември 1905 г.).

Общото мнение на рецензентите след появата на „Чайка" в софийските гастроли на Свободния театър е абсолютно положително и то изрично подчертава: „Играта на артистите даде безспорно по-добър ансамбъл, отколкото у „Вуйчо Ваньо". Това най-много се дължи на играта на г-жите Ганчева (Нина Заречна) и Снежина (Ирина Аркадина) и г-дата Ганчев (Шамраев), Стойчев (Кон. Гаврилович) и Бъчваров (Сорин)" (пак там).

Спектакълът „Чайка" бе *по-висок етап* от „Вуйчо Ваньо", където все още Свободният театър бе зависим от работата на С. Туличъ в Народния театър, тъй като някои от изпълнителите на Свободния театър преди това участвуваха в неговия спектакъл. Безспорно истинската популяризация на Чеховата драматургия принадлежеше на артистите на Свободния театър.

През есента на 1906 г. по застъпничеството на проф. Ив. Д. Шишманов и новия режисьор Йозеф Шмаха исканията на Свободния театър се приемат и той се включва в състава на Народния театър. Техният опит и постигнатото в Чеховия репертоар бяха продължени и задълбочени. Постигнатият успех, резултат на упорита работа върху Чеховите пиеси, продължаваше да расте на сцената на Народния театър.

„Вуйчо Ваньо" в Народния театър през 1908 г. Връщането на артистите от Свободния театър открива нов етап в развитието на националния театър. Групата на Свободния театър държи господствуващо положение в Народния театър. Тя диктува художествените изисквания и предлага художествените съвети да се избират, а не да се назначават. Дирекцията на театъра обаче се страхува от руските възпитаници и не се съгласява, за да не бъде избран някой от тях, смятан за *„червен"* (вж. в. „Гражданин", год. I, бр. 2 от 28 август 1907 г.). Репертоарът е подобрен и артистите започват своята работа над българската и руската драматургия — главно новото в руския театър: Чехов и Горки. През 1907—1908 г. след „Вуйчо Ваньо" отново на сцената на Народния театър се появи Чехов с *„Предложение"* при режисурата на Йозеф Шмаха и участието на Елена Снежина, Христо Ганчев и Кръстьо Сарафов. Тук Ганчев и Сарафов показаха своя изпитен спек-

такъл. За него съдим по редица бележки в печата, как публиката „силно аплодирала" участвуващите (вж. бележката за същия спектакъл, играи на една вечеринка, сп. Артист, год. I, бр. 16 от 31 декември 1911 г.).

През 1908—1909 г. на сцената на Народния театър се появи отново *„Вуйчо Ваньо"*.

Какво представлява постановката на „Вуйчо Ваньо" и как критиката отбелязва това второ след Свободния театър крупно появяване на Чехов?

„Вуйчо Ваньо" като спектакъл *не бе реставриран* по отношение на постигнатото преди в Народния театър от С. Тупич и в Свободния театър от А. И. Кирчев, а бе нов спектакъл, като се използува натрупаният вече опит. Постановката бе поверена на чешкия режисьор Йозеф Шмаха. А това бе опитен режисьор-реалист, който добре познаваше работата на К. С. Станиславски и В. И. Немирович-Данченко. Още до посещението на Московския художествен театър в Прага (1906 г.) той бе поставял руската реалистична класика и главно Чеховия „Вуйчо Ваньо" (1902). (За работата на Шмаха в руския репертоар и на българска сцена вж.: Listy, z dejin českého divadla, sborník studií a dokumentů, т. II, Praha, 1954, студията на Л. Клосова на стр. 92 и статиите на Шмаха за българския театър на стр. 243—260, както и труда на д-р Любов Клосова Ruske realistické drama a české divadlo v XIX století, Praha, 1953.)

Когато Шмаха започва работата си над „Вуйчо Ваньо", в режисурата се намесва директорът на театъра Пенчо Славейков и постепенно измества Шмаха. Участието на Пенчо Славейков се следи с особен интерес. Как е работил като режисьор Пенчо Славейков, се вижда от писмата на Мара Белчева. На нея Славейков вероятно е пишел как върви постановката. Така от Моитрьо Белчева пише до Петко Тодоров: „Днес е главната репетиция на „Вуйчо Ваньо". Доволен е от артистите си, които го гледат в очите" (вж. сп. Изкуство и критика, 1942, кн. 5) Славейков довел спектакъла до завършен вид. Това безспорно имало и положителна, и отрицателна страна. На практика обаче се получило непълно и недостатъчно дълбоко разкриване на Чехов. Дори критиката не схванала всички особености на Чеховата пиеса чрез сцената на театъра. Пенчо Славейков е бил и под влияние на немската режисьорска школа и насочва пиесата не толкова по линията на протеста, а повече към едно примирение. Сам Яворов отбелязва например, че във финала се чувствувало как вуйчо Ваньо „разбира и понася най-подир своя кръст с християнска резигнация". Ако в режисурата е имало някои своеобразни черти, проникнали и в критиката, актьорите, които участвуват в спектакъла, се борят да дадат колкото се може една по-правдива трактовка на пиесата. Критиката ни съобщава, „че е уморена от един криво изтълкуван Шекспир" (по повод постановката на „Юлий Цезар") и бързала да види новата постановка на „Вуйчо Ваньо", да чуе пак" една от любимите пиеси на наша сцена. Пенчо Славейков обаче обръща голямо внимание на техниката на актьорското изпълнение и търси пластичността в осъществяването на образите. На 20 април 1908 г. Боян Пенев пише на Петко Тодоров: „Довечера ще представят за четвърти път Чеховия „Вуйчо Ваньо". *Пенчо е успял да внесе нещо ново в пластичната страна на играта*" (вж. сп. Изкуство и критика, 1942, кн. 5). Самият Атанас Кирчев, който твърдо следва руската актьорска школа, признава, че Пенчо Славейков внася висока култура в спектакъла — всичко е било „строго изработено, режисирано в езиково, техническо, художествено и друго отношение" (Из споменте на Атанас Кирчев, вж. Светослава Славейкова, Пенчо Славейков, биографичен очерк, вж. също и Вера Игнатиева, П. Славейков като директор и режисьор на Народния театър, в. Изгрев, 1947, бр. 824). Постановката успешно разкривала душната атмо-

сфера, в която страдали прекрасният вуйчо Ваньо, както и Соня: „Каква прелест и успокоение лъхат от тези картини на недоволния, пропуснатия руски живот." В ролята на Елена, жената на професор Серебряков, участвувала Златина Недева. Тя била „очарователна професорша", чиито „думи на търпение и вяра в бъдещето" пробуждали в зрителя също вяра и упование, носели много светлина на душата (вж. Jochanaan (вероятно Иван Малеев), Няколко вечери в Народния театър, в. Пряпорец, бр. 11 от 29 януари 1909 г.). Но ако е напълно естествено постановката да не бъде разкрита изцяло дълбоко и правилно, в редица образи се вижда, че нашите актьори са намерили правилен път. Особено това личи в изпълнението на Кръстьо Сарафов в ролята на вуйчо Ваньо (Войницки), Атанас Кирчев в д-р Астров, Христо Ганчев в професор Серебряков, Гено Киров в Телегин и Елена Снежина в Елена, жената на професор Серебряков. Последната роля, както се вижда от в. „Пряпорец", в началото се играла и от Златина Недева, която е играла и Соня.

Какво бе постигнал Сарафов в ролята на вуйчо Ваньо (Войницки)?

В Чеховия репертоар *Кръстьо Сарафов* се яви в образа на Иван Войницки още на сцената на „Сълза и смях". В тази нова постановка той задълбочаваше протеста си срещу експлоатацията на човек от човека и се сражаваше срещу своя грабител, като му смъкваше маската, резултат на неговото проглеждане. Ролята на професор Серебряков се играе от Иван Попов, актьор с напълно подходящ натюрел. Един от Сарафовите критици от това време отбелязва, че „не класическата трагедия, а гражданската драма, предимно руската — Чехов и Толстой, — даваха най-широк простор, за да прояви Сарафов своята личност" (Сб. Сарафов, 1921, стр. 15). Обстоятелството, че в постановката работеха двама режисьори с различни възгледи, ще да е било причина за твърде големите разногласия на критиката в оценката на спектакъла. Разбира се, това е резултат не само на професионални, но и на идейни различия. Така Ив. Ст. Андрейчин неправилно установява: „Вуйчо Ваньо" чувствува дълбоко, искрено, почти мистично" (?!). Това показва, че той не разбира докрай правилно образа на героя. Вярно е, че героят чувствува дълбоко и искрено, но не и мистично. Дори Андрейчин се сърди на Сарафов, че правел своя герой протестиращ: „Всяка афектация и сантименталност са изключени от неговите постъпки и думи. Тук именно грешеше понякога Сарафов, който инак е доста добър" (Книга за театъра, 1910, стр. 185). Според Андрейчин Сарафов нарушава общия план на Славейковата постановка, защото внася страдание и афектация. През 1911 г. Страшимир Кринчев, пишейки за Сарафов във „Вишнева градина", припомня, че в ролята на Петя Трофимов „имаше повече място за афектация", отколкото във „Вуйчо Ваньо". Но Сарафов не слушаше указанията на критиката, а протестираше чрез вуйчо Ваньо срещу всички, които са ограбвали неговия герой. И именно „афектирано" протестираше, защото грабваше револвера и в „афектирано" състояние не можеше да стреля точно и не засягаше своя съборен кумир. Дори Яворов бе длъжен да признае, въпреки че правеше не докрай точен анализ на пиесата: „В ролята на вуйчо Ваньо г. Сарафов беше добър а понякога и много добър. Г-н Сарафов има отличното качество да се прониква от своите роли и почти да се самозабравя в тях. Затова той им придава нещо от себе си, от своя темперамент..." (сп. Дем. преглед, кн. 4, 1908, стр. 447—455). Яворов смята също, че не вуйчо Ваньо протестира, а това върши Сарафовият темперамент, резултат на неговата актьорска индивидуалност.

Кръстьо Сарафов бе свидетел на Чеховата поява на сцената на Александринския театър в Петербург. На 17 октомври 1896 г. се състояла премиерата на „Чайка". Той гледал един от тези спектакли, в които играят първите артисти на театъра, като Комисаржевска, Варламов и Давидов. Последният бе негов любим

учител. Постановката била на Евт. П. Карпов, който насочил спектакъла по неправилна външна линия и той пропаднал. Карпов не можал изобщо правилно да разчете Чеховото произведение. По-късно Немирович-Данченко и Станиславски дадоха правилното тълкуване на тази пиеса. Но Сарафов вече не бе в Русия. Той не можа да види появата на „Вуйчо Ваньо", тъй като пиесата излиза от печат през 1897 г. и се играе най-напред в провинцията. Сарафов не познаваше и постановката на МХТ от 1899 г. Но той вървеше по пътя на развитието на руския реалистичен театър, на неговите прогресивни традиции и вярно намира правилния израз на трагизма и мъката на ограбената и похабена интелигенция. Сарафовият вуйчо Ваньо бе дълбоко трагичен. Той не можеше да си прости, че така глупаво е прекарал живота си, вярвал е в празни кумири и е оставил младостта да отлети, без да е успял да й се нарадва. Сарафов в образа на вуйчо Ваньо изразява проглеждането на своя герой с много дълбочина и мъка. Ето защо, когато народната публика напущала салона на театъра, стигала до извода: не бива да се оставя нито един човек да изпада в положението на вуйчо Ваньо, в положението на този прекрасен и сърдечен мъж, който е могъл да постигне много, но прогледнал късно. Тази роля на Сарафов действуваше отрезвяващо на нашата интелигенция и я предпазваше от химерите да тича подир празни кумири и да губи щастието си. Така Сарафов разбираше този дълбок Чехов образ. Затова списанието на Димитър Благоев „Ново време" смело утвърждаваше: *„Г-н Сарафов е играл... във „Вуйчо Ваньо" Войницки и там той няма съперник"* (год. XII, 1908, кн. 6, стр. 392).

Като съдим по цитираната рецензия на Яворов, сериозен успех е постигнал и Атанас Кирчев в ролята на д-р Астров. Яворовите бележки за тази роля са твърде неясни. Той обвинява Кирчев в самонаблюдение на сцената. Но все пак изводът е положителен: „Г-н Кирчев е интелигентен артист. У него всякога личи разумяване на ролята, която играе, и съзнание дори за най-дребните движения, които трябва да направи" (пак там, стр. 455). Яворов не е бил много доволен от Атанас Кирчев, макар актьорът да е схващал вярно образа: „Един лъх на здрав живот вее от тоя Астров в задухата сред чифлика... Той работи за човека „подир хиляда години" и вярвайки в щастието на далечното бъдеще, живее с мечтите си за него" (стр. 450). Но дори и да приемем бележката на Яворов в най-голямата й строгост, Кирчев е постигнал твърде много в този образ, защото по повод смъртта на артиста Елин Пелин пише, че една от най-хубавите роли, които Кирчев е създавал „с дълбочина", това бе д-р Астров от „Вуйчо Ваньо" (сп. Листопад, бр. 3, год. I, 1913). Такава висока оценка за Кирчев в ролята на д-р Астров дава и Адриана Будевска, която смята, че в д-р Астров от „Вуйчо Ваньо" на Чехов Кирчев разкрива философа-русин, на плещите на когото се събирала мисълта от толкова поколения (Сб. Адриана Будевска, София, 1958, стр. 91).

В тази постановка изпъкват Гено Киров в ролята на Телегин и Христо Ганчев — в професор Серебряков. Докато Яворов утвърждаваше Гено Кировия Телегин, на Ганчевия професор Серебряков правеше някои незначителни бележки: „С по-малка театралност, особено в движенията, главно в походката, той щеше да ни даде безукоризнена игра" (пак там, стр. 455). И тук обаче трябва да се подчертае, че Ганчев, както и Сарафов, правилно бе насочил образа на своя герой. В тази роля Ганчев бе ярък изобличител на своя герой — празен дърдорко и „учен", който се пъчи като надут паун. И тук Ганчев е ученик на Давидов в острото обществено показване на сценическия рисунък.

Трябва да се съжалява, че разполагаме с твърде незначителни сведения за играта на Адриана Будевска в ролята на Соня от същата пиеса. За нея Яворов бе дал общата оценка: „Жените бяха удовлетворителни".

И в ролята на Соня Адриана Будевска е останала вярна на своя метод и мироглед. Дълбока познавачка на руската литература — пише проф. Д. Б. Митов, — Будевска „в своите роли от руския класически репертоар акцентираше преди всичко върху обществената значимост на образа, без, разбира се, да пропуща и най-малката подробност от психологическия анализ. Затова в нейната интерпретация звучеше с пълна сила бунтът на руската жена. . . Забележителни в това отношение ще останат нейните роли в репертоара на Чехов. . .“ (Доклад на юбилея на А. Будевска, сп. Театър, кн. 12, 1953). Засега обаче все още се мъчим да изясним образа на Соня в изпълнението на Будевска по линията на общите сведения.

Елена Снежина в ролята на Елена от „Вуйчо Ваньо“ използваше опита си, добит в Московския художествен театър, където бе учила през 1903—1905 г. и добре познаваше Чехов чрез постановките на Станиславски и Данченко. В писмо от Москва тя изрично подчертава: „. . .Довечера ще играят „Дядя Ваня“ за първи път през този сезон. . .“ И действително, когато по-късно Стоян Бъчваров вижда в Художествения театър Книпер-Чехова в ролята на Елена, пише: „Нашата Снежина има много общо в играта с тая на Книпер“ (1908). Играта на Снежина в ролята на Елена, „професоршата“, във „Вуйчо Ваньо“ е отбелязана и в печата без особени подробности (вж. в. Пряпорец, бр. 49 от 12 май 1909 г.).

Въпреки редицата слабости в спектакъла, като подчертаването на някаква „християнска резигнация“ от режисурата, актьорите, опирайки се на опита на Московския художествен театър, на своите впечатления от него и на реалистическата традиция на нашия театър, са постигнали възможното най-пълно осъществяване и показват своята зрелост в Чеховата драматургия.

Горещата обич към Чеховата драматургия получи най-силен израз през 1910 г., когато прогресивното човечество начело с руската прогресивна мисъл честваше петдесетгодишнината от рождението на великия писател. Студентите от Историко-филологическия факултет при Софийския университет свикват тържествено събрание, на което се изнася доклад, посветен на Чехов, а вечерта се представя *„Мечка“* под заглавие „Дивак“ (вж. в. Пряпорец, бр. 14 от 16 януари 1910 г.).

„Вишнева градина“ в Народния театър, 1910 г. Успехът на Народния театър във „Вуйчо Ваньо“ насочва вниманието на колектива към последната пиеса на Чехов *„Вишнева градина“*. С тази пиеса Народният театър през 1910 г. отбелязва петдесетгодишнината от рождението на А. П. Чехов. Постановката бе дадена на руския режисьор-гост П. П. Ивановски. В този спектакъл бяха събрани най-големите наши артисти при следното разпределение:

Любов Раневска	*Елена Снежина*
Аня	*Р. Талинска*
Варя	*Адриана Будевска*
Гаев	*Васил Кирков*
Лопахин	*Атанас Кирчев*
Петя Трофимов	*Кръстьо Сарафов*
Симеонов-Пишчик	*Христо Ганчев*
Шарлота	*Н. Бъчварова*
Епиходов	*Ст. Бъчваров*
Фирс	*Иван Попов*
Яша	*Юрдан Сейков*
Н-к на станцията	*Стефан Киров*
Пощенски чиновник	*Фр. Фратев*

Докато в постановката на „Вуйчо Ваньо“ все още се чувствува сюжетно-битовият план в режисьорската интерпретация, във „Вишнева градина“ имаме по-

ярко навлизане в обществената тоналност на пиесата и са намерени редица сатирични и трагични черти на героите. В спектакъла участвуват четирима артисти — Елена Снежина, Ст. Бъчваров, Ст. Киров и Ат. Кирчев, — които познават работата на Московския художествен театър върху Чехов, а повечето от тях са видели и постановката на „Вишнева градина", направена през 1903—1904 г. от К. С. Станиславски и Вл. И. Немирович-Данченко, художник В. А. Симов. Дори Елена Снежина, която присъствува на репетициите, пише от Москва: „Вишневый сад" вече играха няколко пъти." Към това трябва да прибавим и обстоятелството, че режисьорът е русин. Връзката с Московския художествен театър се потвърждава и от критиката. Тогавашният активен критик Димитър Т. Страшимиров съвсем точно подчертава, че премиерата на този спектакъл се е състояла на 17 януари 1904 г. и че тази пиеса била „лебединна песен на Чехов" — „негов триумф като художник и театрален писател". Д. Т. Страшимиров със статията си потвърждава, че познава онова, което е станало на сцената на Московския художествен театър, и знае съдбата на Чехов на руска сцена: „С „Вишнева градина" — писа той — Художественият театър, който подготви тържеството й, доказа не само редките качества на класичния руски писател, но и своята неоценима артистична изпитаност." За Д. Т. Страшимиров появата на Чехов на българска сцена не е случайна, тъй като той „е един от най-много четените чужди автори у нас". Още в онова време Чехов въздействува на нашата интелигенция като писател, който предчувствува и вещае идването на революционната буря. На Д. Т. Страшимиров прави особено впечатление фактът, че в разгара на декаданса, когато в България проникват най-упадъчни тенденции на символизма, Чехов въздействува като „един истински художник, останал верен на руския живот". За нас днес това е вярна констатация, но пренесена в онази епоха, след разгрома на първата руска революция от 1905 г., в дните на декадентския цъфтеж, тя изяснява какъв пример е давал покойният Чехов на българското изкуство в борбата с упадъчните тенденции.

Появата на Чехов на българската сцена и особено на „Вишнева градина" се посреща като събитие, което има и политическо значение. На пиесата се гледа като на произведение, което носи нови идеали. Критиката съжалява, че тези идеали не са били доразвити в други произведения поради ранната смърт на великия писател. Д. Т. Страшимиров изрично подчертава това:

„Като закрепва в таланта си през осемдесетте години — едно преходно време за Русия, — той вижда старите идеали рухнали и новите още (ги) няма и описва безсилието и лекомислието. „Буреносците" са още в зачаток, революцията избухва едвам преди смъртта на Чехов. . ." (Д. Т. Страшимиров, Вишнева градина, в. Ден, бр. 2335 от 1 октомври 1910 г.).

Това обяснение хвърля съвсем ясна светлина за това, колко правилно е възприеман Чехов от прогресивната театрална и литературна критика през десетте години на нашия век. Но ако трябва да се посочи нещо, което поразява със своята дълбочина, тънък анализ и вярно разбиране на Чехов в края на първото десетилетие на нашия век, трябва да се спрем на крайно интересната статия на видния български строител на нашата национална опера К. Михайлов-Стоян. На 4 октомври 1910 г., веднага след едно от първите представления на „Вишнева градина", той излиза във в. „Ден" със статия за пиесата и изпълнението. Анализът на К. Михайлов-Стоян, дълбочината, с която разбира Чехов, трактовката на пиесата и отношението към автора го издигат до висотата на съвременното разбиране и тълкуване на Чехов у нас и в Съветския съюз. Михайлов-Стоян със забележително проникновение писа:

„Старата вишнева градина олицетворява старата дворянска Русия, която при това в живи лица (семейството Раневски и Гаев) се движеше сноци на сцената. . . Всичките тези и подобни хора явяват се безлични, безволни, пусти, без знания, без принципи, без трудоспособност, без високи стремления и без никаква национална окраска. Затуй че са толкова меки и лекомислени, че и малкият житейски вятър ги сгъва, нищожният нахал ги смущава и ги обира (нощната среща с „пътника"), най-малката работа (необходимостта да се присъствува при продажбата на старата вишнева градина) ги смазва и гони във от родното гнездо. . ."

К. Михайлов-Стоян не състрадаваше на Раневска и Гаев, не скърбеше за умиращите дворяни. Той виждаше как Чехов изпраща в миналото една стара и негодна за живота дворянска Русия. Основното, което подчертаваше Михайлов-Стоян, е залезът на дворянска Русия, съборена под ударите на брадвата на лопахиновци. Къде ще отидат тези безволни и празни герои, питаше Михайлов-Стоян. Какво ще стане с тези „погибши създания" и „безпътни точки", каква ще бъде по-нататъшната участ на тези „морално и физически сакати хора, които не могат да отидат на работа, а само разпиляват народното богатство"? Отговорът на имението български оперен артист беше съвсем ясен. Той виждаше, че Гаев и Раневска са безволни същества, без национални идеали, *„политически сакати граждани, които не знаят що е майка-бащина"*. Единственият изход за тези хора, негодни да разберат новото, неспособни да прегърнат труда, е смъртта, бавна и мъчителна за излишния човек в своето време. Тази смърт първо обхващаше стария слуга Фирс, който бе неспособен да се освободи от духовната зависимост и привързаност към дворяните. И като награда за тази привързаност той получава смърт и забрава:

„Тази едновременно пошла и трагическа погибел особено силно, дълбоко и чувствително се подчертава в заключителната сцена, когато най-малкият представител на старата, робска, изживяла дворянска Русия (Фирс, 87-годишен старец, слуга) остава забравен, заключен и закован в старата къща сред вишневата градина, която при това е обречена на съсичане и изгаряне. . . С тази сцена авторът като че ли искаше да каже: „Умри и изгори тук, пошла, безсилна и безплодна старина, закована като в ковчег в старото робско гнездо!"

Зад външния изискан нрав, зад приятното поведение, зад повишения лиризъм К. Михайлов-Стоян вижда съдбата на Раневска и Гаев: като „представители на погибващ дворянский род" те успяват още за известно време да продължат „безцелния и безполезен живот" и носят гибел на стария Фирс. Те ще продължат да живеят на чужди плещи, докато и техният край бъде като този на Фирс. Но между смъртта на Фирс и тази на Раневска и Гаев има голяма разлика. Единият загива забравен и изоставен, едва на смъртния си одър разбрал, че не е живял, а другите загиват под ударите на надигащия се бунт:

„. . .И те ще преживеят — пишеше Михайлов-Стоян — много по-големи и по-остри мъки, когато се срещнат с истинските вълни на бурното житейско море при своята неподготвеност ни към труд, ни към молитва, ни към философско търпение, а пък онази майка-бащинния, която те не щяха да знаят и забравиха, също няма да ги знае. И те ще умрат още по-лошо и от Фирса, макар че ще бъдат свободни и от време на време ще им подават в ръцете неочаквани пари: смърт при моралната и обществена мизерия е трагична. . ."

От тази статия се вижда, че К. Михайлов-Стоян добре познава творчеството и идейния ръст на Чехов. За него Чехов е *„истински син на младата Русия"*, който живее с болките и скърбите на своята родина, който *„дълбоко преживяваше майчините радости и най-вече майчините печали, като при това вярваше*

в нейното бъдеще". Тук вече Михайлов-Стоян изоставя тона на рецензент и говори за Чехов като за близък и познат нему човек.

Статията на К. Михайлов-Стоян поставя още един важен въпрос за творчеството на Чехов и специално за „Вишнева градина" — тя изтъква оптимизма и вярата на Чехов в бъдещето с оглед на действителните носители на идеите на бъдещето и истинските господари на утрешна Русия. На този въпрос Михайлов-Стоян дава следния отговор:

„. . .Като изобрази с такава художествена изпъкнатост трагическата съдба на стара Русия, Чехов успокоява зрителите с две перспективи: първо — студентът Трофимов и момата Раневска (Аня) се възраждат и очакват в Москва да се учат и може би ще бъдат едни от реформаторите; второ — вековното народно богатство, както и по-нататъшната съдба на младата земеделческа Русия авторът предава в ръцете на работническия народ в лицето на младия Лопахин — син на стомилионните селяни, които добре знаят и що е борба, и що е труд, и що е бог" (вж. К. Михайлов-Стоян, Вишневата градина, в. Ден, бр. 2336 от 4 октомври 1910 г.).

Статията показва, че Михайлов-Стоян по това време е бил под влиянието на материалистическата критика на Белински и Чернишевски. Той дава вярна трактовка на пиесата на Чехов, но под влиянието на някои народнически тенденции преувеличава ролята на руското селячество. Затова смята, че Лопахин е един от носителите на бъдещето. В неговото лице Михайлов-Стоян правилно вижда новия господар на вишневата градина, но не вижда, че този нов господар е временен. Михайлов-Стоян обаче ясно разбра образите на Аня и Петя като хора на истинското бъдеще, които „*ще бъдат едни от реформаторите*" на Русия.

Блестящият за времето си анализ на К. Михайлов-Стоян, доближаващ се в основната си мисъл до съвременното изкуствознание на марксизма-ленинизма, ясно говори, че този наш артист е познавал не само добре Чеховото творчество но е знаел отблизо и самия Чехов. Затова в статията си говори като близък наблюдател как Чехов е преживял трагедията на своята родина. Историческите факти потвърждават дружбата на Михайлов-Стоян с великия писател. На 29 януари 1898 г. А. П. Чехов пише писмо до журналиста А. В. Амфитеатров, намиращ се в България. Чехов се застъпва пред Амфитеатров да подкрепи Михайлов-Стоян „*да стане създател на театралното дело в България*". Чехов говори за Михайлов-Стоян в това писмо с твърде интимен тон, като го нарича ту с цялото му име, ту „Стоян": „Стоян — пише Чехов — ни повери своите мечти и аз и Потапенко го посъветвахме да не отлага много работите, а да започне веднага да действува" (вж. А. П. Чехов, Полн. собр. соч., т. XVI, 1949, стр. 303—304). Така установяваме и непосредствената връзка между Чехов и българския театър и критика.

К. Михайлов-Стоян със своята статия потвърждава, че възприема Чехов в духа на постановките на Московския художествен театър, като търси тяхното вътрешно съдържание, атмосфера, настроение и подводно течение.

Критиката на Страшимир Кринчев също потвърждава, че режисьорът П. П. Ивановски, както и актьорският колектив на Народния театър са намерили в голяма степен социалния, а не битов конфликт на пиесата. Кринчев установява правилно, че Чехов е носител на Тургеневите традиции в драмата! И за да бъдат правилно разбрани, нужно е актьорите, които участвуват във „Вишнева градина", да имат по-висока култура и обществено съзнание. Авторът на статията дава вярна оценка на епохата, в която става действието: „Веригите на крепостничеството се махнаха в Русия, но хората там ги замениха с толкова други не по-малко тежки вериги, които допотопния мужик-крепостник превърнаха в роб, а руския интелигент — в излишен човек." Затова Кринчев зовеше за „по-голямо внимание и по-

голяма любов особено у нас, в България, дето хората мъчно се увличат от истински хубавото, дето при това те тъй много се нуждаят от добри учители. *А мъчно се намира учител като Чехов*, както е мъчно да се намери бисерно зрънце в куп смет."

Пиесата „Вишнева градина" у нас бе приета като „погребална и прощална песен над един безсмислен и загубен живот" — живота на последните дворяни. Тук Чехов в сравнение с постановката „Вуйчо Ваньо" бе разбран много по дълбоко — *„повече на вътрешния, а не на външния конфликт"* — пишеше Кринчев. Основата на този конфликт бе намерена в умирането на старите господари на вишневата градина и идването на търговеца Лопахин като нов господар. Но едновременно с това Страшимир Кринчев не можеше да обясни защо става така, коя е тази сила, която изхвърли от живота Раневска и Гаев и доведе лопахиновци в живота. Виновник за това той смяташе „онова разкапване на морално убийство, което руското дворянство преживя". Кринчев нямаше идейната подготовка да види истинския образ на хищника Лопахин, на израсналия милионер, затова смяташе, „че Лопахин не е никакъв хищник" (!?). Така смяташе Кринчев в статията си и полемизираше с онези, които искат да видят у Лопахин и хищническата природа на търговеца. Кринчев не можеше още да види двойствената природа на Лопахин, у когото „постоянно се сменят кулакът и порядъчният човек" (Ф. Батюшков, цит. по Ермилов, Драматургия Чехова, стр. 236). Кринчев виждаше само някаква „вродена доброта и мекост в Лопахиновия характер", чиято „душа не е успяла да се омърси от натрупаното богатство". В постановката обаче не така се интерпретираше образът. В нея Атанас Кирчев, който бе актьор със социалистически разбирания и в редица статии заявяваше: „Аз съм убеден в скорошното възтържествуване на социалистическия строй",[1] внасяше по-остри социални нотки. Затова Атанас Кирчевият Лопахин звучеше по-вярно и обществено значимо. Атанас Кирчев тълкуваше образа на Лопахин от гледището на Петя Трофимов: „...хищен звяр, който изяжда всичко, което му попадне на пътя". А когато се изнася тази черта на Лопахин напред, виждаме истински образ на човека, който разруши вишневата градина и който не мечтае да извоюва щастие за другите, а само за себе си. Това от своя страна разкрива истинската идея на пиесата — Лопахин се явява временен господар на вишневата градина. Истински стопани могат да бъдат само Петя и Аня, които мечтаеха цяла Русия да се превърне в щастлива градина. Страшимир Кринчев като критик подценяваше отрицателните черти на търговеца Лопахин, но правилно схващаше, че у него има известно раздвояване, известен трагизъм.

Изобщо в своята критика Страшимир Кринчев схващаше спектакъла „Вишнева градина" само откъм едната му страна — разкриване образа на излишните хора. Това бе главното, което той търсеше в пиесата и в постановката. Не пропущаше да отбележи и положителните герои: „В това царство на безнадеждността се очертава само светлата фигура на студента Трофимов, който, макар и млад, но вече много е страдал, твърдо върви в живота, знае защо живее, изпълнен с вяра в бъдещето; чрез неговите уста говори новият човек, свободен, непримирим като вятъра. Трофимов зиме е болен, тревожен, беден като просяк и въпреки това почти чувствува стъпките на щастието, което приближава в сиянието на лунната вечер. И той призовава към радостния подвиг на любовта и труда: „Напред! Ние вървим безспирно към светлата звезда, която ни грее там далеч." Зовът на идеалиста студент не остава глас, въпиещ в пустинята, и ние виждаме Аня, омагьосана, да тръгва с Трофимова..."

[1] За А. И. Кирчев вж. по-подробно Ст. Каракостов, Христо Ганчев и Атанас Кирчев (40 години от смъртта им), сп. Театър, кн. 3—4, 1953, стр. 50—59.

Така разбираше Кринчев Чеховата пиеса. За своето време обаче той смяташе, че бъдещето, за което говори Петя, „е малък епизод, който, вместо да разрешава сложните противоречия в живота на Чеховите герои, иде по-релефно да ги изтъкне пред нас". Затова центъра на тежестта поставяше върху „трагическия финал" на пиесата, а не върху желаното бъдеще, за което Петя вървеше в първите редици на борбата и ако паднеше, щеше да покаже на друг как да достигне до победата. Петя Трофимов за Кринчев беше само „малък епизод".

Ние се спираме по-подробно на тази също забележителна за своето време статия на Стр. Кринчев, защото тя показва колко вярно, макар и не докрай, той е схващал Чехов. Кринчев е полезен извор за нашата история на театъра и критиката, защото дава много верни оценки, а по онези проблеми, с които полемизира, може да се установи най-точно какви са фактите и явленията на българската сцена.

Кринчев не бе доволен и от Васил Кирков в ролята на Гаев, защото пропадащият дворянин, излишният човек — както го схващаше правилно — бил разкрит в актьорското изпълнение като „карикатура и посмешище, когато в действителност в неговата съдба има скрит дълбок потресен трагизъм". Именно в това отрицание на Кринчев разбираме колко вярно по линията на сатирическата заостреност Васил Кирков е разкривал образа на излишния човек Гаев. Нали за него Раневска и Лопахин казваха, че в Русия има хора, които „съществуват неизвестно защо". На образа на Леонид Андреевич Гаев трябва да се гледа като на човек, напълно неспособен „да осмисли дори трагизма на своето положение". Това може да се прочете във всеки елементарен школски учебник по литература, а един от най-добрите познавачи на Чехов в наше време В. Ермилов установява: „Гаев е толкова пуст и призрачен, че нему, както и на Чебутикин, му е все едно как живее, дали въобще живее, или не живее." Това безспорно по-ясно бе разбрано от К. Михайлов-Стоян.

Страшимир Кринчев полемизираше и с Атанас Кирчев в ролята на Лопахин и смяташе, че неговата игра била „не съвсем издържана и целна". Критикът е недоволен, че актьорът не приема неговото виждане за Лопахин — именно само положителната страна на търговеца. Той признаваше, че на Кирчев „не му липсва разбиране", че „със силата на своя интелект артистът е успял да долови основните черти на Лопахиновия характер", че „играта на Кирчев бе похвална", но спореше едновременно с това: „Някои намират — пишеше той, — че Лопахин е хищник и че игра, която не изтъква това основно противочовешко начало у него, не издържа критика. Такова тълкуване, правеше извод Кринчев, показва основно неразбиране на Чеховия герой..." Така смяташе критикът, защото възприемаше „Вишнева градина" не от разночинско-демократическите идеи на бедняка-студент Петя Трофимов, който отрича хищника, а от гледището на буржоазната демокрация, която отричаше само неделовитостта на излишните хора — последните дворяни.

В постановката ролята на Любов Андреевна Раневска се играеше от Елена Снежина, актриса, която бе учила през 1903—1905 г. в Московския художествен театър и добре познаваше Чехов чрез постановките на Станиславски и Немирович-Данченко. В едно писмо от Москва тя изрично подчертава: „На 18 октомври дадоха за първи път пиесата „Иванов" от Чехов; тя се играеше с много голям успех... Довечера ще играят „Дядя Ваня" за първи път през този сезон. С нетърпение очаквам да я видя. „Вишневый сад" вече играха няколко пъти."[1] Значи, Елена Снежина бе една от първите наши актриси, които имаха и непосредствени впечатления от Чехов на сцената на МХТ. Нейното писмо ясно говори за любовта

[1] Из личния архив на актрисата.

й към Чехов. В действителност премиерата на „Иванов“ е била на 19 октомври 1904 г. Снежина ще да е гледала генералната репетиция предния ден или пък просто е сгрешила датата с един ден, като пише 18 октомври 1904 г. Как се е случило така, че Страшимир Кринчев не одобрява играта на Снежина, не е ясно. Той смята, че „главните елементи на чисто Чеховия трагизъм липсват в тази игра или едва-едва мъждеят“. Снежина разкривала образа малко по-ярко театрално и трагично, като не пропущала да подчертае на първо място сатиричното в образа, както Чехов е изисквал от О. Л. Книпер-Чехова в тази роля. Например в сцената, когато гледа през прозореца в градината и вижда сянката на своята майка, Раневска се смее, а Елена Снежина извиквала „пронизително, сърцераздирателно и припадала“. Припадък, който според Кринчев можел да бъде подходящ за „Борислав“, но не и в Чехова пиеса. Подобно тълкуване има и в сцената при срещата с Трофимов, когото не можела изведнаж да познае. А когато го познава, поради това, че той е бил учител на нейния малък удавен син, извиквала „с неестествен и неприятен крясък“. Кринчев се съмдеше на Елена Снежина, че „вместо да бъде драматична“, била „само пресилена, неестествена и карикатурна“. Мъчно можем да се съгласим със Страшимир Кринчев, който може правилно да критикува Снежина за някои моменти, показани външно, но неправилно изисква да се отстрани от образа неговата сатира. Снежина се е придържала към О. Л. Книпер-Чехова, чието изпълнение в ролята на Раневска гледала на премиерата на 17 януари 1904 г. за имения ден на Антон Павлович Чехов, а след това тя е гледала представлението много пъти до завръщането си в България през 1905 г. Не бива да се забравя, че сатиричната линия в образа на Раневска бе дадена от самия Чехов. За тази сатирична линия у Книпер-Чехова в ролята на Раневска пише и историкът на съветския театър Б. Ростоцки в очерка си за актрисата: „Стихията на комическото, остроти дори рязкото осмиване, стигащо до равнището на сатирата, съвсем не бе чуждо на О. Л. Книпер...“ (Мастера МХАТ, Искусство, М.—Л., 1939, стр. 250). Разбира се, тук ние говорим за линията на образа, за интерпретацията, а не за степента на майсторството и дарованието на двете актриси, развивали се при различни обстоятелства и условия, макар че те бяха актриси на еднакви роли и поддържаха дълга дружба още от МХТ, а след това и в София. Що се отнася до някои непълноти в образа, разбира се, Кринчев ще да е бил прав, защото това се потвърждава и от такъв автор като Димитър Т. Страшимиров: „Сравнително спокойната и истински драматична игра на Снежина (Раневска) едва ли ще задоволи ония, които близко са чувствували и знаят русина“ (в. Ден, бр. 2333 от 1 октомври 1910 г.). Някои рецензии пък отбелязват, че А. И. Кирчев (Лопахин) и Снежина (Раневска) „надвишавали“ останалите действуващи лица (сп. Свобода, кн. 7, 1910, стр. 67—69).

Не по-малък успех в тази постановка имаше и Стоян Бъчваров в ролята на Епиходов. Стоян Бъчваров носеше още по-пресни впечатления от Чеховите постановки на МХТ. Той ги бе гледал през 1908 г. С особен възторг той говори в своите бележки за постановката на „Вуйчо Ваньо“. Той схваща ясно, че МХТ е качествено нов театър. Затова пише по това време от Москва: *„Новото, което видях в Художественния театър, дойде да заглуши в мене всичко ново, което бях видял досега.“* Той ни е оставил подробни бележки за спектакъла на „Вишнева градина“, правени на място, непосредствено след представлението. За него критиката установява: „Г-н Бъчваров играеше Епиходов, нищо и никакъв деловодител в чифлика на Раневска. Но с какво тънко разбиране и внимание се е отнесъл той към своята задача! Как е съумял да намери живите, бликащи правдивост елементи на Чеховия образ! Г-н Бъчваров ни даде един комично замислен и натъжен

Епиходов, който върви бавно, измерено, със сериозна тържественост на лицето и приказва също тъй бавно, измерено, въобразявайки си, че върши бозна каква важна работа, „макар че в същност приказва големи думи, значението на които не разбира ясно и затуй ги употребява не на място, та излиза само смях; под този смях зрителите чувствуват как се гърчи малката парцалива душица на този канцелярист, който не знае какво му се иска — дали да живее, или да се застреля“ (Кринчев). Бъчваров в ролята на Епиходов, след връщането си от Москва, след срещата с Московския художествен театър, е разкрил ярко своето дарование. Всички виждат в него нещо ново: „Г-н Бъчваров... в ролята на Епиходов показа истинско разцъфтяване на своите сили, които не са от обикновените“ (Д. Т. Страшимиров, в. Ден, бр. 2333 от 1 октомври 1910 г.).

Христо Ганчев играе ролята на Симеонов-Пишчик. И постига едно от най-големите си завоевания на сцената в тази малка роля. И за него критиката отбелязва: „За играта на г-н Христо Ганчев трябва да се кажат само похвални думи. Този единствен наш артист никога почти не греши във възсъздаването на вземаните от него роли, не сгреши и сега във „Вишнева градина“, като ни даде правдив, крайно сочен и издържан тип на селски чифликчия, за когото не съществуват никакви световни проблеми, никакви неразрешени въпроси и измъчвания. Стига човек да е сит, доволен от себе си, стига да може хубаво да яде и спи. Ето най-мъдрата и най-простата житейска философия. Симеонов-Пишчик е въплъщение на животинското начало. Ако у останалите е парализирана волята, у Пишчик се е атрофирала мисълта, вследствие на което той е неспособен да разбере, да проникне в чуждото страдание, което той възприема само в неговите конкретни, груби форми, чрез сетивата на физическо същество. Тази основна черта на Чеховия тип г. Ганчев съумя талантливо да възпроизведе“ (Кринчев).

Макар че критиката не спираше главното си внимание на образите на положителните герои, които прозират бъдещето и са готови да се жертвуват за него, като Петя, в постановката това бе изтъкнато преди всичко от изпълнението на Кръстьо Сарафов в ролята на студента Петя Трофимов. Той бе създал този образ така, че действително става за пример на нашето младо поколение. Сарафовият Петя Трофимов изпъква на нашата сцена като беден народен прогресивен студент, носещ много любов и нежност към Аня и главно със своята замечтаност към бъдещето, за което той вече се бори. Благородството и красотата на този интелигент нашият артист изразяваше чрез отрицание на миналото и копнежа към щастието, в което той вярваше и за което беше готов да се жертвува. Съвременници и сега си спомнят за онази сладка Сарафова музикална реч на шепот и копнеж, когато Петя заявяваше: „Аз предчувствувам щастието, Аня, аз го виждам... то иде, то е вече близо, аз чувствувам стъпките му...“ Критиката, както видяхме, смяташе образите на Аня и Петя за епизодични, тъй като изискваше постановката да бъде разглеждана главно в битов план. Но Сарафов със своята типична емоционалност е внасял и по-остри елементи: „За играта на г. Сарафов в ролята на Трофимов — казваше Кринчев — би трябвало да повторя почти същите бележки, които казах преди две години в това списание по повод на „Вуйчо Ваньо“. Наистина сега имаше повече място за афектация — нали студентът Трофимов е представител на идеалистично, дори революционно настроената интелигенция, която живее с вяра в бъдещето, а към настоящето се отнася отрицателно, — обаче все пак г. Сарафов можеше да ни даде по-естествена игра, в която да получи дълбоката сериозност, замисленост и широта на духа у студента Трофимов, за да не виждаме у него само екзалтиран младеж, за когото морето е до колене. Тая бележка направена мимоходом, защото общото впечатление от играта на г. Са-

рафов бе добро и задоволително" (Кринчев, стр. 662). Както се вижда, когато дойде до разглеждане образа на Петя Трофимов, Страшимир Кринчев или го приема като епизод, или като човек, който мисли, че всичко в живота е лесно, че „морето е до колене". Все пак с тези известни нотки на подценяване идейността на образа цитираният критик трябваше да признае, че Петя Трофимов е „светла фигура".

Малката роля Варя се изпълнява от Адриана Будевска. Всички били очаровани от нейното изкуство и особено от задушевния й глас. Режисьорът Ивановски допуснал в спектакъла известна „напевност". От нея била освободена найдобре Будевска. В рецензията на сп. „Българска сбирка" се казва: „От женските роли хубаво игра Варя (Будевска), едничката, у която напевният говор е естествен и създаващ търсеното настроение" (кн. 8, 1910, стр. 587—590). Страшимир Кринчев даде висока оценка за изпълнението на Будевска: „Лесно, като че ли без особени усилия г-жа Будевска попада в своята роля; всяка дума у нея живее в интонацията и жестовете, с които се изказва, извирайки от самата дълбочина на душата, мелодична, изпълнена с искреност и трепет." Критиката установяваше, че Будевска „умее великолепно да си служи със своя приятен глас, който варира леко, плавно и бързо завладява зрителя" (Кринчев).

Критиката възторжено приема младия артист Юрдан Сейков в ролята на безродния слуга Яша и смята, че той „заслужава всяко насърчение" (в. Ден, бр. 2333 от 1 октомври 1910 г.).

Интересно било и изпълнението на Н. Ст. Бъчварова в ролята на Шарлота, за която говори в мемоарна бележка Ал. Гюров (вж. в. Бълг. нар. театър, бр. 253—254 от 25 април 1943 г.).

За своето време по отношение на Чехов Страшимир Кринчев можа по начало да даде една в много отношения вярна оценка. Тя бе резултат на демократичните разбирания, които той носеше. Но под влияние на средата около редакцията на „Демократически преглед" и под влияние на изостреното класови отношения в страната той прави редица отстъпления. Това, както видяхме, се чувствува и в статията му за „Вишнева градина", в която изтъкваше търговеца Лопахин не като хищник, а Раневска искаше да види главно в драматическа светлина, но не и в сатирическа. Чехов за него все пак бе по-лесно разбираем, но когато възпросът се отнасяше до идейната страна от творчеството на Горки, той бе пълен негов отрицател: „Отсега с положителност може да се каже — писа той, — че „Мещане" скоро ще бъде забравена (?!), както драматическите ескизи на М. Горки" (сп. Демократически преглед, год. VII, 1909, стр. 104—105).

Положителната сила на спектакъла „Вишнева градина" се изтъкваше не само от Страшимир Кринчев, но и от останалата наша театрална критика (вж. Н. Томалевски, За Чехов и „Вишневата градина", сп. Съвременна мисъл, год. IV, 1914, кн. 13, стр. 201—202).

Какъв трябва да бъде изводът за този спектакъл: той бе правилно насочен, доколкото това можеше да се направи в онова време. Артисти, като Кръстьо Сарафов, Христо Ганчев, Атанас Кирчев и Елена Снежина, засилваха емоционалността на образите, акцентираха отрицателното си отношение към света на гаевци, лопахиновци и подчертаваха копнежа към един по-справедлив свят в бъдещето. Според театралната критика на Д. Т. Страшимиров това било спектакъл, в ансамбъла на който „се чувствуваше руски дух, което значи много" (в. Ден, бр. 2333 от 1 октомври 1910 г.). Още по-възторжено „Вишнева градина" се утвърждаваше от К. Михайлов-Стоян: „Артистите в Народния театър, хвала им и чест, много добре изобразиха последния крах на старата Русия ..." (в. Ден, бр. 2336 от 4 октомври 1910 г.). Ето защо и дума не може да става да се мисли за някакъв неуспех на

спектакъла. Тук са били събрани най-добрите български артисти, повечето от тях добре са познавали руския театър и специално Художествения театър. Отрицателното мнение на сп. „Свобода", изразено в анонимната рецензия „Отваряне сезона на Народния театър", е повече от субективно. Едва ли някой би се съгласил с мнението, че „дебютът на г-н П. Ивановски е злополучен" (кн. 7 от септември 1910 г., стр. 67—69).

Оценка за „Вишнева градина" в Народния театър намираме и в руския печат. Софийският кореспондент на либерално-буржоазния информационен вестник „Русское слово" е дал обширна статия за спектакъла под заглавие „Вишневый сад" на болгарской казенной сцене (От нашего софийского корреспондента)". Тази дописка досега ние знаехме по информацията на в. „Ден" (бр. 2338 от 6 октомври 1910 г.). Тук ще процитираме от дописката, отпечатана в „Русское слово" (бр. 221 от 26 септември 1910 г., стр. 6), тъй като тя също дава известна представа за спектакъла и работата върху него

Режисьорът П. П. Ивановски през 1910 г. се стремял да постави така „Вишнева градина", че спектакълът да се превърне в българо-руски празник. „След дълги колебания за тази цел бе избрана Чеховата „Вишнева градина". Г. Ивановски ... не се побоя да се улови за тази задача, надявайки се на артистите, с които успя да се опознае през ваканцията." Всички съдействували на режисьора, особено артистите, „повечето от които са се учили в руската драматическа школа". Според строгия кореспондент на „Русское слово" артистите се справиха повече от задоволително. Те играха не по-лошо от средните руски актьори. Безспорно, те поработиха за това! Г. Ивановски дни и нощи работи над тях. Репетициите вървяха една след друга. Беше поканен специален лектор,[1] също русин, който трябваше да запознае участниците на спектакъла с вътрешния смисъл и значение, със специфичната руска подплата на Чеховата пиеса. Приготвени бяха специални декорации. С една дума, от страна на управлението на театъра, режисьора, актьорите бе направено всичко, за да се осигури успехът на пиесата."

Кореспондентът на „Русское слово" запитва дали е осигурен този успех. „Аз — казва той — се страхувам да отговоря утвърдително на този въпрос. На първото представление пиесата бе приета благосклонно. Но далеч не горещо, без ентусиазъм. На първото представление се събра цялата софийска интелигенция, писатели, художници, артисти. Обаче и за тях много нещо от пиесата пропадна. Някои неща съвсем не уловиха, други разбраха превратно. Специфичната руска подплата, патосът на нашия руски живот останаха неразбрани. И това, разбира се, ще се почувствува още по-силно, когато представителите на интелигенцията в залата на театъра се заменят от обикновена публика."

Явно е, че кореспондентът на „Русское слово" е имал твърде високомерно отношение към българската театрална публика и е излязъл лош пророк — мненията на К. Михайлов-Стоян, Д. Т. Страшимиров и Стр. Кринчев опровергават „Русское слово" и показват колко дълбоко нашите артисти, зрители и критикът са чувствували драматургията на Чехов. По-късно сам режисьорът П. П. Ивановски признаваше в руския печат, че спектакълът „Вишнева градина" се играл с голям успех (вж. П. П. Ивановский, Болгарский театр и война, сп. Театр и искусство, № 42, 1915, стр. 773—774).

От мнението на нашата критика трябва да се направи един извод и дебело да се подчертае: Кр. Сарафов, Хр. Ганчев, Ат. Кирчев, Ст. Бъчваров, Адр. Будевска,

[1] В. Камбана, бр. 1012 от 28 август 1910 г. съобщава, че руският журналист В. Викторов-Топоров ще прочете сказка за „Вишнева градина". В бр. 1014 на същия вестник се предава резюме от сказката.

Ел. Снежина и др. вярно са разтълкували образите, които играят, и в тях са заострили идейната сила — отрицанието на стария, умиращ свят на дворянството, без да изтъкват търговеца Лопахин като положително явление. А това е било победа за нашия театър. Това най-ясно засвидетелствува българският писател Петко Тодоров, който заяви през 1913 г. пред руското списание „Театр": „С голям успех пред софийската публика се ползуват всички произведения на Чехов" (№ 1337, 1913 г., стр. 3—4). Заключителната дума за този спектакъл трябва да дадем на К. Михайлов-Стоян, който като близък до Чехов и познаващ особеностите на неговата драматургия отдаде „хвала и чест" на артистите на Народния театър, които според него „много добре изобразиха последния крах на старата Русия."

Чехов в 10-те години. Успехът на Чехов на българската сцена бе съпътствуван и от интереса към неговите преводи. Анна Карима, която редактира белетристиката на Чехов в четири тома (1904—1905), установяваше: „На Чеховите произведения у нас особено провърля. Освен разказите, преведени и печатани в разни наши списания и вестници, явява се и отделно издание на всичките му произведения. Що се отнася до „Вишнева градина", последното произведение на Чехов, за превода му се печатаха едновременно две обявления: единият превод на К. Т. Митишев, другият на А. Кирчев — *нещо, което напомня едновременните първи издания на „Мещане" на Горки"* (сп. Мисъл, кн. 9—10, 1904, стр. 507). „Вишнева градина" в Народния театър се играе по превода на Кр. Ангелов (сп. Свобода, кн. 7, 1910, стр. 67—69). По същото време се яви и преводът на „Вишнева градина", направен също от Атанас Кирчев. Пиесата бе рецензирана от Ник. Филипов, който я схващаше като комедия, в която героите „с незначителни изключения не са положителни". Напълно в курса на сп. „Мисъл", където се печаташе тази рецензия, за положително явление се утвърждаваше и космополитизмът на лакея Яша, обясняван като образ на „веселяк, волен, но нормален човек"?! Положителният образ на Петя Трофимов бе разглеждан като „идеалист-мечтател," обладан от „необясними предчувствия", които го водят към „светлата звезда на бъдещето". Разбира се, тук не може да става дума за необясними предчувствия, тъй като Чехов показваше Петя твърде ясно — изключен студент, който отрича хищничеството на Лопахин (вж. сп. Мисъл, кн. 3—4, 1905, стр. 235—237).[1]

Успехът на „Вишнева градина" и до днес се помни от по-старото поколение наши културни дейци. В това отношение една анкета за влиянието на Чехов у нас може да донесе още по-големи изненади от тези, които ни дава критиката от миналото. Неотдавна нашият писател Гьончо Белев по повод петдесетгодишнината от смъртта на Чехов разказа за незабравимите си впечатления от спектакъла „Вишнева градина". Според него „днешното младо поколение може да ни завижда, че сме имали щастието да гледаме тази знаменита пиеса с такива големи артисти" като Кирков, Кирчев, Сарафов, Ганчев, Игнатиева, Елена Снежина, Бъчваров и Иван Попов. Посрещането на „Вишнева градина" е имало дълбок обществен смисъл, в който са изливали буйните чувства на прогресивната народна младеж:

„Когато се заговори за А. П. Чехов, най-топлия, най-нежния писател, който е филтрувал през чувствителното си сърце всеки ред от произведенията си, веднага пред мене изпъква неговата „Вишнева градина", поставена някога си, преди Балканската война, от руския режисьор Ивановски. Колко силни, колко дълбоки са били впечатленията ми от нея, та и досега да запазят своята свежест! *Из-*

[1] Подробно за преводите на Чеховите пиеси и за рецензите върху тях вж. библиографията на Тодор Боров в книгата му „Чехов в България", София, 1955.

правени гъсто един до друг, с глави, опиращи почти до тавана, ние, тъй наречените „аристократи на мисълта" (за такива се смятахме в своето повишено младежко самочувствие), давахме свобода на буйно избликналите чувства. И наистина наоколо ми, на галерията с най-евтини места, се събирахме не случайни хора, дошли да се позабавляват една вечер, а *страстни, възторжени посетители на театъра, които прябваше да отгладуват левчето или стотинките, необходими, за да можем да видим желаната пиеса. Ентусиазмът ни беше напълно оправдан"* (в. Литературен фронт, бр. 28 от 15 юли 1954 г.).

Пиесите на А. П. Чехов понякога се явяват и на сцената на театрите в страната, а що се отнася до малките форми, те стават „неизбежни почти във всяка литературно-музикална вечеринка" (вж. Ст. Чилингиров, А. П. Чехов на български, Сб. Милетич, 1912, стр. 390).

През 1910 г. „Вуйчо Ваньо" се явява на сцената на Видинския общодостъпен театър, създаден от ученика на Московския художествен театър Петко Атанасов при сътрудничеството на Антон Страшимиров. „Там — разказва Петко Атанасов — поставих „Вуйчо Ваньо". Народния театър смятах за казионен..." (вж. Ст. Каракостов, История на руския и съветски драматически театър, ч. I, 1951, стр. 127).

Съществуват указания и за участието на Роза Попова в ролята на Соня от „Вуйчо Ваньо", но за съжаление все още не разполагаме с конкретни данни за нейното изпълнение.

До Балканската война от 1912 г. Чехов бе любим автор на наша сцена. Заедно с „Вуйчо Ваньо" и „Вишнева градина" непрекъснато се играе „Мечка" под заглавие *„Дивак"*. Дори през 1911—1912 г. Народният театър представи „Дивак" по превода на Ив. Д. Иванов, режисьор П. П. Ивановски и при участието на М. Хлебарова в ролята на Попова, Атанас Кирчев в Смирнов и Гено Киров в Лука (сп. Театър, кн. 2, 1911, стр. 5). Чехов бе любим драматург и на сцената на Работническия театър, където се играе „Вуйчо Ваньо" (сп. Театър, кн. 18, 1912). През 1911 г. се постави *„Предложение"*, режисьор П. П. Ивановски при участието на Елена Снежина (Наталия), Хр. Ганчев (Чубуков) и П. К. Стойчев (Ломов). Постановката в Народния театър отново доказва, че българският артист правилно чете, разбира и осъществява Чехов. Това се потвърждава и от печата. Комедията била изпълнена „много сполучливо" от участвуващите. Основната идея била ясно изразена: „Предложение" е весела игра. *Тънката ирония* едва уловимо прониква в нея и дава предимство на онова добродушие и примиримост, сами по себе си комични, които може би само русинът обладава. *Иронията, с която Чехов осмива суетата на руския помещик*, който отива да прави предложение и страстно заспорва със своята бъдеща жена, преди още да й се е обяснил, за своите ливади и за своята хрътка, почти не се чувствува пред комизма на положенията, които се създават при това" (в. Нова балканска трибуна, бр. 556 от 23 март 1911 г., стр. 2).

„Три сестри" в Народния театър, 1920 г. Първата империалистическа война попречи на непрестанния нарастващ интерес към Чехов. Затова веднага след свършването на войната Народният театър отново се обърна към Чеховите пиеси. През 1920 г. се постави пиесата „Три сестри", постановка на режисьора И. Е. Дуван-Торцов, с участието на А. Будевска и Зл. Недева (Маша), Снежина и Марта Попова (Ирина), К. Кирова (Олга), Кр. Сарафов (Андрей), В. Кирков (Вершинин), К. Стоянов (Сольоний), Юрдан Сейков (Кулигин), Т. Танев (Тузенбах), Гено Киров и Дуван-Торцов (Чебутикин), Стефан Киров (Ферапонт), Талинска-Сейкова (Наташа),

Н. Икономов и В. Генков (офицери). И по този случай нашата критика отново подчертава новаторския характер на Чеховата драматургия. „В Русия първото изнасяне на Чехов на сцената е било провал. Защото и добрите тогавашни театрали не са проумели, че Чехов не иска канониге на театъра до него" (Сирак Скитник, Три сестри, сп. Везни, кн. 12, 1920, стр. 351—355). Сирак Скитник обаче смяташе постановката на „Три сестри" „едва ли... сполучлива", тъй като била спасена само от „външната забавност, музикалните ефекти...".

Но не така мислеше В. Стефков в сп. „Комедия". Той смяташе, че „Три сестри" е сполучлива постановка. Но и двамата автори не можаха да разберат оптимизма и романтиката на тази Чехова пиеса, копнежа на Чеховите герои да живеят в общество, в което трудът ще бъде основно задължение на всеки човек. Критиката изобщо прие пиесата като трагедия на загиващи герои, а по-малко като страстен копнеж към новото. Идейната основа на пиесата е била подценена с неоправдани съкращения в текста. В библиотеката на Народния театър се пази режисьорският екземпляр, на който са нанесени съкращенията. От тях се вижда, че са съкратени всички пасажи, в които се говори за надигането на бурята, за приближаването на новото, което ще изгони из живота мързела и ще доведе победата на труда.

В постановката сериозно постижение е имал Васил Кирков в ролята на Вершинин. Страстната романтика и драматизъм, които внасял актьорът в тази роля, обаче не били разбрани. В него виждали „универсален" и „избухващ патос", без да разберат, че това е герой на страстна романтика и дълбока трагичност. Този образ на Вершинин обаче още се помни с неговия копнеж да намери щастие в живота, да намери пътя, който ще го изведе към света на справедливостта и красотата. Критиката тогава насочвала Кирков повече към Хлестаков, отколкото към един по-широк репертоар.

Успех е имал и Юрдан Сейков в ролята на Кулигин, разкриващ образа в сатиричен план. С дълбок, но сдържан трагизъм е била разкривана сцената от четвърта картина, когато Тузенбах (Тачо Танев) се прощава с Ирина (Елена Снежина). Актьорите са се мъчили да намерят правилния израз на финалната сцена с трите сестри, но критиката от „Везни" я отрича като патетична и ненужна декламация. Васил Стефков обаче смята, че „Три сестри" в Народния театър е една от най-добре изнесените постановки през новия театрален сезон (сп. Комедия, бр. 10, 1920, стр. 4—5).

Едно от най-добрите постижения в тази постановка е принадлежало на Кръстьо Сарафов в ролята на Андрей Сергеевич Прозоров. Още Гео Милев в критическите си бележки за Сирано де Бержерак изтъкна ролята на Андрей между най-добрите постижения на Сарафов.

В какво се прояви Сарафовото дарование в тази роля? На първо място, в раздвоението на Андрей и трагизма на пропадащия и потъващ в блатото на еснафщината Андрей: „Трагедията на безволевия и безсилен интелигент г. Сарафов със собственото си умение... можа да изнесе с виртуозност. Той си остава незаменим наш интерпретатор на Чеховите герои" (В. Стефков). Широк бе размахът на Сарафов в тази роля — външно Андрей копнее за красота и наука, за служба на живота, а вътрешно гине в страшната действителност, която убива силите и знанията му. Тук критиката няма разногласие: „Той е може би единствената чеховска фигура. Тоя понякога съскащ глас, гдето думата придобива страдание, примирение и подавен плач по онова, което безсмислено се е счупило, с такава пълнота и завършеност дава чеховското" (сп. Везни, кн. 12, 1920).

И въпреки това у Сарафов е било нужно още по-ярко да се открие не само трагизмът, но и копнежът на Андрей. В редица критически статии може да се прочете: „Андрей, който мисли да превземе света, да стане учен, професор, Сарафов не смогва да обладае, но когато той става „излишен човек", с малките стремежи на провинциален чиновник, с грижите на примерен баща и измамен мъж, артистът със смела сигурност и психологична правота ни дава образ, който със своята убедителност като че ли не търпи друго разбиране." Затова в тази роля Сарафов бе най-силен в изразяването на трагизма, който обхваща Андрей. В душата на Андрей се събира много буря, която се чувствува в трагичния монолог към сестрите. В часовете на прозрение той пита: „...Къде отлетя моето минало, когато бях млад, весел, умен, когато мечтаех и мислех ...Защо едва наченали да живеем, ставаме отегчителни, обикновени, неинтересни, лениви, равнодушни, безплодни, нещастни..."

Ако копнежът на Андрей в началото на пиесата бе по-леко изразен, трагизмът на този герой стигаше до най-голямата си дълбочина в изпълнението на Сарафов: „Пестелив и художествено обмислен в средствата си, Сарафов — от най-късия жест до широкото движение — не ругае, а създава тип, премахнал навсякъде кресливостта на вънкашния израз, за да се домогне до едно вътрешно оглъбиване, искреност и прост жест. Такъв е той и пред леглата на сестрите си" (сп. Везни, кн. 12, 1920). Така този ярък сарафовски трагизъм в ролята на Андрей се превръщаше в обществена трибуна, от която се задаваха страшни въпроси за съдбата на всеки интелигент в епохата на варварското ограбване на човешката душа, радост и труд. Покрусеното от войната поколение виждаше в лицето на Андрей на наша сцена собствената си драма и искаше да знае кой е отнел радостта на този умен човек, кой го е хвърлил в такава безизходност. Затова Андрей на Сарафов оставяше неизгладими следи в съзнанието на следвоенната младеж, която го обичаше именно заради тези тревожни мигове, в които я поставаше и караше да мисли и разсъждава по-настойчиво за своята нерадостна участ. В ролята на Андрей Прозоров след Кръстьо Сарафов играе и Стефан Киров. Негови съвременници и досега с възторг говорят за неговото изпълнение в тази роля. Според утвърденото мнение тази роля е била най-голямото постижение на Стефан Киров.

Нашите артисти винаги са се справяли с драматургията на Чехов и са я противопоставяли на символистично-упадъчната. В една бележка, която се предполага, че е на Вазов, се казва, че нашите артисти „успешно ни предават Чехова..." (Събрани съчинения, т. 18, стр. 763).

Чехов в 20-те години. Заедно с този спектакъл се поднови и интересът към Чехов. Още през 1921 г. в нашия печат Гьончо Белев обнародва „Неиздадени писма" на Антон П. Чехов" (сп. Листопад, кн. 4—5, 1921), които вземаше от съветското списание „Отчизна", издавано в Симферопол. С този спектакъл и тази статия наставаше нов момент — започваше да се търси Чехов вече и чрез интерпретацията на съветския театър и съветския печат.

Такъв бе възходът на Чехов на българска сцена. След фашистския преврат на 9 юни 1923 г. Чехов бе прогонен от сцената на Народния театър. Новият деветоюнски директор на театъра Вл. Василев отрече значението на Чехов за нашия театър. Той цинично писа: „В Русия могат да дават един Чехов — то си е тяхна работа; може да им иде на сметката. За нас обаче от руския репертоар могат да останат автори, които се издигат над времето си и в образите на своята епоха дават трайните значения на човешката душа" (сп. Златорог, кн. 5, 1924). Така Цанковата реакция в театъра постави Чехов извън голямата литература и го свали

от сцената на първия театър. Прогресивният печат защити „анатемосания Чехов" и отговори на Вл. Василев. Людмил Стоянов в полемична бележка заяви, че статията на господин директора на театъра е написана „за този, дето духа" (в. Развигор, бр. 151 от 28 септември 1924 г.), защото никой в България не можеше да споделя престъпната мисъл на редактора на „Златорог".

При такава атмосфера именно претърпя неуспех постановката на Й. А. Осипов на *„Сватба"* през 1924 г., наречена от Гео Милев „театрално недоразумение" (Г. Милев, Театрални опити, сп. Пламък, кн. 7—8, 1924, стр. 253). Чеховата „Сватба" пропада на сцената на Народния театър в същото време, когато тя се играеше на сцената на съветския театър като сатира срещу еснафщината и трагедията на човека в тази среда.

Народният театър през 1924 г. под режисурата на Й. А. Осипов възстанови спектакъла *„Три сестри"* под силното настояване на един от най-големите последователи на Чехов в театъра — Гено Киров. Това бе за юбилея на нашия именит артист, показал високи завоевания в ролята на Чебутикин.

При опита през 1939 г. да се постави „Чайка" фашисткият печат повежда борба срещу пиесата и я сваля от репертоара на театъра, въпреки енергичната защита на Чехов, направена от Н. О. Масалитинов (вж. в. Слово, бр. 5130 от 15 август и бр. 5133 от 18 август 1939 г.).

Фашистката реакция повече не допусна Чехов на сцената на Народния театър. Творчеството на великия писател остана обаче любимо и скъпо в сърцата на неговите стотици хиляди читатели в България.

Влиянието на Чехов над българската драматургия. Появата на Чеховата драматургия на сцената на Народния театър, както и Чеховите възгледи за театъра оказаха влияние и на новата българска драматургия, която през периода 1904—1912 г. бе в реалистичен възход. Елементи от нейното влияние могат да се намерят в творчеството на всеки от нашите изтъкнати драматически писатели, като Антон Страшимиров, П. К. Яворов, Рачо Стоянов и редица други. Но това най-ясно се вижда в драматургията на един от най-крупните писатели от времето на Чеховата поява в България — П. К. Яворов. Анализът на историческите и художествените факти говори, че Яворов най-добре разбира новото, което носеше методът на Чехов. Когато говорим за влиянието на новаторската драматургия на Чехов и значението й за българската драматургия, би било груба грешка да се търси някаква външна прилика на сюжета и образите на Чехов с тези на Яворов например. Това Чехово влияние не е в някакво подражание, заимстване, реминисценции и т. н., *а преди всичко в доближаването на метода на Яворов до този на Чехов по отношение на вътрешното действие на драматургията. Безспорно Яворов като лирик стигна до много от Чеховите изводи сам, по собствен път, но драматургията на Чехов, нейният новаторски характер и метод укрепи този новаторски метод в драматургията на Яворов.* Без правилното разбиране на този метод пиесите на Яворов ще се четат откъм тяхната сюжетно-битова страна, но няма да се открие в тях вътрешното им действие, вътрешното поведение на героите, вътрешната атмосфера, която носят.

Въпроса за влиянието на Чеховата драматургия върху Яворовата повдигнахме още през 1953 г., когато искахме да си отговорим на въпроса, защо при появата си Яворовите драми „В полите на Витоша" и „Когато гръм удари — как ехото заглъхва" не са били разбрани и са били отречени в по-голямата част от нашите буржоазни и прогресивни критици. Не изключваме, че вина за неуспеха са имали и режисурата, и изпълнителите. Но една пиеса не само се поставя, а се чете и де-

шифрира. И въпреки това на времето малцина са открили истинското значение на Яворовата драматургия. Откривайки вътрешното съдържание на тези пиеси, през 1953 г. ние запитвахме за „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“: „Та нима при правилната композиция и *чеховско настроение*, което носи тази пиеса, ние *не бихме могли да я поставим?*“ (вж. Ст. Каракостов, Към въпроса за драматургическото наследство. За по-смела ориентация, в. Литературен фронт, бр. 30 от 23 юли 1953 г.). И действително практиката потвърди това. Онези наши режисьори и театрални колективи, които се опитаха да открият вътрешната действеност на Яворовите пиеси, да приложат метода на Московския художествен театър в работата му с Чехов, откриха един нов Яворов. Така той се яви на наша сцена със силата на драматург, издигащ се до високата на един от най-големите ни драматически писатели. Въпроса за влиянието на Чехов над Яворов засегнахме и в доклада си на научната сесия на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, посветена на петдесетгодишнината от смъртта на А. П. Чехов, състояла се на 30 май 1954 г., и на сесията на Академията на науките. Там също бе изтъкнато Чеховото влияние върху Яворов и обстоятелството, че Яворов не бе чужд на Чеховия метод.

Яворов не остава равнодушен към Чехов, напротив, последният му допадаше със своя дълбок лиризъм и погребално-сатирична песен над стария крепостен свят. Именно под влияние на Чеховите пиеси „Вуйчо Ваньо“ и „Вишнева градина“ Яворов написа своята пиеса „Когато гръм удари — как ехото заглъхва“. В тази пиеса нашият писател разкрива разлагането на едрите добруджански чифликчии. Особено много Яворов се доближава до Чехов в разкриването на „печалната съдба на буржоазно-интелигентските „излишни хора“ (Конст. Державин, Болгарский театр, стр. 172). Индивидуалистическите увлечения пречеха на Яворов да види докрай същността на Чехов. Макар Яворов своеобразно да възприема Чехов, той не остана чужд на неговата драматургия. Той твърде много научи от Чехов, особено по отношение на композицията. Още когато пише за „Вуйчо Ваньо“, той вижда, че тази пиеса е качествено различна спрямо досегашната руска драматургия. Прави му впечатление, че Чехов нарича своите пиеси „сцени от живота“ и че драмата, която знаеше дотогава, по отношение на формата е „оттикната в миналото“. А това неизбежно помага на Яворов и чрез новата форма да навлиза в новото съдържание. Както във „Вишнева градина“ се разкрива залезът на последните дворяни, така и в „Когато гръм удари“ се разкрива разлагането на добруджанското чифликчийство. Това бе именно основната тема на пиесата. Чифликчийското гнездо и идилията в дома на Сава Попович са нарушени от идването на полковник Витанов, който разкрива, че той е бащата на младия Данаил Попович. С ярост се нахвърляше върху него младият господар, защото — казваше той — Витанов се е „промъкнал в къщата ни, за да я срине“. С чеховски драматизъм Яворов разкрива трагедията на залязващите едри чифликчии, които познават или Добруджа, или Париж. Този драматизъм обаче преминава в ярка сатира особено в епилога „Как ехото заглъхва“. На фона на разгарящата се класова борба в добруджанското село се явява и благоевският тип на народния учител, отрицателят на чифликчийската класа, на религията й, на морала й. И именно в тази атмосфера Яворов осмиваше старата чифликчийка, която отива във Франция и под влиянието на католицизма става калугерка. На младия господар Данаил Попович Яворов противопоставяше народния учител-тесняк. Сатирата той разпространяваше и върху попа, и върху кмета, и върху царският генерал. В този конфликт между залязващото чифликчийство Яворов внасяше и оптимистични нотки чрез протеста на народния учител. Заключението ни на тази сесия беше:

„Само когато така погледнем на тази прекрасна, социална по своето съдържание пиеса, когато разкрием в нея сатирата и оптимистичните нотки в духа на Чеховата драматургия, ние ще можем по новому да разберем Яворовата драматургия" (вж. Ст. Каракостов, А. П. Чехов на българска сцена, сп. Театър, кн. 7, 1954, стр. 18—31).

Това схващане получи потвърждение не само на сцената на нашите театри, които се освободиха от старото битово-сюжетно осъществяване на Яворов, но и в някои проучвания, в които се направи опитът да се види нашият голям драматург именно в тази светлина. Това схващане обаче далеч не изчерпи въпроса.

Какво ново още може да се каже по въпроса за метода на П. К. Яворов и за влиянието на А. П. Чехов върху него? В същност изказаното вече мнение през 1953 и 1954 г. се нуждае от едно по-пълно и мотивирано проучване, като се използуват преди всичко художествените произведения на Яворов и неговите теоретически и мемоарни изказвания.

Драматургията на Яворов, въпреки че носи някои индивидуалистични черти, в основата си е реалистична и дори в някои отношения влиза в противоречие със стиховете на поета от този период. Да вземем пример с първата пиеса на Яворов— „В полите на Витоша". Освен ярко изявената сюжетна линия — борбата на Драгоданоолу с Христофоров като политически врагове, както и любовта на Мила с Христофоров — Яворов е навлязъл много по-дълбоко в нравите на нашия следосвобожденски живот. С неповторима за времето си сила той е пресъздал трагедията на жената в едно жестоко общество и е проникнал в бунта й срещу варварството и гнета. Успоредно с тази трагедия Яворов намери вътрешното съдържание в колебанията и поведението на интелигента-индивидуалист, търсещ истината в живота. В това вътрешно съдържание Яворов разкри красотата на природата, на тази чудна Витоша, в чиито красиви поли се разкрива жестоката драма на Мила и Христофоров. Ако на езика на Станиславски попитаме кое е „сквозное действие" на тази пиеса, ще отговорим: не борбата на двамата политически врагове, а мъката, драмата, тъгата по хубавото в живота, търсенето на новото, човешките отношения и гибелта на човека в обществото на вълчите закони. Другото е само външно съдържание, сюжетно развитие. Ако ние не разберем вътрешната драма на Мила, на Христофоров или на този прекрасен образ Чудомир, никога не ще разберем какво е искал да каже Яворов. В този именно смисъл — в търсенето на вътрешното действие независимо от увлеченията по индивидуализма — Яворов следва метода на Чехов. Яворов не подражава на Чехов, а използува нещо, което Чехов му дава и което сам е разбрал, за да пресъздаде образи, взети от българската действителност по онова време.

И Яворов като Чехов нарича своята пиеса *„Картини из живота"*. Действително в нея има такива картини, които по метода на пресъздаването им твърде много приличат на метода на Чехов. Да вземем например второ действие — пред главния вход на Градското казино. Външно тази сцена е разкъсана на епизоди, но вътрешно тя е обединена и разкрива трагично пустия живот на нашата интелигенция от онова време. Подобно нещо има и в четвърто действие — лириката и бунта в страданието на Мила. Външно това е една семейна разпра, но вътрешно се разкриват трагедията на жената, жестоките нрави, лицемерният морал на буржоазното семейство, борбата на човека за свободни и достойни отношения. Ако става дума за индивидуализъм, той се чувствува в решенията, в търсенията, в изводите. Но що се отнася до страданието, до вътрешното поведение на героя, Яворов е разбрал смисъла на подводното течение у Чехов, недоизказаните загатвания, подсещанията, които оставят зри-

теля сам да доизгради във фантазията си проблемите и образите, за които се правят намеци.

Ако има драматургия у нас, която най-малко може да се поставя без пълното осъществяване на *втория план в ролята*, това е драматургията на Яворов. Как бихме осъществили образите на Мила, Христофоров, Драгоданоолу или Петрович без втория план, без онази съвкупност от мисли и чувства, от които се действува в предлаганите обстоятелства. Колко богато и сложно е например поведението на Амели в средата на жестоките хора и как с поведението си разкрива едно друго вътрешно съдържание — желанието да служи на едни човешки отношения. Външно тя помага на болната Мила, поддържа връзки със семейството на Драгоданоолу, но вътрешно целият неин лиризъм носи протеста срещу жестоките хора, които довеждат Мила до смърт. На този подтекст е изграден и целият монолог на Амели за полите на Витоша.

Незабравим е Яворов с външното показване, как Стефан Драгоданоолу страда пред смъртния одър на сестра си, а в същото време цялото негово вътрешно поведение е насочено към двореца, където е поканен за първи път.

Този именно метод на вътрешното действие Яворов приложи още по-дълбоко във втората си пиеса — „Когато гръм удари — как ехото заглъхва". Тази пиеса най-малко се поддава на сюжетно-битово разглеждане. При нейната проста интрига — полковник Витанов открива пред всички, че Данаил Попович е негов син, и предявява своите бащински права — ние имаме една дълбока, сложна вътрешна драма в душите на всички герои. Ако се тръгне по сюжетно-битовата страна от пиесата, ще се постигне спектакъл на семеен скандал в благородно семейство. Ако се открие нейното вътрешно съдържание, ще се види бурята в душите на нейните герои, драмата на семейството Попович, развитието на Данаил Попович, гибелта на стария добруджански чифликчия, крушението на неговите химери, сатирата срещу поведението на Бистра в епилога. Именно по този път ние откриваме една лирична драма в сатиричен план, за който говорихме. Без вътрешното действие, подтекста и лиричната драма сатирическата насоченост от пиесата ще остане само гол сюжет за една семейна история.

В същност тази методична близост на Яворов до Чеховата драматургия се потвърждава от самия Яворов. На 2 май 1908 г., когато Яворов току-що бе обнародвал своята статия за „Вуйчо Ваньо", написва едно писмо до своя приятел Михаил Янков. В него той буквално заявява:

. . .Но в главата ми се върти постоянно сюжетът на една драма, който не ми дава мира. Действието се развива в един *голям чифлик под сянката на стари дъбове и лъчите на късно лято*. Чувствувам да ме заобикаля едва *трептящата атмосфера* на тоя живот, в който *всичко е спокойно като повърхността на застояла вода*. Внезапно след повече от двадесет години в тая вода *пада един камък и разтърсва гладката повърхност*, за да се види целият процес на отровно гниене, който се е извършвал в дълбочините. После отново повърхността се успокоява и само малки отровни мехурчета по нея издават скритите процеси на вътрешното разложение. . . *Но всичко това трябва да бъде дадено в правдиво житейско осветление и външната поетична атмосфера да не притъпява вътрешната* (к. м. — Ст. К.), която е същността на всеки живот" (вж. Ст. Каракостов, Къде е недоразумението? (отговор на проф. Г. Цанев), в. Литературен фронт, бр. 19 от 10 май 1956 г., както и Ганка Найденова-Стоилова, П. К. Яворов, София, 1957).

П. К. Яворов в това писмо съвсем ясно разкри своята програма за вътрешното действие. Дори пиесата той възнамерява да озаглави „Под стария дъб". Тук

той търсеше не външното сюжетно развитие на интригата, характерите и конфликта, а вътрешното съдържание, онези отровни процеси, които се извършват под привидно спокойната повърхност на водата. За него поетическата атмосфера трябва да не притулва „вътрешната, която е същността на всеки живот".

Написването на това писмо от 2 май 1908 г., в което се говори, че се е родила идеята за втората пиеса, се предхождаше от априлската статия на Яворов върху „Вуйчо Ваньо". Нерушима е връзката между това писмо и статията на Яворов за „Вуйчо Ваньо". В нея Яворов с почти същия речник и разбиране говори за метода в Чеховата пиеса, за нейните своеобразности по линията на вътрешното действие:

„Това е картина на един живот, който *се разлага сред жълтото осветление на есенното слънце, под сънливите акорди на китарата* и при насмешливите подсвиквания на щуреца. Това е още *елегия на повехналите листи*, които падат и гинат навеки, и на безвестните сълзи, проливани от човешката душа в безизходна горест.

Чифлишка градина. В дъното тераса. Под клонете на вековно дърво е поставена маса. . . На люлката полулежи лениво замислен доктор Астров. Той не иска чай, не ще дори и ракия. . . *Ние чувствуваме задушното изпарение на застояла вода, в което през 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*" (сп. Демократически преглед, кн. 4, 1908, стр. 449—451). (Навсякъде курсивът е мой—Ст. К.)

Явно е, че Яворов не подражава на Чехов, а се учи от неговия метод. Тази статия и писмото до Мих. Янков, свързани в едно цяло, дават най-красноречивия отговор за влиянието на Чехов върху Яворов и за съзнателната опора на нашия писател, намерена във великия руски драматург.

Статията на Яворов за „Вуйчо Ваньо" потвърди и други въпроси около това влияние на Чехов. Яворов намери в Чехов опора по отношение на новата форма в драмата. Чехов наричаше своите пиеси „сцени от живота", а Яворов — „картини из живота". Яворов съвсем ясно изтъкна това положение и го превърна в своя форма: „Чехов е отбелязал с подзаглавие, че ни дава ред *„сцени от живота"*, претворени в рамките на четири действия. Истинската драма, за която би се заловил един драматически темперамент, е оттиктата в миналото. Руският писател е повдигнал завесата след петия акт да видим само нейните разрушителни действия". (стр. 447). Така Яворов бе първият писател у нас, който не само откри новата форма в драматургията на Чехов, но талантливо, по убеждение я приложи в своята работа като драматически автор.

В тази нова форма Яворов съвсем ясно разбра, че най-важният белег не е в разпределението на четири или пет действия, а преди всичко в изграждането на образите, техния вътрешен живот, вътрешно поведение, вътрешна атмосфера, която носят. . ., изобщо онова, което той сам нарече с езика на нашия съвременник *вътрешно действие*. Това той забелязва във всички Чехови герои и особено правилно го изрази по отношение на д-р Астров и Иван Войницки. И двата образа за Яворов бяха разкрити не в конкретното им поведение в миналото, а миналото бе взето като повод да се открият неговите отзвуци в настоящето. Затова той писа:

„Отдавна е той (д-р Астров) в тия места. Дойде млад, хубав, а сега — ето го: вече застарял, красотата му не е никогашната, па и ракия пие. . . Да, за 10 години той е вече друг човек." Или:

„Първите лъчи на истината са пронизвали очите му (на вуйчо Ваньо) с остри болки: 25 години той е бил лъган от другите и от себе си! То е било — сигурно е било — един мъчителен процес на опомняне. . . Той е преживял една жестока *вътрешна борба*. . ., той не е изживял трагедията на своето крушение съвсем безмълвно. . .“

Цялата статия на Яворов се върти именно около това „вътрешно настроение“, „вътрешна драма“, търсене на вътрешното действие и т. н. Така Яворов се доближи и до мхатовската интерпретация на Чехов от Немирович-Данченко и Станиславски. А в същност и тя му е била известна. „Доколкото мога да съдя по една рецензия — писа той, — четена преди време в някое руско списание (ако не се лъжа, това беше „Мір Божий“), така е действувал Московският художествен театър — *чрез настроение во външната сценическа картина*“ (стр. 454). Яворов прие всичко това и открито заяви:

„Без отклонение от насоките на самата пиеса, значи третирайки последната еднакво с Московския художествен театър, аз не зная дали софийската „народна“ сцена догони руската“ (стр. 454).

Особено ясно е това и от писмата на Яворов, които потвърждават, че той като драматург съзнателно търси лиричното във вътрешното действие. По всяка вероятност естетската критика на д-р К. Кръстев и тази на Боян Пенев е правила опити да отстрани Яворов от чеховските тенденции в метода му като драматург. На 14 март 1912 г. в писмо до д-р Кръстев Яворов брани своите позиции за лиризма в драмата, за поетическата атмосфера, за трагизма на мечтаещия и тъгуващ по бъдещето Христофоров. В писмото си той казва:

„Сега ми е необходимо да стоя по-далече от стиха и по-близу до прозата — макар че *проза дори в драмата може да бъде поетична*, каквато е прозата на всички големи майстори от *Софокла до Шекспира и Чехова (!) И аз съвсем не мисля да е недостатък поетичната атмосфера* в някои сцени на първата ми драма. . .“ (вж. Ганка Найденова-Стоилова, П. К. Яворов, Летопис, 1959, стр. 511).

Това писмо потвърждава още веднаж как Яворов в периода на своята работа в Народния театър съзнателно търси и прилага метода на А. П. Чехов на вътрешното действие, на поетичната атмосфера

Яворов видя именно това — когато не се открие *вътрешното действие и съдържание* на Чеховите герои, тогава се създава впечатление, че пиесите са бездействени. Нали така впоследствие се случи и с неговите пиеси. И Яворов, бранейки Чехов от нападки в „бездейственост“, в същност отговаряше предварително на своите бъдещи критици и отрицатели. Той писа: „Някои руски критици бяха поискали да отрекат Чеховата пиеса на това основание, че тя не ни дава никакви драматически фигури в каквото да е драматическо действие“ (стр. 448). Но Яворов спори с тях и отново припомня, че традиционната форма на драмата е преодоляна: *„Както отбелязах още в началото, действителната драма е оттикната в миналото“* (сп. Демократически преглед, кн. 4, 1908, стр. 448). На преден план е драмата на подтекста, на подводното течение, на вътрешното действие. Чехов съзнателно е пренебрегнал — пише Яворов — от живота на героя си ония моменти, които биха привлекли драматурга от стария тип. *„Руският писател е искал да ни покаже своя герой след катастрофата“* (стр. 449).

Не само със статията си върху „Вуйчо Ваньо“ П. К. Яворов изтъкваше отношението си към Чехов и формата на неговата драматургия. Още в разговорите си с проф. М. Арнаудов той съобщаваше, че е изучавал теорията на драмата. Но едновременно с това подчертаваше, че е не за всякаква теория на драмата, а повече

го привлича онази, която допуща отстъпление от нея, което го насочва по-близо до чувството и живота! Някои свои отстъпления от изискванията на сцената той извършва в интерес на произведението (М. Арнаудов, Към психографията на П. К. Яворов, Год. Соф. у-т, 1916, стр. 49): „*Когато носим живо чувство за теорията* — писа той, — *тя ни задължава понякога да отстъпим от нея в интерес на произведението*" (пак там, стр. 50).

Жизненият и творческият път на Яворов говорят, че той е изучавал творчеството на Чехов. В неговата библиотека се намират онези томове от събраните съчинения на Чехов, в които са поместени Чеховите пиеси (вж. Ганка Найденова, цит. съч., стр. 282). Често в своите изказвания Яворов говори за Чехов и за особеностите на неговата драматургия. Забележително е неговото изказване за значението на МХТ, Чехов и дрмите му:

„Драмата е преди всичко литература без съмнение. Не драмата е за театъра, а театърът е за драмата. . . и всякога, когато не е било тъй, драмата е била в декаданс. . . Нека си спомним *Чеховите драми, нека си спомним Московския художествен театър*" (П. К. Яворов, Съчинения, т. III, Драми, стр. 269).

Всяко друго разбиране според Яворов води към угодничество на вкусовете и превръща театъра в „*панаирско зрелище*" (пак там).

От тези естетически позиции П. К. Яворов не прие съвременния буржоазен френски театър и влезе в спор с Ибсен. Още в анкетата на проф. М. Арнаудов той заявяваше, че неговата пиеса „Когато гръм удари — как ехото заглъхва" е написана „*като критика на Ибсеновата „Дивата патица"* (пак там, стр. 52). А в кореспонденцията си от Париж до режисьора на Народния театър П. П. Ивановски изрично подчертаваше (1 ноември 1910 г.):

„Аз тук вече почвам да мисля за обратен път, защото времето върви много бързо. Няма да се върна много очарован от френския театър и *съжалявам, че не отидох в Москва*, наместо да дойда в Париж. Един всемогъщ консерватизъм царува на тукашната сцена, една окончателна рутина. Никога и никъде тук няма едно художествено цяло — има само частично изявление на гений. . . Без блясъка на тия отделни изпълнители веднага биха станали видими небрежностите в mise-en-scèn-а, мизерностите на ансамбъла и нетърпимата блудкавост на съвременния френски репертоар. И французите биха могли да пресметнат тогава колко десетилетия назад са останали в това отношение, като погледнат къде са отишле вече немците и московците. Впрочем френецът едва ли изисква от театъра нещо повече от забавата" (д-р М. Арнаудов, Из живота на П. К. Яворов. Нови приноси към биографията и характеристиката на поета. Год. Соф. у-т, т. XXX, 11, 1934, стр. 69).

И тук Яворов остана верен на Московския художествен театър и на А. П. Чехов, като търсеше в театъра пълен ансамбъл, където всички актьорски сили са обединени около идеята на произведението и с еднаква сила осъществяват образите. За Яворов в театъра бяха нужни индивидуалности и чрез тези ярки и силни актьорски индивидуалности трябваше да се постигне единното цяло в ансамбъла.

Изложените възгледи на Яворов и влиянието на Чехов върху неговото самобитно развитие се потвърждават и от самата художествена тъкан на пиесата „Когато гръм удари — как ехото заглъхва".

Казахме, че това е пиеса, която най-малко се поддава на сюжетно-битово тълкуване и разглеждане. Погледната откъм нейната сюжетна страна, в една такава постановка тя би разкрила само външното действие, интригата и общия характер на конфликта. Но когато се открият вътрешното съдържание, вътрешната

действеност на героите, техните дълбоки преживявания, тогава се открива една друга пиеса — с дълбоко подводно течение.

Основната тема в подводното течение на „Когато гръм удари — как ехото загълъхва", това е двадесетгодишната тайна на Бистра, борбата да се спасят от крушение илюзиите и химерите на Сава Попович и борбата на Витанов да намери своя син. Тази основна тема преминава през цялата композиция на пиесата и разкрива истинския образ на едно общество, обречено на гибел.

Бистра Попович живее със своята тайна за истинския баща на Даниил и тя би я крила още, ако Даниил не беше заварил майка си въпреки волята ѝ в прегръдките на полковник Витанов. Бистра Попович е „привикнала на големи болки и *търпение мълчаливо*". Тя сама признава, че тази вътрешна драма щеше да продължава, „ако Даниил не беше днес" ги заварил.

Цялото основно поведение на Сава Попович се състои в това, да задържи Даниил при себе си и да запази своите химери, с които е преживял толкова дълго щастие и доволство. Попович си е създал един идеален свят, в който той смята, че е познал истината и желае да третира злото „по човешки". Според него само това би му донесло щастие. Но ето че камъкът пада в застоялата вода, раздвижва пластовете и отровното гниене, за което говори Яворов, излиза на повърхността и показва истинската, а не мнимата истина на Попович. Затова така трагично се откъсва от него това жестоко осъзнаване: *„Двайсет и толкова години вяра и радост..."* и изведнаж каква измама. Повече от двайсет години той е копнял за една отвлечена химера:

„Ти говореше надълго за слънце и звезди — казва Бистра, — за бог и човек, за безсмъртието.... Аз чувствувах, че ти копнееше за онова, което още не идеше..."

И вместо това неопределено, отвлечено щастие в чифликчийския дом идва една жестока истина. Какво е поведението на Попович пред реалната житейска истина, разрушила безцеремонно света на неговите мечти? Тя го уплашва, смазва, но и мобилизирва да направи усилие и спаси последните остатъци от корабокрушението на своя дом, да задържи положението си под прикритието, че „нищо не се е случило", че нищо не е станало. Поведението на Попович при новите обстоятелства се изразява само в едно — страх от истината, страх „да чуе всичко в себе си". И пак се удява в своята спасителна сламка — нищо не е станало, „нищо не е било", „нищо не се е променило". Тревожната нощ е заменена с мъдрото утро. Попович прави последни усилия чрез външно достойнство пред жестокия полковник да запази положението си. Но зад тази воля прозира истината за една всичко разрушаваща трагедия, трагедията на човека, чиито химери се рушат. Тази трагедия се засилва още повече от съзнанието, че досега Попович е живял в облаците и трябва да слезе на земята.

Подводното течение ни донася драмата на истинския и мнимия баща и успоредно с нея драмата на физическия и духовния баща.

Живял непрестанно в лъжа и илюзии, в трудния и безизходен момент, когато целият негов дом се разпада, когато рухват неговите мними идеали, Попович се обръща отново към лъжата и в нея търси спасение:

„Лъжата, сине мой, не е тъй страшна, както хората си я мислят. Понякога тя може да ни научи и на големи истини..."

Спасителният извод е да се задраска от действителността истината и да се приеме, че „последните двайсет часа не съществуват и ти сега слазяш от парахода..." Такъв е детският наивен мир на стария чифликчия, смятал всичко за вечно и трайно и сега разбрал преходността на времето.

Изходът е в наивното самоубийство. Бистра Попович не е стреляла на времето във Витанов — сега със същото оръжие иска да спаси врата на Попович в нейната любов. Но... ето я комедията — ранен е Попович и изходът е един — да заминат за Париж. Само старият Попович търси спасение под стария дъб в самотата на една жестока трагедия на измамен баща и човек с разбити идеали. Така го заварва и смъртта.

Яворов остава верен на себе си и на Чехов. Той дълбоко и човешки правдиво разкрива драмата на своите герои, търси тяхното лирическо страдание, но едновременно с това не скъсва нишката на тънката сатира и ирония срещу този негоден за истинския живот човек. Особено силна е неговата сатира срещу всички останали герои, които Яворов събира във финалната картина на пиесата. Сега всички са слезли от облачните химери на Сава Попович на земята. И ако първите три действия ние можем да наречем *„Живот в света на илюзиите и химерите на Сава Попович"*, епилогът „Как ехото заглъхва" след гърма можем да озаглавим *„На земята сред жестоката истина в живота"*. В този смисъл последната картина е здраво свързана с художествената и идейната тъкан на пиесата. Епилогът носи разврзъка на истината, настъпила с такава страшна гръмотевица. Тънката ирония и лирическа сатира на Яворов в първите му картини тук, в епилога, е заменена с остра, злъчна, убийствена сатира, развита от позициите на младия учител-социалист. От позициите именно на този учител от благоевски тип Яворов бичува и иронизира и чифликчии, и генерали, и попове, и кметове. Появила се е нова обществена сила, която гледа на всички тези представители на държавата като на вълци, които грабят народа. *Победители са не идеалите на Сава Попович, а нещо друго — побеждават идеите на младия учител и на неговите другари, които не почитат „ни господ, ни господар"*.

Най-остра е сатирата срещу Бистра Попович, старата чифликчийка, която външно чрез обреда отдава „успокоение" на душата на бившия си съпруг, но дълбоко в себе си търси „утеха" в своите някогашни приятелки от Нотр Дам де Сион, а за простите селяни става „калугерка при френците". Яворов сатирически разкрива всички герои, които от своя страна носят нещо иронично към Сава Попович и неговата памет.

Младият Данаил Попович е наследил богатството на баща си и показва истинските си зъби — „Вълк като всички вълци..." Ако за стария Попович опасността за крушение на неговите идеали и дом дойде от личната драма на Бистра и Витанов, драмата на Данаил Попович ще дойде от крушението, което ще донесат новите обществени сили, които не ще признаят нито новия господар, нито генералите, нито кметовете, нито поповете! Яворов подлага на остра критика не само поведението, но и биографията на полковник Витанов, станал в епилога генерал. Някога той е бил човек с идеали, бунтувал се е, но извършил престъпление срещу Бистра и след това изменил на идеалите, като остава да служи на царя. И тук Яворов развива темата за ренегата, както при Данаил.

Епилогът носи още една основна тема — кой ще бъде господарят на чифлика. Според попа „младият господар остава — и младата господарка: те ще бъдат наместо старите. . ." Но според Яворов това са временни господари. Те не ще могат да задържат господството си, въпреки че са се освободили от химерите на стария чифликчия. Из селото броди според Данаил някакъв „тип". Подобен на него Витанов е виждал и „в казармата", а попът смята, че трябва да се прогони от селото. Това е благоевският тип на народния учител-социалист, който не се подчинява никому, говори всекиму истината и сваля маската на „ренегата" Данаил Попович.

Безспорно Яворов намери опора в разкриването на тази вътрешна драма в творчеството на А. П. Чехов. Но, както казахме, тази опора той намери в метода на Чехов и чрез този метод той разкри образите на една българска действителност. В този смисъл е и влиянието на Чехов върху Яворов.

Тук трябва да отбележим, че П. К. Яворов като драматург на Народния театър е проявявал последователен интерес към драматургията на Чехов. Под негово ръководство се разглежда преводът на Кр. Сарафов на пиесата *„Иванов"* (Протокол № 1 от 2 януари 1912 г.). На 6 април 1912 г. Артистическият комитет на Народния театър разглежда пиесата „Три сестри" (Протокол № 26 от 6 април и № 27 от 10 април 1912 г.). През 1912—1913 г. пиесата „Три сестри" непрестанно стои в репертоарните планове на Народния театър, но излиза на сцената едва след войните през 1920 г.

Влиянието на Чехов се чувствува и върху някои от пиесите на Антон Страшимиров. В началото на 1900 г. съчиненията на Чехов са твърде популярни по събраното седемтомно издание от 1902 г. Този интерес се засилва още повече след смъртта му. Когато Чехов се играе с най-голям успех у нас, през 1908 г. излиза една от „най-чеховските" комедии на Антон Страшимиров *„Пред Влахернските врата"* (сп. Културно единство, год. I, 1908, кн. 1, стр. 6—12, и кн. 2, стр. 14—19, преиздадена в Антологията на Антон Страшимиров през 1922 г., стр. 463—498). Методологично тази комедия е близка до „Сватба" — сцена в едно действие. Ироничният хумор е насочен срещу скъперничеството и еснафщината. Подтекстът донася намеренията на младоженеца в разгара на брачното тържество да загреби по-голяма зестра или да остави бъдещата си съпруга. Той е готов:

— Ако не ми дадете облигации, ще я зарежа...

На сватбеното тържество присъствува не само младоженецът, но и любовникът.

Както методологично, така и тематично „Сватба" е близка до „Пред Влахернските врата", където зетят в навечерието на сватбата измъква от своя тъст по-едра зестра под заплахата:

— Издайте чек и да вървим.

В противен случай булката ще остане да чака оскандалена в църква, където женихът не ще се яви.

И тук в разгара на сватбения ритуал се навърта и любовникът на булката.

Разбира се, двете теми са развити напълно самостоятелно, без заемки и подражание, напълно в свой национален стил. Атмосферата на бита носи както типичното руско у Чехов, така и характерното за един гръцки пловдивски банкер и Фердинандов офицер у Страшимиров.

Антон Страшимиров не заимствува нищо от Чехов, а се учи от великия майстор на малките форми как в национален стил се разкрива ароматът на бита, как основната тема — скъперничеството на еснафски сложения човек — се носи в подтекста, в намеците. Разбира се, у Чехов това е много по-дълбоко, особено в първата част на „Сватба". Важното в случая е, че Страшимиров, учейки се от Чехов, създава наша българска малка форма напълно в чеховски водевилно-комедиен стил. Може би след Вазовите малки форми в комедията типично *чеховски водевил на характери у нас е „Пред Влахернските врата"*. Жалко е само, че тази наистина наша чеховска комедия-водевил стои още забравена за българския театър.

Любовта на Страшимиров към Чехов се потвърждава от многобройните му театрални статии. Но целокупното творчество на Страшимиров е твърде много

различно от Чеховото — нашият писател преди всичко е много по-остро битов, отколкото носещ Чеховите особености в драмата.

Драматургията на Чехов винаги е била пред очите на един от най-добрите му преводачи и редактори на съчиненията му на български език — писателя Рачо Стоянов. Ако се вникне по-внимателно в неговата драма „*Майстори*", не е трудно да се открие нежният лиризъм, поетическата наситеност на образа, дълбочината на психологическия рисунък и силата на вътрешното действие. Впрочем Рачо Стоянов винаги подчертава, че в драматургията има двама свои любими учители и автори — Шекспир и Чехов. Разбира се, и тук трябва да се подчертае, че Рачо Стоянов, учейки се от метода на Чехов, си остава подчертано наш български автор, който сложните човешки проблеми и страсти решава в битов, наш план. Оттук и тази своеобразна атмосфера, която носят майсторите-резбари.

Особено много е силно влиянието на Чехов върху съвременните български писатели, като Георги Караславов, Камен Зидаров и Орлин Василев — едни от най-изтъкнатите наши драматурзи.

Влиянието на Чехов и Горки във формирането на Георги Караславов е решаващо. Той винаги е изтъквал значението на великия писател (вж. в. Час, год. III, бр. 9, 1936). Неотдавна Караславов писа какво въздействие му е оказал: „Чехов ми разкри тъжни и страшни страници от живота на царска Русия... Чехов ми помогна твърде много, за да разбера обновителното начало, да проумея красотата..." (сп. Наш живот, бр. 7, юли 1954, стр. 13). Творчеството на Караславов като белетрист и драматург потвърждава това. У него образът винаги е уедрен, реалистично хиперболизиран, комедиите му носят сложното съчетание на лирично, комично и драматическото. Още с първите му пиеси се чувствува усетът към вътрешното действие и подтекста. Не по-малко е влиянието и върху Орлин Василев. В своята книга за Чехов той изтъква значението на това влияние: „Аз съм благодарен, че можах на млади години да се запозная с руските класици Чехов и Горки... Те създадоха у мен вкус към хубавото, към правдивото..." (Вестител на идващата правда, 1954, стр. 28). Ако се проследи развитието на Орлин Василев като драматург, не може да не се види как писателят от „Тревога" до „Щастие" извървя един сложен път на търсене на вътрешното действие, как се освобождава от сложния сюжет за сметка на по-голяма дълбочина в рисунъка и неговата психологическа мотивираност, особено в „Любов" и в образа на Невяна от „Щастие". Най-големият успех на Камен Зидаров в „Царска милост" е именно в подводното течение и подтекста. Зидаров успя в тези пиеса да стигне в тази посока най-високата точка в нашата драматургия. Цялото поведение на Фердинанд и Ирина Радионова и дълбочината на конфликта идва от вътрешното действие: Фердинанд коварно и лицемерно брани трона си, зад външното величие се крие страхливецът; зад външната преданост на Ирина Радионова към царя прозира непрестанното пробуждане на ново съзнание, рушат се илюзиите, че царят носи правда и може да бъде благодарен на тези, които са му спасили живота

Ако някой от нашите драматически писатели най-дълбоко е проникнал в метода на вътрешното действие и подтекста в словото, това е Н. Й. Вапцаров. Неговата пиеса „Деветата вълна" е произведение на типична чеховска лирика и сатира. Тази особеност Вапцаров усвоява преди всичко чрез драматургията на Яворов и Горки. Трагическото и сатиричното в тази пиеса са в неразривно единство. Някогашният морски капитан Борис Попов, влюбен в индивидуализма на Ибсеновите герои, мечтаещ за бунта на човешкия дух, е превърнат в слуга на крупни индустриалци, а жена му — в тяхна любовница. В тази трагедия на залязващия индивидуализъм се открива сложната вътрешна драма на Попов. Тя се засилва

още повече от личните унижения, на които е подхвърлен, а най-вече от това, че неговият син Андрей под влияние на работническите борби намира истината и смисъла в живота. Андрей преодолява индивидуалистичния бунт на баща си, който би го довел до трагическа безизходност.

Н. Й. Вапцаров е драматически писател, който не може да се играе в сюжетнобитов план без откриването на вътрешния драматизъм, без подтекста в словото.

Укрепването и развитието на майсторството на българската драматургия днес се определя преди всичко от новаторските черти на разнообразната драматургия по форма и съдържание на А. П. Чехов и Максим Горки.

Групата на Качалов от МХТ в София, 1920 г. Чеховата драматургия и нейното новаторство се утвърдиха на българска сцена чрез постановки и влияние върху метода на някои наши драматурзи и белетристи, най-характерните от които бяха П. К. Яворов и Елин Пелин. Чехов обаче оказа своето въздействие и чрез актьорското майсторство на Московския художествен театър.

През 1920 г. българските артисти и зрители видяха как Московският художествен театър възприема и трактува Чехов. Те видяха и изпълнението на Чехов на сцената на МХТ. В късната есен на 1920 г. групата на Качалов от Московския художествен театър показа на сцената на Народния театър своите Чехови спектакли: „Три сестри", „Вишнева градина" и „Вуйчо Ваньо", поставени от К. С. Станиславски и В. И. Немирович-Данченко, както и „Хирургия", поставена от Станиславски. Така нашият театър влезе в допир с Чеховия репертоар чрез работата на Станиславски и Немирович-Данченко, както и провери своето изкуство чрез В. И. Качалов, Олга Книпер-Чехова, Тарханов и Н. О. Масалитинов.

Какво ново донесе групата на Качалов на МХТ като колектив на българския театър?

На първо място, не отделни единици български артисти, а почти целият наш театър — тъй като почти всички артисти се бяха събрали в София да гледат МХТ — видяха какво значи *органическа връзка между автор и театър.* МХТ показа, че между него като колектив и Чехов като автор съществува здраво органическо единство. Това именно установява в своята статия Адриана Будевска (Московският художествен театър у нас и Чехов, сп. Листопад, кн. 1, 1921, стр. 15—20). Но едновременно с това МХТ също показа, че на негова сцена Чеховите пиеси в режисьорската интерпретация се разглеждат не само като разкриващи безвъзвратно умиращото минало, но в тях вече по-силно прониква типично Чеховият оптимизъм. Някои рецензенти не разбираха това: „И Чехов скърби за тия нещастници, които не са могли да се приспособят, тъгува и за вишневата градина, която ще бъде съсечена, и заедно с това сам вижда, че на смяна на излишния вече дворянин Гаев идва деловият търговец Лопахин" (Х. Л., Московският художествен театър, в. Заря, бр. 2197, 1920). Критиката в буржоазния печат не виждаше и новия бъдещ господар на вишневата градина. Поради своята буржоазна природа част от критиката искаше да вземе за положителен образ Лопахин като делови търговец, а не студента Петя Трофимов (в. Заря, бр. 2197). Но имаше трезви статии, които установяваха и новото в МХТ и искаха да отбележат и Чеховия оптимизъм. Особено добре това подчертава Адриана Будевска в прекрасната си статия *„Московският художествен театър и Чехов".* Тя виждаше не само Лопахин, но и новия бъдещ господар, който ще превърне Русия в цяла градина: „Лопахин — пише Будевска — сече градината, но кой ще изгради новия живот в Русия, бъдещето ще покаже. Пък ние чувстваме още тук кои са героите, незабелязаните герои, които коват утрешния ден" (сп. Листопад, кн. 1, 1921, стр. 15—20). Адриана Будевска схващаше „Чехов като пророк" и дебело, в курсив под-

чертаваше: „Чехов е оптимист, той вярва в победата“ (пак там). Адриана Будевска забелязваше, че МХТ в гостуването си в София носи и нови елементи: *„В изпълнението на Чеховите пиеси от Московския художествен театър личеше оптимизмът на Чехова“* (пак там, курсивът на Будевска). И този оптимизъм нашите прогресивни артисти намираха и в „Три сестри“. За тях бе ясно, че трите сестри със своя оптимизъм, със своя страстен копнеж към бъдещето ще стават все повече на брой: „. . . сега са три, но ще станат 5, 7 и т. н.“.

Някои театрални критици не разбираха така същността на Чеховата драматургия чрез сцената на Московския художествен театър. Гео Милев под влияние на експресионизма смяташе Чеховите драми „интересни само за литературната история преди 20—30 години“ и че те могат да бъдат спасени само от „смелата ръка на режисьора“. Той считаше, че при постановка от Чехов трябва да се направи един Метерлинк (Гео Милев, Театрално изкуство, 1942, стр. 111—113). Мхатовските постановки на Чехов заостриха още повече отрицателното отношение на Гео Милев към реализма на Чехов и МХТ. От позициите на експресионизма Гео Милев смяташе „Вуйчо Ваньо“ за „семейна драма“, а „Вишнева градина“ „една отлична milieudrama“. За да се играят Чеховите пиеси, Гео Милев предлагаше нещо странно — от тях трябвало „да се прогони реалният елемент“. Гео Милев изцяло отрече реализма и съвременното значение на Чеховата драматургия. За него Чехов бе остарял: „. . . някогашните художествени цели на Чехов са лишени от художественост (?!). И това, което ни дават московските артисти във „Вишневый сад“ и „Дядя Ваня“, има за нас значение на естетическо минало (?!), а за самите московски артисти — значение на дължима дан към паметта на някогашния техен близък сътрудник Чехов“ (пак там, стр. 111—113). Обаче въпреки тези експресионистични, дълбоко погрешни оценки за Чеховото изкуство Гео Милев бе покорен от правдата на мхатовската актьорска школа. Той трябваше да признае реалистичното майсторство на Качалов, Книпер-Чехова и останалите артисти „. . . пред нас се явява голямото руско театрално изкуство — изкуството, което дадоха ония руски артисти, които дойдоха сега при нас.“ Гео Милев призна, че актьорското изкуство на МХТ е „без сладка напевна сантименталност или тлъста преувеличеност, а изкуство на стилната простота, озарена от психологическото сияние на художествено преображение: изкуството на Качалов, Книпер . . . Масалитинов“ (Гео Милев, пак там, стр. 70). Гео Милев в известен смисъл пие метода на МХТ и утвърди принципа на психологическата мотивировка и художествено „преображение“.

Срещу Чеховата драматургия на сцената на МХТ реагира и Александър Балабанов, изхождайки от позициите на индивидуалистическата философия. На 27 октомври 1920 г. той напечата във в. „Зора“ статията „Художествен театър или „Вишнева градина“. Балабанов погледна на Чеховите пиеси откъм тяхната битово-сюжетна страна и направо отрече „Вишнева градина“. Той не можа да се ориентира в подтекста, в подводното течение, във вътрешното съдържание и атмосфера, които носеше Чеховата пиеса, и то на сцената на МХТ. За Балабанов драматическото развитие на „Вишнева градина“ „се изчерпва още с първото си „действие“. Нейното по-нататък не ни интересува. Разбрахме кои са, що са героите и всичко, каквото ще стане с тях.“ Явно е, че Балабанов не търсеше развитието на характерите и преживяванията на героите, а тяхното битово и сюжетно проявление. Така той остана чужд на тази пиеса, на нейните особености, дълбочина и новаторство. За него „Вишнева градина“ бе „една скучна комедия“.

Още по-отрицателно становище взе Балабанов към спектакъла на Московския художествен театър като дело на Станиславски и Немирович-Данченко. За него

още повече от личните унижения, на които е подхвърлен, а най-вече от това, че неговият син Андрей под влияние на работническите борби намира истината и смисъла в живота. Андрей преодолява индивидуалистичния бунт на баща си, който би го довел до трагическа безизходност.

Н. Й. Ващаров е драматически писател, който не може да се играе в сюжетнобитов план без откриването на вътрешния драматизъм, без подтекста в словото.

Укрепването и развитието на майсторството на българската драматургия днес се определя преди всичко от новаторските черти на разнообразната драматургия по форма и съдържание на А. П. Чехов и Максим Горки.

Групата на Качалов от МХТ в София, 1920 г. Чеховата драматургия и нейното новаторство се утвърдиха на българска сцена чрез постановки и влияние върху метода на някои наши драматурзи и белетристи, най-характерните от които бяха П. К. Яворов и Елин Пелин. Чехов обаче оказа своето въздействие и чрез актьорското майсторство на Московския художествен театър.

През 1920 г. българските артисти и зрители видяха как Московският художествен театър възприема и трактува Чехов. Те видяха и изпълнението на Чехов на сцената на МХТ. В късната есен на 1920 г. групата на Качалов от Московския художествен театър показа на сцената на Народния театър своите Чехови спектакли: „Три сестри", „Вишнева градина" и „Вуйчо Ваньо", поставени от К. С. Станиславски и В. И. Немирович-Данченко, както и „Хирургия", поставена от Станиславски. Така нашият театър влезе в допир с Чеховия репертоар чрез работата на Станиславски и Немирович-Данченко, както и провери своето изкуство чрез В. И. Качалов, Олга Книпер-Чехова, Тарханов и Н. О. Масалитинов.

Какво ново донесе групата на Качалов на МХТ като колектив на българския театър?

На първо място, не отделни единици български артисти, а почти целият наш театър — тъй като почти всички артисти се бяха събрали в София да гледат МХТ — видяха какво значи *органическа връзка между автор и театър*. МХТ показа, че между него като колектив и Чехов като автор съществува здраво органическо единство. Това именно установява в своята статия Адриана Будевска (Московският художествен театър у нас и Чехов, сп. Листопад, кн. 1, 1921, стр. 15—20). Но едновременно с това МХТ също показа, че на негова сцена Чеховите пиеси в режисьорската интерпретация се разглеждат не само като разкриващи безвъзвратно умиращото минало, но в тях вече по-силно проникна типично Чеховият оптимизъм. Някои рецензенти не разбираха това: „И Чехов скърби за тия нещастници, които не са могли да се приспособят, тъгува и за вишневата градина, която ще бъде съсечена, и заедно с това сам вижда, че на смяна на излишния вече дворянин Гаев идва деловият търговец Лопахин" (Х. Л., Московският художествен театър, в. Заря, бр. 2197, 1920). Критиката в буржоазния печат не виждаше и новия бъдещ господар на вишневата градина. Поради своята буржоазна природа част от критиката искаше да вземе за положителен образ Лопахин като делови търговец, а не студента Петя Трофимов (в. Заря, бр. 2197). Но имаше трезви статии, които установяваха и новото в МХТ и искаха да отбележат и Чеховия оптимизъм. Особено добре това подчертава Адриана Будевска в прекрасната си статия *„Московският художествен театър и Чехов"*. Тя виждаше не само Лопахин, но и новия бъдещ господар, който ще превърне Русия в цяла градина: „Лопахин — пише Будевска — сече градината, но кой ще изгради нови живот в Русия, бъдещето ще покаже. Пък ние чувстваме още тук кои са героите, незабелязаните герои, които коват утрешния ден" (сп. Листопад, кн. 1, 1921, стр. 15—20). Адриана Будевска схващаше „Чехов като пророк" и дебело, в курсив под-

чертаваше: „Чехов е оптимист, той вярва в победата“ (пак там). Адриана Будевска забелязваше, че МХТ в гостуването си в София носи и нови елементи: *„В изпълнението на Чеховите пиеси от Московския художествен театър личеше оптимизмът на Чехова“* (пак там, курсивът на Будевска). И този оптимизъм нашите прогресивни артисти намираха и в „Три сестри“. За тях бе ясно, че трите сестри със своя оптимизъм, със своя страстен копнеж към бъдещето ще стават все повече на брой: „ . . . сега са три, но ще станат 5, 7 и т. н.“.

Някои театрални критици не разбираха така същността на Чеховата драматургия чрез сцената на Московския художествен театър. Гео Милев под влияние на експресионизма смяташе Чеховите драми „интересни само за литературната история преди 20—30 години“ и че те могат да бъдат спасени само от „смелата ръка на режисьора“. Той считаше, че при постановка от Чехов трябва да се направи един Метерлинк (Гео Милев, Театрално изкуство, 1942, стр. 111—113). Мхатовските постановки на Чехов заостриха още повече отрицателното отношение на Гео Милев към реализма на Чехов и МХТ. От позициите на експресионизма Гео Милев смяташе „Вуйчо Ваньо“ за „семейна драма“, а „Вишнева градина“ „една отлична milieudrama“. За да се играят Чеховите пиеси, Гео Милев предлагаше нещо странно — от тях трябвало „да се прогони реалният елемент“. Гео Милев изцяло отрече реализма и съвременното значение на Чеховата драматургия. За него Чехов бе остарял: „. . . някогашните художествени цели на Чехов са лишени от художественост (?!). И това, което ни дават московските артисти във „Вишневый сад“ и „Дядя Ваня“, има за нас значение на естетическо минало (?!), а за самите московски артисти — значение на дължима дан към паметта на някогашния техен близък сътрудник Чехов“ (пак там, стр. 111—113). Обаче въпреки тези експресионистични, дълбоко погрешни оценки за Чеховото изкуство Гео Милев бе покорен от правдата на мхатовската актьорска школа. Той трябваше да признае реалистичното майсторство на Качалов, Книпер-Чехова и останалите артисти „. . . пред нас се явява голямото руско театрално изкуство — изкуството, което дадоха ония руски артисти, които дойдоха сега при нас.“ Гео Милев призна, че актьорското изкуство на МХТ е „без сладка напевна сантименталност или тлъста преувеличеност, а изкуство на стилната простота, озарена от психологическото сияние на художествено преображение: изкуството на Качалов, Книпер . . . Масалитинов“ (Гео Милев, пак там, стр. 70). Гео Милев в известен смисъл прие методa на МХТ и утвърди принципа на психологическата мотивировка и художествено „преображение“.

Срещу Чеховата драматургия на сцената на МХТ реагира и Александър Балабанов, изхождайки от позициите на индивидуалистическата философия. На 27 октомври 1920 г. той напечата във в. „Зора“ статията „Художествен театър или „Вишнева градина“. Балабанов погледна на Чеховите пиеси откъм тяхната битово-сюжетна страна и направо отрече „Вишнева градина“. Той не можа да се ориентира в подтекста, в подводното течение, във вътрешното съдържание и атмосфера, които носеше Чеховата пиеса, и то на сцената на МХТ. За Балабанов драматическото развитие на „Вишнева градина“ „се изчерпва още с първото си „действие“. Нейното по-нататък не ни интересува. Разбрахме кои са, що са героите и всичко, каквото ще стане с тях.“ Явно е, че Балабанов не търсеше развитието на характерите и преживяванията на героите, а тяхното битово и сюжетно проявление. Така той остана чужд на тази пиеса, на нейните особености, дълбочина и новаторство. За него „Вишнева градина“ бе „една скучна комедия“.

Още по-отрицателно становище взе Балабанов към спектакъла на Московския художествен театър като дело на Станиславски и Немирович-Данченко. За него

„Вишнева градина" е спектакъл без „повишение" нито в съдържанието, нито в смеха, нито във формата".

В отрицанието на Чехов Гео Милев и Ал. Балабанов се доближаваха. Гео Милев обаче *приемаше* актьорската школа на МХТ именно за това, че в нея няма „тлъста преувеличеност", а Балабанов я *отричаше*, защото в нея няма „повишение" в съдържанието, в смеха и във формата. За Ал. Балабанов остана непонятен мхатовският девиз: „Ние протестираме против всяка театралност". За българския критик бе нужен такъв театър, който по всичко, изглежда, се доближава до театъра на възвишената преувеличеност. Балабанов буквално писа: „Покажете човек с шест ръце, теле с две глави, дайте зелен кон, избавете ме от тая естественост"(?!). Така Ал. Балабанов застана на диаметрално противоположна позиция на МХТ и Чехов. Той не оцени, че старата нехудожествена театралност на представлението е умряла, че силата на Чехов и МХТ не е във външните ефекти, а в дълбокото разкриване на вътрешното съдържание на образа. Със своята критика той отричаше „естествеността и простотата", но също така той не можеше и да не признае:

„Разбира се, трябва да се разваме, че ни дойдоха такива гости. Школа по театъра, без шарлатания, чисто, искрено желание да се служи на изкуството. Трогателна преданост към общото на всеки един актьор и затова хармонията е пълна. Добре би било всички български артисти да имат възможност по няколко пъти да видят тия представления. Това виждане ще им значи една малка командировка за специализиране в странство: всеки ще узнае как и дреболията е важна, как и трудът често може да постигне цели, постигани обикновено от таланти" (Юбилеен сборник на проф. Ал. Балабанов, стр. 399—401).

Верен на своята противоречивост, Ал. Балабанов е такъв и тук. Спорейки с МХТ и Чехов за тяхната простота и естественост, той призна най-важното качество на Чеховия театър — *ансамбъла, искреността и отсъствието на каквато и да е шарлатания.*[1]

Голяма част от нашата критика обаче разбра правилно новото, което носеше МХТ.

В шума на разгорялата се полемика „за" и „против" МХТ прогресивни критици като Георги Стефанов застанаха на правилни позиции и разясняваха изкуството на МХТ, Чехов, Качалов, Леонидов, Книпер-Чехова като новаторско явление. Така Георги Стефанов се възхищаваше от Качалов в ролята на Астров като актьор, който разкрива именно Чеховия оптимизъм: „Той създаде — пише Стефанов — прекрасно живата и вехнеща в пустинята личност на Астров, бодър и жизнерадостен по природа, и с това осветли най-добре мъртвилото в околния пуст, мрачен и сънлив живот. Един само той разбира в какво се състои нещастието на тия добри хора" (в. Комедия, бр. 16 от 4 декември 1920 г.). В София МХТ донесе не само своите реалистични традиции, но и все повече засилващия се оптимизъм на Чехов в своите спектакли. Действително МХТ вече бе обгорен от новото, което му даваше революцията. Той търсеше това ново, макар че бе още в началото, а съставът на театъра не бе пълен.

Мхатовци в София донесоха раждането на своето ново изкуство, стремежа за по-дълбоко навлизане в драмите на Чехов, за изразяване на тяхното истинско

[1] Около статията на Ал. Балабанов се развиха остра полемика. Вж. Сирак Скитник, „Естественост", „простота" и простотия, в. Заря, бр. 2199, 1920; К. Константинов, Невежество и дързост, в. Заря, бр. 2224, 1920; Ал. Балабанов обаче не се е обявявал срещу Чехов. Той написа специална статия за разказа „Драма", вж. Галерия на живота, в. Зора, бр. 441 от 1920 г.

ново социално звучене. Мхатовци разкриха и своя нов метод на работа. Те показаха нагледно как търсят *втория план* в Чехов и как създават типичната за МХТ *атмосфера на спектакъла*. Това именно поразяваше нашата театрална общественост. Критиката бе във възторг от спектакъла на „Вуйчо Ваньо": „Сънлив покой . . . скърцането на старата дървена люлка, на която лениво се люлее доктор Астров, и комарите . . . и готованецът Телегин — всичко води . . . смътни усещания на селска тишина, сънлив покой и безропотно съществуване" (Георги Стефанов). Тази атмосфера заразяваше българските артисти и се приемаше като ново явление. „Това настроение на унилост расте през цялото развитие на пиесата", пише Стефанов за „Вуйчо Ваньо".

Театърът на Станиславски и Немирович-Данченко показа как може да се стигне до такъв велик резултат на сцената. Той разкри тайната на своята система и показа, че тя преминава само през упорит труд над ролята. За такова голямо изкуство могат да бъдат годни само културни, мислещи актьори: „В постановките им винаги се чувствува много добросъвестност, любов към работата и главно култура, много и висока култура" — установяваше прогресивната критика и с това сочеше необходимостта и нашите актьори да се учат така (в. Комедия, бр. 16 от 4 декември 1920 г.). Как се разбираше методът на МХТ, се вижда също от нашата прогресивна театрална критика, както и от многото спомени на съвременниците. Да вземем пример из статия за чеховски спектакъл: „Играта? — питаше Г. Стефанов, — та какво би могло да се говори за играта на един театър, дето всичко е с дни, а често с месеци и години обмисляно, репетирано, играно!" (пак там). Нашите артисти бяха във възторг от изпълнението на мхатовци в Чеховите пиеси. Тях ги трогваше великата искреност, простота и естественост, с която те играеха. Тази естественост бе мхатовска: „Въпреки че се играе естествено — казваше Адриана Будевска, — вие чувствувате обаче температурата на всяко произведение, „пулса му". Най-ценното в МХТ Будевска намираше в „искреността", с която играят актьорите: „Там всеки е длъжен да намери себе си, за да има право да влезе със себе си в творчеството."

Непостижим бе МХТ с майсторството на своята *ансамблова игра*. Критици като Г. Стефанов установяваха, че актьорите в театъра — и малки, и големи — играят еднакво добре в малки и големи роли, че има истински, невиждан досега ансамбъл. Той виждаше, че в този театър действително няма „амплоа". Най-важният извод, който се правеше от гостуването на МХТ в София с Чеховия репертоар, бе ансамбълът. Това бе урок не само за нашия театър, но и за новия зрител, който досега бе навикнал, както духовито се изразяваше един вестник, да слуша *„само солови инструменти и нямаше още достатъчно чутко ухо за симфонията"* (в. Заря, бр. 2206, 1920). Затова Будевска даваше своето заключение: „Величието в хармонията при изпълнението на Чехов от художествения театър направи дълбоко впечатление. „Най-важният извод, който правеше нашата критика — а това бе извод на всеки истински артист-творец, — бе: нужна е упорита работа на актьора върху себе си. Нужно е веднаж завинаги да се скъса с бохемската теза, че актьорът не трябва да се учи: „. . . в делото на Художественя театър виждаме най-добър пример, не, а най-живо опровержение на споделяния у нас от мнозина наши артисти и рецензенти възглед, че за актьора образованието е нищо, а всичко е талантът. . ." (Стефанов).

Вестник „Ново време" дава най-точна преценка за ансамбловото изкуство на МХТ и приветствува неговото идване с Чеховия репертоар в България:

„На сцената нямаше актьори. Там имаше живи същества, които в едно тънко преживяване будеха в душите на зрителите затаени чувства: разтваряха

раните на отдавна може би преживените трагедии. *Нима не е днес векът на Чеховите герои?*" (бр. 506 от 5 ноември 1920 г.).

Групата на Качалов от Московския художествен театър още през 1920 г. показа у нас, че това е съветски театър, който тръгва по нови пътища. Той още не бе се освободил от стария дореволюционен метод на работа и прочитане на пиесите. В неговите спектакли обаче постепенно се изместваше старата трактовка на *битовото* разкриване от новата — дълбоко да се намери *социалното звучене* на Чеховата пиеса. Това тласна развитието на българския театър извънредно силно по пътя на реализма, създаде импулси за търсене на ново изкуство, което не можа напълно да се развие у нас само поради настъпилия реакционен режим на Цанков. Това ново изкуство не можа да се развие изцяло и поради капиталистическия характер на държавата. Отделни прогресивни творци го възприемаха, но не можеха да го прилагат постоянно, ритмично и изцяло. Това можа да стане само след народната победа на 9 септември 1944 г., когато с помощта на великия съветски театър започна преустройството и на нашия театър. Прогресивните реалистични традиции само улесняваха това бързо преустройство.

След заминаването на МХТ Чехов почти не се яви на българска сцена. През 1922 г. Георги Костов постави на самодейна театрическа сцена в клуба „Г. Кирков" „Предложение" при участието на Никола Ботушаров (Чубуков), Г. Костов (Ломов) и Елена Костова (Наталия). Народният театър направи злополучния си опит със „Сватба". Цанковата деветоюнска реакция и настъпващият фашизъм пречеха за появата на Чеховата драматургия на наша сцена. Нашият театър имаше вече прекрасни чеховски традиции. Мхатовци ги задълбочиха, но условия за развитие нямаше. Те живееха в сърцата и душите на българските артисти, които презираха фашизма и мечтаеха за великия репертоар на Чехов и Горки. Любовта към Чеховите пиеси се пренесе във вестниците и списанията на прогресивната мисъл у нас. Спонтанно бе чествуването на тридесетгодишнината на МХТ през 1928 г. На това чествуване Николай Осипович Масалитинов рецитира монолога на Лопахин. Отново у нас прозвуча Чеховото слово. През тази година в Разград Маня и Матей Икономови направиха своя бенефис в „Предложение" (вж. Т. Боров, Чехов в България, стр. 64). Но Чехов повече не се появи на сцената до победата на Деветосептемврийското въстание. До тази победа Чехов у нас се четеше толкова много, че след Горки той бе един от най-търсените руски писатели. Неговите писма до Немирович-Данченко се издаваха (вж. Невена Бойчева, Антон Чехов за театъра, извадки от писмата му до Немирович-Данченко, в. Летопис, бр. 22, 1933, Русе). Всяка година Чехов се чествуваше в печата и с това нашата театрална мисъл изразяваше великата си любов към него.

Чехов на българска сцена в периода на 1944—1959 г. Девети септември разкри у нас всички условия за работа и за поставяне на Чеховите пиеси на наша сцена. Но едновременно с това донесе и изискването Чехов да се чете и разбира така, както това може да направи само съветският театър. В интерпретацията на Чеховите пиеси до революцията и тези след революцията имаше дълбока качествена разлика. Съветският театър на Станиславски и Немирович-Данченко сега разкриваше не само атмосферата на старото, но още по-дълбоко и по-ярко разкрива силата на Чеховия оптимизъм.

Какво бе *новото, което съветският театър* разкри в Чеховата драматургия? Последният спектакъл на МХТ в обстановката на феодално-буржоазния царски строй, в дните на започващата революция, бе „Вишнева градина". В първите

дни на започващата революция тази пиеса се играеше, защото „изобразяваше живота на тези именно хора, против които се готвеше въстанието" (Станиславски). Още в кипежа на тези дни МХТ видя в Чехов „прекрасния изразител на духа на своята епоха" (Моят живот и изкуството, стр. 441).

Великата октомврийска социалистическа революция обаче постави и нови задачи пред съветския, Московския, сега вече и академичен театър, които изискваха *не реставрация* на Чеховите спектакли, а поставянето им по нов начин, с което още по-ярко да се разкрият, задълбочат и акцентират демократическите идеи на Чехов. Намерената самостоятелна линия в Чеховите пиеси — стремежът да се разкрие жестокият живот на руската трудова интелигенция — трябваше да звучи още по-силно. Чеховият протест срещу гнета и робството трябваше да бъде на преден план. А това значеше да се заостря сатирата и засилва оптимистическата тоналност до пределна височина. За първи път това прозвуча в постановката на *„Вуйчо Ваньо"*, където Станиславски в ролята на доктор Астров не тръгна по пътя на реставрацията, а засили страстния копнеж на своя герой за нова Русия. Затова с тази постановка МХАТ заслужи високата оценка на Ленин, който посещава театъра и казва, че това е театър със „замечательный автор, замечательные слова, замечательные актери!" Сам Ленин насърчаваше мхатовци да работят над Чехов и да откриват неговата сила. В. И. Качалов разказва как една вечер в Колонната зала на Дома на съветите Максим Горки говорил с Ленин, че за новата съветска публика е необходима героика. *„А вот Владимир Ильич утверждает, что нужна и лирика, нужен Чехов, нужна житейская правда. . ."*

Това накара МХАТ начело със Станиславски през 1927 г. да пристъпи към нова постановка на *„Вишнева градина"*, в която показа как трябва да се засилят оптимистическите мотиви. Станиславски още по-ярко засили комедийно-сатиричното. В тази постановка и с Чехов изобщо той се сражаваше с формалистите, раповците и всички упадъчни тенденции на пролеткулта, които отричаха Чехов. Постановката на „Вишнева градина" доказа, че „Чехов не е остарял", че това е „човек, който отдавна е предчувствувал много от това, което се извършва". Затова съветският зрител приветствуваше тази постановка.

Един от най-добрите ученици на Станиславски — Евгений Багратионович Вахтангов — също търсеше идейно-социалната основа на Чеховата драматургия. През 1920 г. той постави „Сватба", като основната тема, върху която бе изградил спектакъла, бе трагическата неволя на човека в средата на консервативната еснафщина.

Чеховата драматургия даваше на съветския театър и, на първо място, на Станиславски всички възможности върху нея да се развива „системата" на МХАТ в режисьорското и актьорското изкуство. Станиславски изискваше от актьорите да изучават Чеховото творчество с неговите „нови похвати, режисьорски възможности, с особената неизвестна преди Чехов сценичност, която изисква нова актьорска психология и ново самочувствие" (Моят живот . . ., стр. 313).

Тези въпроси, които вълнуваха и вълнуват съветския театър в работата над Чехов, сега стоят за разрешение и пред българския театър. През 1954 г. народният артист проф. Н. О. Масалитинов насочи вниманието на българския театър към Чехов. Петдесетгодишнината от смъртта на Чехов той приветствува с два спектакъла — на сцената на Народния театър с *„Три сестри"* и със своя клас във ВИТИЗ с „Вишнева градина". С тези постановки се направиха първите крачки за разкриването на буревестника в Чехов. И в двете постановки се вижда, че режи-

сьорът изоставя старото и върху неговия опит върви към засилване на сатирата и изтъкването на оптимизма.

„Три сестри" в Народния театър се схваща вече не само като комедия, а и като драма. Три сестри (Зорка Йорданова — Олга, Петя Герганова и Ружа Делчева — Маша, Таня Масалитинова — Ирина) са трактувани не само като празни мечтателки, но ние вярваме, че критиката, на която ги подлага Чехов, ще им помогне да осмислят своята мечтателност и намерят път към истинската Москва — идеал и символ в техния живот. В развитието обаче на тези образи бе нужно още по-ярко да се разкрие противоречието, което идва от тяхната мечтателност и все още ненамерените пътища, по които трябва да се осъществят мечтите. Когато градът гори в пламъците на пожара, когато в техния дом става все по-притеснено от настъпващата еснафщина, когато цяла Русия гори в сиянието на надигащата се буря като предвестник на зората — за мечтите трябва да се воюва.

В спектакъла „Три сестри", разбира се, не всичко бе разкрито от особеностите на Чеховата драматургия. Водевилното, лирично-комедийното и драматичното не носеха пълната сила на израза.

Критиката правилно изискваше Чебутикин да бъде драматически образ и установяваше, че у Петко Атанасов „вместо мъчителната драма" имало повече „душевна пустота", а у Никола Балабанов в същата роля се откривало „трагичното и комичното". Разбира се, и двамата наши чебутикиновци се нуждаеха от още по-съвършено задълбочаване в образа, където дълбоко драматичното често се редува с комедийно-водевилното.

Но докато изпълнението ни донесе едно удачно осъществяване на образите на трите сестри (Зорка Йорданова, Петя Герганова, Ружа Делчева, Таня Масалитинова и Иванка Димитрова), изпълнението на Вершинин бе твърде схематично и външно осъществено.

Николай Осипович Масалитинов с този спектакъл възстанови чеховските традиции на българска сцена, прекъснати в началото на двадесетте години. Нему се падна честта пръв да постави Чехов на нашата нова и свободна сцена. Основните въпроси на спектакъла той реши правилно. Народният артист на СССР Ю. А. Завадски намира, че този спектакъл е „наситен с дълбока лирика, може би повечко шумен, но искрен и вътрешно оправдан с тъгата по далечна и желана Москва" (сп. Театр, 1954, кн. 7, стр. 104).

Най-голямата заслуга на Масалитинов бе тази, че с втория си спектакъл — „Вишнева градина", поставен във ВИТИЗ като изпитна работа, той предаде своя опит на млади актьори, като Първан Георгиев и Любчо Димитров в ролята на Петя Трофимов, Стефан Гецов и Стойчо Мазгалов в ролята на Лопахин и Маргарита Венкова в ролята на Раневска — всички тогава студенти във ВИТИЗ „Кр. Сарафов", а днес заели първи места в софийските театри.

През 1955 г. към малките Чехови комедии се обърна и колективът на Русенския народен театър „Сава Огнянов". Под общото заглавие *„Смехът на Чехов"* Леон Даниел постави „Мечка", „Предложение" и „Юбилей". Спектакълът започнал с показване на Чехов, седнал „в кресло, с одеяло върху колената до малка маса със зелена лампа". Портретът на Чехов бил постигнат в грима от артиста Иван Кондов (вж. сп. Театър, кн. 2, 1955, стр. 47). В ролите на малките комедии участвували: в *„Мечка"* — Цв. Лазарова (Попова), А. Бечев (Смирнов), Русев (Лука); в *„Предложение"* — Щ. Попов (Чубуков), Бояджиев (Ломов), Ганева (Наталия); в *„Юбилей"* — Г. Георгиев (Хирин), Л. Попов (Шипучин), Ел. Морфова (Татяна Алексеевна), Емилия Попова (Мерчуткина), П. Домусчиев (служащ в банката).

От рецензиите на театралния печат се вижда, че този спектакъл е предизвикал полемика между Ю. Огнянова, А. Иванова и В. Каракашев. Според тях главната проблема в този „спорен" спектакъл е характерът на Чеховия смях в малките форми, поставени на сцената на Русенския народен театър.

Ана Иванова в сп. „Театър" смята, че в този спектакъл във всяка от отделните комедии смехът е различен по степента на въздействието си. В „Мечка" според авторката той е „добродушен, мек и сърдечен, не зъл и подигравателен" (кн. 2, 1955, стр. 48). В „Предложение" се долавят първите по-остро сатирични оттенъци" (стр. 49), а в „Юбилей" „сатиричното звучене все повече се усилва". И то стига до такава сатира, в която се чувствува и невидимият свят на сълзите, т. е. има и Гоголев характер.

Според рецензията на В. Каракашев, който полемизира с Ю. Огнянова, „като изключим „Предложение", в останалите два водевила идейният замисъл не беше нито дълбок, нито верен по отношение на автора". В спектакъла е имало „вулгаризиране" на Чеховото творчество (сп. Театър, кн. 10, 1955, стр. 10). В тази рецензия се твърди, че спектакълът на Леон Даниел „е много далеч от водевилния жанр" (стр. 11), че в него имало „салтиково-шчедрински" нотки. Заключителната дума в тази рецензия е съвсем отрицателна: „Режисьорът, *„сатирично" разкривайки Чеховите водевили, съвсем забравил* (курсивът е негов) за това, за което съществуват комедията и водевилът, за... за смеха! Не напразно в спектакъла на „Смехът на Чехов" бе изчезнало най-съществено — хумористът, радостното опиянение, лекотата, така присъщи за Чеховите водевили — тези истински „шеги в едно действие" (стр. 12).

При така разгорялата се полемика и различие в оценките по основни въпроси — характера на Чеховия смях в поменатите малки форми — полемизиращите се позовават на едни и същи пасажи от книгата на В. Ермилов „Драматургия Чехова". И двамата цитират:

„В произведенията на Чехов има лиричен хумор, трагически хумор, сатирически хумор. Има и просто хумор, шега, тържество на смеха: такива са неговите водевили-шеги. Само при прекалена, скучна сериозност би могло да се търси в тези искрящи с безгрижно веселие, с неудържим смях „шеги в едно действие" *каквото и да е било сатирическо значение"* (второто издание на книгата, стр. 9, к. н. — Ст. К.).

Безспорно прави са и двамата рецензенти, що се отнася до малките комедии-водевили на Чехов, в които няма Гоголево-Шчедринова сатира. Такава сатира няма и не може да бъде открита и в поменатите водевили. Затова тя не може да бъде предпазва от това и художествено пресъздаване от артисти и режисьори. Но да се смята, че Ермилов с това изисква да не се търси никаква идейност в малките форми на Чехов, че в тях смехът е само смех, че той не е *„тържество"* над нещо, което умира, което си отива, е повече от сериозна грешка. Това значи да превърнем Чехов чрез ранните му малки форми в привърженик на естетско чистия, самоцелен, ненасочен смях. Ермилов се предпазва от това и когато спори с тези, които търсят сатирическа насоченост например в „Мечка", заявява, че там смехът е *„чист"*, хуморът е водевилен. Ермилов обаче не пропуща да постави това *чист в кавички* (стр. 10 и 13), защото изрично подчертава, че изворът на този хумор, ако не е сатирически, то той също не е безидеен и идва от противоречията на живота, има особен характер: *„Ако източникът на всички видове комическо* — пише Ермилов — *се явяват противоречията в живота, то източник на шуточния* (нарочно не превеждам тук с „шега" — Ст. К.) *водевилен хумор също се явяват противоречията, но от особен, водевилен род"* (стр. 9). Ермилов отрича каквато и да е сатирическа насоче-

ност в тези миниатюрни комедии, чужди на Гогол и Щедрин, но не пропуща да подчертае, че те носят *„тържество на смеха“* (стр. 9).

Тогава следва да попитаме това „тържество на смеха“ над кого е, над какво е, кой е победеният и над кого звучи нашият тържествуващ смях? В „Мечка“ той е над водевилните взаимоотношения на Попова и Смирнов, които се заричат тя да бъде мъжемразка, а той — женомразец. Но Чехов не въплътява тази идея изобщо, а конкретно в дома на западащи дворяни, които могат да си позволят такива капризи, докато слугата Лука със своето вярно народно чувство се учудва на самоосъждането на своята господарка, на нейното аскетско самоунищожение. Младата и хубава „вдовичка“ се отрича от живота и желае да остане вярна на паметта на своя покоен съпруг, въпреки че той е бил несправедлив към нея, жесток и дори неверен, а при това оставил и дългове. Водевилно, тънко *иронично* е обрисувал Чехов поведението на младата Попова и особено е подчертал това в клетвата пред портрета на покойния съпруг: „Не те ли е грях? Аз съм послушна, вярна женичка, заключила съм се като в затвор и ще ти бъда вярна до гроб, а ти ... не те ли гризе съвестта, шишко? Изменяше ми, правеше скандали, по цели седмици ме изоставяше сама ...“ В своята „трагедия“ на думи, изразена във външното поведение, Попова е готова да стане калугерица. Но, повтарям, това всичко е външно, игра на настроение. Вътрешното намерение е скрито. За него трябва повод да се изяви и открие.

Явява се грубият и недодялан като мечка Смирнов и променя поведението на „отреклата се“ от света млада жена. Така се открива финият Чехов подтекст — истинското вътрешно настроение и намерение на Попова.

Смирнов от своя страна също има своите капризи. Той е груб, нахален, невъздържан двоянин, който непрестанно ругае и псува, разгневен от положението си на материално разорен човек: „... Ако утре не внеса поне лихвите, ще трябва да изхвърчна през комина с краката нагоре. Ще ми опишат имението. . .“

И у Смирнов всичко това е само външно. И той е жив човек, и той има своите истински преживявания, скрити зад грубостта и клетвата му да бъде женомразец. Външно той е хиперболизиран като човек на много жени, дуели и разправии, които са го направили равнодушен към жените, но. . . не и към „присъствуващите“. Чрез отрицанието на жените той се обяснява на Попова. Това обяснение най-ясно е изразено в подтекста на монолога му, както същото прави и Попова — в монолога си против мъжете и тя се обяснява на Смирнов.

Смешното, комичното, тънката ирония на Чехов към героите идва от това, че колкото взаимно се отричат, ругаят, презират и карат, толкова вътрешно се доближават по силата на своята жизнена логика. И тук Чехов остава верен на вътрешното съдържание и действеност като метод.

Сам Ермилов дава следното заключение на своя анализ: „Има в „Мечка“ и усмивка на тези неестествени, насилствени пози, които хората понякога си измислят: млада, цветуща жена се осъжда на вечна самотност и траур по съпруг, който й изменял, и женомразството на „мечката“. Но разбира се, и тези пози са несериозни и усмивката над тях е шутлива“ (не превеждам и тук „шутлива“; там, стр. 13).

Тези общочовешки качества Чехов е разкрил в конкретните образи на двама закъсали дворяни, но жизнени и преизпълнени със сила хора. Вместо лицемерния морал побеждава здравото, човешко жизненото начало!

Следва ли тогава да смятаме, че в този здрав истински смях Чехов не е внесъл някаква идейност срещу определен негатив, колкото и невинен да е той? Зад общочовешките настроения и капризи, зад позата на Попова и Смирнов Чехов прокарва една *много тънка ирония*, за която В. Ермилов не казва нищо конкретно.

Когато обаче той каже „шутка", разбира едно, а нашите преводачи разбират само гола „шега". Как стои този въпрос?

Откъде идва разбирането, че особеният жанр на Чехов, наречен „шутка", носи сам по себе си самоцелен смях. В миналото — от народническата критика, а сега — от разбирането, че „шутка" буквално значи „шега". *Шутка* произлиза от глагола *„шутить"*, което значи „шегувам се" с иронична отсянка (*„шутки"* или *шутку*, шутить — забавляться, обычно с ирон. оттенком" — Словарь русского языка, составил С. И. Ожегов, 1952 г., стр. 834). Ето защо „шутка" като жанр отговаря не изобщо на някаква неопределена шега, а на *иронична* шега, която у нас някога превеждаха с твърде оригиналното понятие *„хумореска"*. Обстоятелството, че Чеховият хумор в малките комедии, като „Мечка", „Предложение" и др., е не само на смешни положения, а преди всичко на *характери, и то конкретни и типични*, се потвърждава и от указанията, които ни дава един от най-добрите Чехови постановчици — Вл. И. Немирович-Данченко. Съвсем ясно той казва: *„До „Иванов" Чехов написа две едноактни хумористични: „Мечка" и „Предложение"... Тяхната прелест беше не само в смешните положения, но и в това, че те бяха живи хора, а не сценически водевилни фигури, и те говореха с език, пълен с хумор и характерни неочакваности"* (А. Чехов в воспоминаниях современников, Москва, 1947, стр. 79).

Против теорията на безидейния и самоцелен смях в малките комедии на Чехов говори тяхната творческа история. Предполага се, че Чехов е написал „Мечка", след като гледал френския водевил „Победителите не се съдят". Там се осмивал един груб, но добродушен моряк, който тормозел на един параход всички пасажери. Грубият моряк бил усмирен от една прекрасна жена. Ролята на моряка се играела от актьора на театъра на Корш Николай Николаевич Соловцов (Федоров). Нему именно Чехов посвещава своята „Мечка" и за него я написва, като отговор на френския водевил на положения и самоцелен смях. Срещу френския водевил Чехов създал водевил на характери, т. е. малка комедия.

В тези конкретни типични характери Чехов внася определена идея, която обуславя и силата, и значението на неговия хумор, на неговия смях. В тези характери Чехов е въплътил определена идея и е изявил своето тънко иронично отношение към тяхното поведение, поза и капризи. Ироничната насоченост към дворяни от типа на Попова и Смирнов е тревожила Чехов да не би да предизвика усложнения пред цензурата и „Мечка" да бъде забранена за поставяне. На 14 септември 1888 г. Чехов в писмо до свой приятел съобщава, че ще прати ръкописа на „Мечка" в цензурата за разрешение. В началото на октомври с. г. той съобщава на А. С. Суворин: *„Медведь" пропущен цензурой, кажется, не безусловно, и будет итти у Корша."* Чехов е имал пълно основание да се страхува от цензурата, защото е знаел, че ако в „Мечка" няма остра сатира, неговият иронични в случая смях е насочен срещу някои черти на руското дворянство от епохата на неговото разпадане и разорение — черти, които, разбира се, имат и общочовешко значение. Това съзнание е придружавало Чехов не само при писането на „Мечка", но и в работата му над по-късните редакции. В литографираното издание на „Мечка" от 1888 г. някои от текстовете са съкратени. В IX явление са пропуснати следните слова, вероятно задраскани от цензурата: „Като имате здрави юмруци и гърло на бик, то да не мислите, че аз се боя от вас? А? Бурбон такъв . . ." У нас „Мечка" е превеждана под заглавие „Бурбон". През 1914 г. Емилия и Щилян Попови играят „Бурбон" („Мечка") в Русе (в. Ратник, бр. 836 от 14 януари 1914 г.). Под това заглавие се играе и в „Нов съвременен театър" (в. Ново време, бр. 33 от 1 юни 1914 г.). Бурбон в руски има смисъл на простак, който от

обикновен войник се издигнал до офицер и с простотията си тормози и гнети всичко около себе си. Бурбон още значи осмиване на невежеството и грубостта на Бурбоните и като династия. Чехов съвсем ясно заострил иронията към образа на Смирнов, като в по-късната редакция на „Мечка" от 1901 г. в X явление нанася някои уточнявания: вместо „берет шляпку и идет" Чехов написал, че Смирнов „. . .берет фуражку и идет". Вижда се, че като автор Чехов държи особено на тази черта от образа на Смирнов, където се разкрива дворянинът — артилерийски поручик в оставка.

Тънката ирония на Чехов към света на Попова и Смирнов била разбрана още с появата на „Мечка". Сам Чехов признава, че малката комедия била посрещната с голям интерес от зрителя и на сцената на театъра „върви с трясък" (писмо от 13 ноември 1888 г.). Реакционната критика обаче открила ироничната насоченост на „Мечка" и започва да я отрича. Дори критикът на „Русское дело" отправил към Чехов заплашително предупреждение: *„Мечка" е хумореска, но съвсем не с хумористични последици застрашава тя младия писател. Това е опасен път, г. Чехов"* (в. Русское дело, бр. 45, 1888; вж. и Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова, 1948, т. XI, стр. 546).

Цензурата и реакционната критика най-добре открили тънката, фина, едва доловима в подтекста и вътрешното съдържание ирония на пиесата.

Тази ироническа насоченост най-добре бе подчертана и в съветския филм „Мечка" през 1938 г. чрез изпълнението на Жаров (Смирнов) и Андровска (Попова) и още по-заострена във филма „Юбилей", където през 1944 г. Андровска изпълни ролята на Татяна Алексеевна, жената на председателя на банковото управление Шипучин.

Ако в най-безобидната на глед малка комедия „Мечка" (1888 г.) А. П. Чехов прокарва такава тънка ирония, такъв водевилен хумор и такова тържество на смеха над света на Попова и Смирнов, безспорно всички тези елементи растат, задълбочават се и заострят своята идейна насоченост в появилите се след това малки комедии — „Предложение" (1889), „Сватба" (1889), „Юбилей" (1891). Затова и дума не може да става да се връщаме към теориите на народниците, че Чехов в ранните си работи и малки комедии-водевили бил носител на чистия смях, че тези негови произведения имат „развлекателно беззаблоблива" струя и превръщат автора си едва ли не в руско издание на френския водевил на положения (вж. подробно за това у Г. Бердников, Чехов-драматург, 1957, стр. 27). Впрочем сам В. Ермилов признава: „Някои читатели, особено критици от либерално-народническия лагер, възприемали „Антоша Чехонте" в общия ред на обикновените доставчици на увеселително четиво. Но тъкните читатели все по-ясно започват да разбират, че пред тях има нещо ново, което само външно прилича на обикновеното" (сп. Коммунист, кн. 10, 1954, стр. 58). Няма нищо по-погрешно от това, да не се види, че Чехов задълбочи традицията на Некрасов във водевила и от водевила на положение създаде нов жанр — Чеховата малка комедия с водевилни елементи. Чехов *създаде* във водевила *характери*, разкриващи се в действие, съгласно логиката на своите убеждения. Следователно там, където има характери, има идеи, има идейна насоченост в една или друга посока. Сам Чехов още през 1888 г. смяташе, че „Между голямата пиеса и едноактната разликата е количествена", че неговите водевили са малки комедии, малки форми (вж. А. П. Чехов, т. XIV, стр. 194). Това схващане за идейна насоченост на Чеховите водевили на характери, т. е. на малките комедии, днес преобладава в съветското литературознание и театрознание. Дори се изтъква, че по своето „идейно съдържание и характера на комизма си" малките комедии от периода на „Мечка" „откликват на неговите хумористични разкази" от

с същия период (вж. История русской литературы, изд. АН СССР, т. IX, 1956, стр. 404).

Със схващането, че Чеховият хумор, Чеховият смях е самоцелен, смях за самия себе си, трябва да се води борба. Неотдавна Г. Бердников в монографията си „Чехов-драматург" писа:

„ . . . Чеховият смях *никога* нищо общо не е имал с безсмисленото развлекателство. Хуморът на Чехов всякога се е отличавал с непресъхващата жизнена обич, с неотразима острота и ясност, основани на изключителна наблюдателност и следователно на прекрасно познаване на живота, *всякога* е бил хуманен и целенасочен. В ръцете на Чехов това е било могъщо оръжие в борбата против всички и всякакви проявления на пошлост, некултурност, несправедливост, където и да се проявявали те" (стр. 30).

Наред с тези разсъждения трябва да се обърне особено внимание на онова, което сам Чехов е писал на Плещеев през 1888 г., т. е. годината на появата на „Мечка": „Аз не съм либерал, не съм консерватор, не съм постепеновец (еволюционист, противник на революционното развитие — Ст. К.), не съм монах, *не съм индиферентист*. . ." И в най-ранните работи на Чехов ние чувстваме отношението на писателя към действителността, която е предмет на художественото изобразяване, отношение към образ и идеи. Никога А. П. Чехов не е бил безразличен към жизнените противоречия.

Ако има още нещо, на което трябва да се обърне внимание в рецензиите за русенския спектакъл „Смехът на Чехов", това е и тяхната тревожна установка. А. Иванова констатира съвсем правилно, че „Чехов-драматургът *все още за нас е нов*" (цит. статия, стр. 46), а В. Каракашев подчертава, че повече трябва да се играят „малко познатите у нас Чехови водевили" (цит. статия, стр. 10). Действително нашето по-младо поколение малко познава Чехов от българската сцена. От 1924 г. насам Чехов се появи веднаж във филиала на Народния театър, веднаж в Русенския народен театър и няколко пъти в изпитните спектакли на ВИТИЗ „Кр. Сарафов".

И наистина нужно е Чеховите комедии-водевили и Чеховите пиеси да се появяват отново на наша сцена и да възстановят традициите на великото съзвездие Сарафов, Кирчев, Ганчев, Будевска, Бъчваров, Кирков. Тези традиции не само трябва да се възстановят, но и да продължат, като в тях заживеят в пълно единство смехът, иронията и идейната насоченост — в малките комедии, лиричната комедия, мъжественият драматизъм и острата сатира — в комедиите. В същност целият спор за целенасочеността на Чеховия личичен хумор и сатира е решен от самия Чехов още преди да напише „Мечка". През 1887 г. той писа на Александър Семьонович Лазарев-Грузински: *„. . . без критика нашият водевил не ще има значение"* (Полное собрание сочинений и писем А. П. Чехова, 1948, т. XIII, стр. 391). Критикувайки стария водевил, Чехов дава нова насоченост на водевила като малка комедия на характери.

Най-голямото събитие на българска сцена, което разкри дълбочината на Чехов, бе гостуването на *Московския художествен академичен театър на името на „Максим Горки"* в София през 1956 г. Именно чрез МХАТ на нашата сцена се появи спектакълът на Вл. И. Немирович-Данченко „Три сестри". Това вече бе гостуване, когато нашият театър и зрител влезе в непосредствен допир с великото изкуство на МХАТ и Немирович-Данченко.

В работата си над пиесата „Три сестри" през 1939—1940 г. постановчикът Вл. И. Немирович-Данченко и режисьорите Н. Н. Литовцева и И. М. Раевски не продължават трактовката на по-раншните спектакли, а наново, много по-дъл-

боко, прочитат пиесата като лирическа драма. Нещо повече, те търсят и изтъкват „втория план“ на ролята на всеки образ, т. е. да се открива и изразява цялата съвкупност от мисли и чувства, които обладава всеки герой от пиесата. В тази нова постановка Немирович-Данченко е разкрил още по-дълбоко подтекста на пиесата, намерил е подводното течение в нея и по този начин е насочил своята работа към най-дълбокото сценическо реализиране. В новата постановка режисурата е разкрила не само трагизма и тъгата на Чеховите герои, страдащи в жестокото време, не само поетически е изразила техния копнеж да излязат из този жесток свят на Наташа и Протопопов, но е разбрала и художествено пресъздала тънката ирония, с която Чехов осмива своите герои, които само мечтаят, страдат, но не знаят как да осъществят мечтите си. В този спектакъл Чехов е разбран именно като Чехов. Намерена е историческата конкретност на епохата, която наричаме „пред буря“. И именно в тази епоха е разкрита тъгата от това, че животът е лошо уреден, а мечтите за хубавото не се осъществяват. Така е подчертан и конфликтът в пиесата. Темата „пред буря“ преминава като лайтмотив из целия спектакъл. За нея говорят всички, но тя най-ясно е изразена от Тузенбах в монолога от първо действие: „Дошло е време. . .“

Спектакълът е разкрит в истински лиричен план, опоетизиран и чрез дълбокото и съвършено действено оживяване на словото. Това е най-прекрасният образец на пълно съчетаване на верния органичен живот с музиката на словото. Тази музика живее и в шумовото оформление на спектакъла: през прозорците нахлува шумящата пролет, леките удари на старинен часовник навяват спомени за далечно минало, тревогата от пожара нахлува и на сцената, тъжната цигулка допълва неизказаните слова, крясъкът на жеравите подсеща за скръбната есен, стелещият се над реката писък на изстрела донася ново събитие, което променя поведението на героите. Спектакълът е дълбоко опоетизиран и чрез осветлението: пролетните слънчеви петна играят по пода в първо действие, във второ — гаснат светлините и навяват тъга, в трето — огнени пламъци сияят зад прозорците, сетне нахлува лунна светлина, а в четвърто — есенният залез доразкрива настроенията и допълва атмосферата, в която трите сестри страдат, търсят истината. Тази поезия, тъга и копнежи най-ярко и най-дълбоко се носи от образите на трите сестри — Олга, Маша и Ирина, от Тузенбах и Вершинин.

Работата на режисьори и артисти е пример, как трябва да се води борба със словесния натурализъм в театъра, и показва съвършенството на поетическото слово.

Народната актриса К. Н. Еланска в ролята на Олга е създала действително величествена осанка на спокоен и уверен човек — най-голямата сестра, която бди и изживява малкото радости и многото скърби на своите сестри и своя брат. У Еланска виждаме истински прекрасен човек, който със своята нежност, внимание и поглед изразява любовта и уважението си към човека. Еланска създава от Олга не смазан от живота човек, а човек, който прави първите крачки в желанието да действува за своите съкровени мечти, породени от жестока тъга. Тя е човек на действието. Без какъвто и да е външен ефект, без да се себеизтъква, Олга на Еланска подава ръка на тъжната Ирина, разбира предстоящото разочарование, състрадава на пострадалите от пожара и им раздава дрехите си или съчувствува на семейните нещастия на Вершинин. Особено потресаващо е разкрито това в сцената, в която Олга на Еланска нежно се отнася към грохналата старица. Тази дълбока човечност у Еланска живее в чудно хубавите очи на актрисата, тя е озарена от велика мечтателност, от страстен копнеж към благородното дело на труда.. Затова тя пази у себе си дълбоката вяра в бъдещето. Миналото я изпълва само

със сълзи — да припомним първите сподавени сълзи за покойните й родители, трепета в гласа, лекото вълнение. Олга на Еланска е озарена само от бъдещето, в което тя вярва твърдо:

„Нашите страдания ще преминат в радост за ония, които ще живеят след нас, щастие и мир ще настанат на земята... Нашият живот не е свършен още. Ние ще живеем..."

Народната актриса А. К. Тарасова в ролята на Маша остави завинаги у нас незабравими следи с творческото пресъздаване на трагизма на своята героиня, с изживяната любов към Вершинин и с протеста, който зрее у нея. И тук чудният дар на актрисата разкрива в непрестанно развитие драмата на Маша. Когато в началото на първа картина виждаме Маша на Тарасова, ние я запомняме с извая-ната скулптурна фигура на жена, унесена в хубава книга. Каква е книгата, не е нужно да се каже — лицето, очите, ръцете и тялото на актрисата говорят по-силно, отколкото словата. Книгата се затваря и актрисата бавно преминава към тъжното всекидневие на своята героиня. Ето я жестоката участ на тази прекрасна жена в ръцете на Кулигин. Маша не е намерила истинския човек в живота, комуто да даде любовта си. Животът без любов, страданието и неосъществените бляновe са я превърнали в дълбоко затворена в себе си жена, потънала в безизходността на своите мисли. У Тарасова обаче в образа на Маша дълбоко живее една светлинка — тя се разгаря и пламва, когато вижда Вершинин. Само с едно леко движение тя издърпва дългата карфица от шапката си, сваля я от главата си и с една дума — „ще остана на закуската" — загатва, че е станало нещо интересно — дошъл е човек от друг свят — от тяхната любима и мечтана Москва.

Във второ действие Маша е озарена от разгарящата се любов към Вершинин. Копнежите вече са открити — няма я скритата мечта за нещо неопределено. Движенията й стават по-свободни, по-уверени — от цялата фигура на Маша лъха щастие. Очите й разкриват как тя развълнувано слуша спора между Вершинин и Тузенбах за смисъла на живота. Този разговор дава своето отражение върху Маша и ние виждаме как Тарасова прониква в тези промени и художествено изразява трепетите, които обхващат нейната героиня. Особено незабравима е тя, когато скланя глава, поглежда верижката на гърдите си, замисля се и ето сянката на тревогата преминава по нейното лице. Така се явява страшният въпрос на Маша:

„Как ще прекараме живота си?"

Тарасова оставя такава дълбока следа с този тревожен въпрос, че той за дълго вълнува залата. В тази тревога обаче има изход — Тарасова схваща това и дълбоко изразява промените, които стават в нейната Маша — прониква в смисъла на вече осъзнати неща и разбира, че трябва да „вярва" в бъдещето. Тази именно вяра окриля Маша. Затова в нощта на пожара Тарасова не представя своята героиня потисната, а уверена, спокойна и смела. Никакъв пожар не може да сломи нейната пробудена вяра в бъдещето. Не я плаши вече мнимият авторитет на Кулигин. С вдигната глава, с мила усмивка, в светлината на чудно сияние Тарасова изживява сърдечните вълнения на своята истински влюбена Маша. Дори си позволява да осмее Кулигин като човек на мъртви падежи и глаголни времена.

Любовта на Маша и търсените отговори в озарилата я любов пробуждат у нея нови сили. И Тарасова успоредно с това показва как у Маша нараства нещо ново — нараства „бунтът" на пробуждащата се потисната жена. Ние вярваме, че Маша на Тарасова през сълзите на раздялата ще намери изход от жестокото време на кулигиновщината. През истински и затрогващи човешки сълзи до нас достигат Машините, ставащи все по-твърди слова:

„Трябва да се живее... Трябва да се живее."

А това са слова, в чийто подтекст А. К. Тарасова е разчела същността — трябва да се борим, да се трудим мечтите да станат действителност!

Народната актриса А. О. Степанова със своя прекрасен поетичен дар е създала образа на Ирина с такава сила, че тя надминава нашите представи за тази Чехова героиня. Ирина на Степанова е истинска бяла птица, обхванати от крилати мечти. Тя сякаш ще литне в красивата пролет. У Степанова има много пориви, много мечти, но заедно с тях актрисата подчертава и мисълта за ролята на труда. Тези прекрасни поетически слова за труда Степанова превръща в незабравим химн:

„Човек трябва да се труди, да работи с пот на лицето. Колко хубаво е човек да бъде работник... овчар или учител, който учи децата, или машинист..."

Основната тема, която преминава през цялото поведение на Ирина, е трудът. Степанова хваща този лайтмотив и той оживява в действието, в силния порив и копнеж. Степанова сякаш за пръв път ни разкрива трагическия въпрос на Чехов, зададен чрез Ирина — колко жесток е онзи живот, в който *„трудът е без поезия, без мисъл"*. Голямата лирическа сила на Степанова, трагическото осмисляне на тази истина и изразяването й ни откриват Чеховата същност на пиесата

Докато Маша на Тарасова се развива от състояние на жестока угнетеност и върви към пробуждане, Ирина на Степанова от високия полет на бялата птица потъва все повече в жестокото време. Жестока е участта на Ирина — тя сама през сълзи и страдания ще трябва да разбере същността на страшната действителност. Всяка крачка към желаното щастие носи на Ирина нещастие. Така се рушат едни мечти, за да се родят през страданието други, реални, по-дълбоко осмислени. Гняв и омраза пробуждат Степанова към онези, които са ранили душата на нейната бяла птица. Степанова отлично разбира Чехов. Тя не оставя своята героиня да потъне във фалша на мелодрамата и сантиментализма. Нейните тихи, но дълбоко трогващи сълзи идват от дъното на душата на човек, който знае силно да чувствува. Степанова също така подчертава, че в нейната Ирина вярата в бъдещето не може да умре, че тази вяра живее, че колкото повече животът нанася жестоките удари, толкова повече тя пламенее и гори:

„Ще дойде време и всички ще узнаят защо е всичко това, защо са тези страдания... А сега трябва да се живее... да се работи... Целия си живот ще дам на ония, на който може би той е потребен..."

Степанова така изразява тази своя вяра чрез неутешимите сълзи на прекрасния човек, че ние вярваме в нейната Ирина, която след тъжната есен и жестоката зима ще дочака прекрасната и мечтана пролет.

Не може да не се подчертае изпълнението във финала на пиесата, където Еланска, Тарасова и Степанова на фона на игривия военен марш успяват да разкрият тъгата и копнежа на своите героини, техните мечти, видени през сълзите на страданието.

Вершинин на М. П. Болдуман, народен артист на РСФСР, също носи полъха на голямото изкуство, постигнато под вещата ръка на Немирович-Данченко. Каква е линията на образа в изпълнението на Болдуман? Неговият Вершинин и през дълбоката тъга, в която живее, има сили и не престава да мечтае. Той непрестанно търси истината в живота, вярва, че благородните хора в света ще стават все повече и повече, макар и бавно все нещо се променя. Болдуман показва своя герой като човек на бъдещето. Особено ярко постига това в трето действие, в монолога за бъдещето на човечеството. Вершинин на Болдуман зове страстно към действие — та нали той единствен е отишъл да гаси пожара, докато Андрей свири на цигулка! Всичко това именно увлича Маша и й дава сили да се преражда

и осъзнава наново. В някои от спектаклите обаче Болдуман, вероятно поради умора, допуща във Вершинин известна хладина.

Тузенбах на народния артист на РСФСР П. В. Масалски оставя трайни следи. Неговите актьорски данни са наистина подходящи — фигура, мек кадифен глас, сърдечност и особена лекота и грация в движенията. Външно пред нас е изваян благородник, барон, който в противоречията и развитието на живота предпочита труда пред леността и мързела. Страстно, дълбоко и мъжествено звучи неговият монолог за смисъла на труда, за идването на бурята, която ще измете мързела. Изпълнението на този монолог не идва като необходимо агитационно средство в пиесата, а като осъзната истина, извираща из душата на героя. Масалски не допуща нито една Горкиева чертичка да проникне в неговия герой, защото тогава неговият Тузенбах ще бъде лишен от типично чеховското. В първите две действия Масалски сякаш страда под мундира на Тузенбах. В трето действие той се освобождава от него и въпреки пожара — символа на жестокото време — мечтае за предстоящата среща с труда в тухларната фабрика. Само чрез няколко много пестеливи движения загатва за предстоящата съдба на своя герой — дуела и смъртта. Масалски е така развълнуван вътрешно и така външно спокоен, че ние разбираме драмата, която преживява неговият Тузенбах, когато се разделя с Ирина. Тузенбах на Масалски така печели сърцата на зрителя, че когато изстрелът на Сольоний отеква над реката, тъга и протест обхваща залата — безсмислено е загинал прекрасен човек, с него е убита вярата в бъдещето и радостта от труда.

Народният артист Б. Н. Ливанов в ролята на Сольоний създава образ на много ярка индивидуалност. Ливановият Сольоний — „провинциалният Лермонтов", както го наричат — е човек на противоречиви страсти. Мрачен и тревожен в своята безизходност, Ливановият Сольоний не носи чертите на Лермонтовия Печорин. Това е човек, който е обиден и отхвърлен от живота и не може да си намери място сред него. Жестоката трагедия, в която живее Сольоний, е разкрита чрез сърдития поглед, полуприведената мощна фигура, развълнувания басов глас, извиращ из душата на един страдащ човек. Ливанов дава такава яркост на своя герой, че тя превръща малката роля във важен и съществен елемент в спектакъла. Особено силно се проявява това след любовното обяснение на Сольоний пред Ирина. Тук Ливанов разкрива до най-голяма дълбочина страданието на своя герой. Така дълбоко изваян е този образ и във финала, когато сърдитият на всички човек идва да се прости с любимия дом, с неосъществената си любов. С тъжен поглед той обхваща прозорците на светлия дом, прекланя се ниско и сълзи задавят полуприведенатa му огромна фигура. Така полуприведен, с широка крачка той излиза от сцената и потъва в мрачния лес. Ливанов не изобличава сатирически своя герой, а разкрива жестоката му трагедия на човек, нестоплен от сърдечна, ласка. Такъв човек се озлобява и носи нещастие на другите.

Някои критици недооцениха правилно този образ, като се позоваваха на споровете между Немирович-Данченко и Б. Н. Ливанов за същността на образа. Тези спорове са били обаче по време на репетициите. Накрая Ливанов намерил пълната трагическа същност на Сольоний и Немирович-Данченко казал, че това е „не само блестящо, но и дълбоко" изпълнение или, както подчертава: „Получил се е един от тези случаи, когато актьорът не само е схванал замисъла на автора но го е въплътил по-дълбоко, по-широко от авторските надежди..." (Вл. И. Немирович-Данченко, Театральное наследие, т. 1, стр. 165).

Изкуството на Б. Н. Ливанов в тази роля, както и участието му в другите спектакли, бе едно от крупните мхатовски постижения на българска сцена.

Друг, не по-малко сложен образ е Кулигин, чиято роля се играе от народния артист на РСФСР В. А. Орлов. И тук образът не е насочен към външна сатира и карикатура. Напротив, Орлов колкото повече изразява любовта на Кулигин към Маша, колкото повече подчертава, че я обича, толкова повече носи страданието на прекрасния човек. Колкото повече търси любовта на Маша, толкова повече я отблъсква от себе си. Именно по този път Орлов превръща Кулигин в убиец на прекрасните човешки качества на Маша, на нейните способности. Орлов не само пази образа от сатирично преувеличаване, но се стреми към противоположното — да изрази драмата на Кулигин, породена от това, че неговата жена обича друг.

Ролята на Андрей Прозоров се играе от народния артист В. Я. Станицин. И тук ярката актьорска индивидуалност търси многообразното и сложно развитие на героя. В първа картина Андрей все още е копнеещ човек, жизнерадостен, опора на своите сестри. Но още в това действие Станицин ни въвежда в най-характерните черти на своя герой — той копнее за нещо хубаво, но не може да воюва за онова, което мечтае. Затова още при първата трудност се превива, отпуска и потъва в блатото на безизходността. Монологът във втора картина пред старите университетски тетрадки Станицин превръща в прощална раздяла с прекрасните мечти да стане учен. В композицията на пиесата Чехов разкрива трагедията на Андрей главно в монолози или чрез тъжните звуци на неговата цигулка. Монологът в трето действие започва със защита на Наташа и изведнаж чрез силен обрат преминава в трагическа изповед, която разкрива мъката по пропадналите мечти. Този обрат Станицин обаче прави незабелязано леко, като от обвинител на другите се самообвинява.

Най-трагичния монолог — „къде отлетя моето минало“ — Станицин изпълнява без какъвто и да е сантиментализъм. В страданието на Андрей проблясват светлинки, чуват се някои бодри нотки, но и те говорят за тъжната раздяла с мечтите. Станицин с тънка лирическа ирония осмива безволния Андрей, който. се оставя да бъде погълнат от противоречията на живота, за да стигне до такова положение, че когато градът гори, той да свири на цигулка или да бъде бабачка

За изпълнението на заслужилата актриса А. П. Георгиевска в ролята на войствуващата Наташа може много да се говори и пише. Тук образът позволява на актрисата да го пресъздава в ярък сатирически план, но в нито един случай не преминава в карикатура. Георгиевска си служи с бързи преходи и контрасти, които променят настроението на Наташа, а също така се отразяват и върху всички останали. В първа картина тя едва ли не е Чехов лиричен образ на свенлива жена, която подкупва със своята неловкост и наивност. Във втора картина влиза сред домашното тържество като че ли и тя ще вземе участие в него. И изведнаж настроението й се променя. Нарежда на Чебутикин да спре свиренето. Това отеква дълбоко болезнено върху всички. Само Маша, озарена от любовта си, не се вълнува от еснафщината на Наташа. Маша в този момент стои високо над всички. Развалила радостта на всички, Георгиевска предава ловкостта на своята Наташа, с която се измъква, за да се срещне с любовника си Протопопов. Третото действие е тържество на еснафщината. В червена рокля, със свещ в ръка тя се превръща в частица от страшния пожар — вън бушуват пламъците, вътре — еснафщината на Наташа. Върхът на тази еснафщина е сблъскването на Наташа с Олга. Благородната и нежна Олга е накарала грохналата старица Анфиса да седне и си отпочине след безсънната и тревожна нощ. Наташа се нахвърля върху беззащитния човек. Тук Георгиевска ярко и силно разкрива жестокостта на еснафката. В тази жестокост се откроява благородството на Олга. В същност Георгиевска ни поднася и подтекста на тази сцена — Олга трябва да отстъпи своята стая за второто дете

на Наташа. Още по-ярко Георгиевска разкрива Наташа във финала — всички страдат за заминаващите приятели, един от които е загинал. Георгиевска тук не показва нищо човешко у Наташа. Нейната Наташа беснее за това, че една вилица е забравена на пейката, и се готви да отсече прекрасните дървета.

Едно от най-големите постижения в тази постановка е дълбокото художествено осъществяване и интерпретация на образа на Чебутикин от народния артист А. Н. Грибов. Както винаги този актьор и тук е постигнал съвършен сценически рисунък, в който ярко се съчетава трагическото със сатирическото. В първа картина Грибов разкрива самотата и тъгата на своя Чебутикин. Пред нас е човек, както казва Грибов, който „отдавна е преживял своето крушение", човек, за когото самотата е „страшна работа". Как актьорът разкрива тези черти на своя герой? Преди всичко чрез любовта и отношението си към трите сестри и особено към Ирина, в лицето на която вижда нейната майка, в която някога той е бил влюбен. Той е преживял такова голямо разочарование, за което не му се говори. Във второ действие той страда за нещастната участ на своите любими Олга, Маша и Ирина. Страданията тук се трупат едно след друго и у него назрява процесът на предстоящия „бунт". Този „бунт" избухва в трето действие. Чебутикин е пиян — напива се, защото е починала болна жена, която е лекувал, напива се, защото отново е обхванат от безнадеждност, отново преживява страдания за разбития си живот. Върхът на този бунт е финалът на пиесата. Чебутикин на Грибов влиза развълнуван, забърсан и с тревожен поглед обхваща всички и най-вече Ирина. Мъчи се да я подготви за страшната вест, но изведнаж избухва — Тузенбах е убит от Сольоний. И ето отново го обхваща безразличието. В този финал Немирович-Данченко е направил леко съкращение и с това на преден план изпъква в този момент не толкова опустошената душа на Чебутикин, а повече трагизмът му. В същност трагизмът на Чебутикин в изпълнението на Грибов показва, че в края на краищата дълбоко опустошение е обхванало душата на героя. Тук ярко изпъкват сатирически акценти. Затова сам Грибов неотдавна писа, че в неговия герой има известна опустошеност, умореност и безразличие, но основното е трагедията на самотната душа в жестокото време.

Спектакълът „Три сестри" ни показа върховете, до които е стигнал МХАТ в своето велико изкуство, и как се е борил да задържи тези свои завоевания и ги продължи в настоящия етап от развитието на театъра.

Чеховата драматургия твърде често се поставя и в изпитните работи на Висшия институт за театрално изкуство „Кр. Сарафов". Една от последните постановки на ВИТИЗ бе „Чайка" и откъси из „Вуйчо Ваньо" и „Иванов". Младите възпитаници пренасят любовта си към Чехов и на професионална сцена. Така се подема едно ново начало в Чеховата традиция на българския театър.

Типичен младежки спектакъл, посветен на Чехов, бе постановката на „Иванов" от младите режисьори Николай Савов и Димитрина Гюрова в Сливенския народен театър през 1957 г. Изпълнителите на ролите също са млади артисти. Този спектакъл бе посрещнат насърчително от зрители и рецензенти. Младите режисьори правилно са усвоили сложното драматическо произведение на Чехов и вярно са го осъществили сценически. Режисурата е подчертала преди всичко трагедията на Иванов в света на еснафщината, мъката на човека, търсещ истината и стигащ до самоубийство. Едновременно с това режисурата осъжда погрешния път на Иванов. Основното и съществената в този спектакъл е, че младите режисьори и изпълнители (Иванов — Н. Гълъбов, Сара — Кина Дашева, Саша — Дора Стаева и Лебедев — Асен Шопов) са търсили и постигнали твърде много от вътрешния живот на своите герои, търсили са вътрешната логика и действеност

на Чеховите герои. Според рецензентите на този спектакъл „Сливенският народен театър показва на софийската публика един спектакъл, в който постиженията превъзхождат недостатъците, показва плода на вдъхновението на младите творци — възпитаници на ВИТИЗ „Кр. Сарафов" (вж. Илияна Друмева, Спектакъл на млади творци, в. Отечествен фронт, бр. 3956 от 16 май 1957 г.).

След второто гостуване на МХАТ през 1956 г. това бе първата сериозна стъпка към Чеховата драматургия. Изобщо пред българския театър стои още не докрай решената задача за пълното и дълбоко овладяване на Чеховото творчество. Нашият театър трябва да разреши чрез своята сцена въпроса за демократическите традиции и идеи на Чехов, да го разкрие не като революционер, но и да не подценява у него духа на своеобразния буревестник, писателя, който предчувствуваше приближаването на бурята. Не бива да се забравя, че когато през 1904 г. Чехов затвори завинаги своите очи, Максим Горки бе създал само образа на Нил от „Еснафи". До тази година и у Горки преобладаваха босяците и дачниците, а чрез Сатин, Маря Лвовна и Влас той търсеше новия герой на своето време. Чехов също диреше този нов герой в мъжествения драматизъм на своето време, но смъртта попречи на това. Той не можа да покаже в своите произведения кой ще помогне на трите сестри, на Вершинин, на Астров, на Соня и Иван Войницки, на Петя и Аня да излязат из жестокото време и да осъществят своите прекрасни и съкровени мечти, да пристъпят към още по-решителни действия.

В заключение на тази своя монография трябва да кажа, че през последните тридесет години А. П. Чехов се с явявал твърде рядко на българска сцена. След като владя и вълнува сцената в първите две десетилетия на нашия век, той започна да се появява отново на новата свободна българска сцена. Сега пред нашия театър стои задачата отново да направи своите творчески завоевания в драматургията на Чехов. Съвременната българска драматургия има още много да научи от творческия метод на този велик майстор на вътрешното действие. Сътрудничеството между Чехов и МХАТ трябва да бъде образец на сътрудничество между театър и автор. В Чеховото творчество тепърва ще укрепва нашата реалистическа актьорска школа.

Чеховият оптимизъм, вяра в бъдещето, лирика и сатира не бива да слизат от българската сцена, където той има повече от половин век своя прекрасна творческа история.

А. П. ЧЕХОВ — ПРЕДВЕСТНИК НА БУРЯТА

Н. О. МАСАЛИТИНОВ

Когато в дните на месеца на българо-съветската дружба слушах по радиото тържествените думи на химна „Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки Великая Русь", сърцето ми замираше от възторг и ми се искаше да приветствувам онези велики личности, които посветиха живота си на това дело.

Наближава скоро денят, в който се навършват 100 години от рождението на Антон Павлович Чехов. Ето вече няколко месеца препрочитам отново произведенията на този писател. В днешно време, когато съветските литературоведи обогатиха познанията ми за Чехов с много нови сведения и когато животът, описан от Антон Павлович, се отдалечи от нас, цялото му творчество изпъкна пред мен в ново осветление и неговата личност израсна с огромна сила като една от великите личности, донесли свободата на Русия. „Да здравствует созданный волей народов единый, могучий Советский Союз." В тази народна воля е взела участие и *волята* на Чехов. Целият му живот, цялата му личност, творчеството му, значението на това творчество за Русия — всичко това се разкрива едва сега с истинска дълбочина; едва сега блясва широко и волно, като небето след изгрева на слънцето.

Под влияние на новия живот при социализма творчеството на А. П. Чехов сякаш се роди отново и ме увлече с нова сила.

Л. Н. Толстой се възхищавал от „необикновено развитото чувство за мярка", което притежавал Чехов, и го смятал за „истински поет и художник". Той го нарекъл „Пушкин в прозата".

„Струва ми се — пише Максим Горки, — всеки човек в присъствие на А. П. Чехов неволно усеща в себе си желание да бъде по-непосредствен, по-правдив, да бъде такъв, какъвто е, без да се преструва. . . Сянка на дълбока печал покриваше чудните му очи, мрежа от ситни бръчки ги обкръжаваше и правеше погледа му по-дълбок. В тънката му, мека усмивка на скептик прозираше неговата скромност и деликатност."

Като чете човек книгата „Чехов в спомените на съвременниците си", разбира какво обаяние е излъчвал Чехов, будейки всеобща любов и уважение към себе си.

Тъжни били детските и юношеските години на Антон Павлович, внук на крепостен откупил се селянин и син на дребен търговец, тесногръд педант, скован като с верига от жестоките навици на миналото. Баща му нечовешки измъчвал бедното момче, карал го насила да продава през зимата в студения дюкян и често го подлагал на телесно наказание. Между впрочем това дало повод на писателя да възстане в своите произведения против телесното наказание на децата („Селяни", „Ванка" и др.). Неговото „горчиво (както сам той го нарекъл) детство" се разведрявало от страстната любов на майка му към него, а по-късно — от любовта на неговите сестри и на всичките му братя.

Той се родил в Южна Русия, в Таганрог, през 1860 г. на 29 януари. Отначало се учил в таганрогската гръцка школа, а после в градската класическа гимназия. Братът на Чехов, Михаил Павлович, разказва в своите спомени, че Антон Павлович бил необикновено жизнерадостно дете, но със сериозно отношение към живота. Още като гимназист той издавал ученическо хумористично списание „Пелтек", често посещавал театрите и устройвал домашни представления, в които играл различни роли — дори „градоначалника" в Гоголевия „Ревизор".

Братята и сестрите живеели задружно помежду си, обичали майка си и се страхували от баща си.

Бащата на Чехов бил любител на църковното пеене, бил музикален и сам устройвал хор, в който участвували всичките му синове. Често този хор пеел не само в църква, но по големите празници — и в богатите търговски и дворянски къщи. Това давало на бъдещия писател възможност да наблюдава нравите на Русия.

Последните три години на гимназията Чехов прекарал извън семейството си, защото материалното положение на баща му се разклатило и цялото семейство, с изключение на Антон Павлович, се преселило в Москва, където се учили във висши учебни заведения двамата по-възрастни братя на писателя — Николай и Александър.

Антон Павлович останал в Таганрог да свърши гимназия. За да се прехранва и внася таксата в гимназията, той трябвало да дава уроци на учениците от по-долните класове. Той живеел бедно, но въпреки това тъкмо от това време започнали за него нови дни, когато задишал свободно. Над него престанали да висят като кошмар „спявките", пеенето в безгласния хор в църквата и изпълващия го с отвращение дюкян. Спомняйки си за това *време* от своя живот, писателят с горчивина казва: „В детството си аз нямах детство."

Антон Павлович живял на квартира у свои познати и много четял. В онова време предпочитал стиховете пред прозата и сам се опитвал да съчинява стихове. Той обичал особено да чете А. С. Пушкин и М. Ю. Лермонтов. „Езикът на прозата — пише той — трябва да бъде също така точен и музикален както езикът на поезията." „Лермонтовата [повест] „Тамань" и Пушкиновата „Капитанска дъчка" направо доказват родството на сочния руски език с изящната проза" — пише Чехов, когато е вече известен писател.

„Като стилист Чехов е недосегаем и бъдещият литературен историк, като говори за ръста на руския език, ще каже, че този език е създаден от Пушкин, Тургенев и Чехов" — така се изказва по-късно Максим Горки.

Като свършва гимназия през 1879 г., Антон Павлович пристига в Москва и заварва семейството си в тежко материално положение. Той постъпва в университета — в Медицинския факултет. За да се изхранва и да помага на семейството си, Антон Павлович по примера на брат си Александър започва своята литературна

дейност — отначало като репортьор на вестник, но скоро преминава към печатане на малки хумористични разкази под псевдоним „Антоша Чехонте".

На своя литературен талант Антон Павлович не гледал сериозно и охотно се подчинявал на указанията на редактора на списание „Осколки" Лейкин, който искал от него да пише „по-пикантно и по-смешно"

Чехов свършва университета, занимава се с медицина като лекар, а в това време неговата литературна слава расте. От творчеството му се интересува не само публиката, която го чете, но и видни литератори.

През 1886 г. Антон Павлович неочаквано получава писмо от Д. В. Григорович. „Вие сте призван — пише старият писател — да напишете няколко превъзходни, истински художествени произведения. Вие ще извършите голям нравствен грях, ако не оправдаете тези очаквания. За това ви е нужно ето какво: уважение към своя талант, който се ражда толкова рядко. Захвърлете срочната работа. Аз не зная какви са вашите средства; ако не са достатъчни, по-добре гладувайте, както ние на времето гладувахме, запазете вашите впечатления за обмислен труд, писан не наведнаж, а през щастливите часове на вътрешното настроение. Един такъв труд ще бъде оценен сто пъти по-високо от стотици хубави разкази, разхвърляни през различно време по вестниците."

Това писмо направило на Чехов огромно впечатление. Той написал в отговор на Д. В. Григорович развълнувано писмо, пълно с благодарност и признателност: „Вашето писмо, мой драги, горещо любими благовестителю, ме порази като мълния. Аз едва не заплаках, развълнувах се и сега чувствувам, че то остави дълбока следа в душата ми. Както Вие насърчихте моята младост, така нека бог успокои старостта Ви, а аз не ще намеря нито думи, нито дела, за да Ви благодаря. Вие знаете с какви очи гледат обикновените хора на такива избраници като Вас; можете от това да съдите какво представлява за моето самолюбие Вашето писмо. То е повече от всякаква диплома, а за начинаещия писател то е хонорар за настоящето и за бъдещето. Аз съм като замаян. Нямам сили да преценя заслужил ли съм тази висока награда, или не? Повтарям само, че тя ме порази. Ако у мене има дарба, която трябва да се уважава, разкайвам се пред чистотата на Вашето сърце, че досега не съм я уважавал. Чувствувам, че я притежавам, но съм свикнал да я смятам за крайно нищожна. За да бъде кръв себе си несправедлив, крайно мнителен и подозрителен, организмът има достатъчно причини от чисто външно естество. . . А такива причини, както сега си спомням, аз имам достатъчно. Всичките ми близки винаги са се отнасяли снизходително към моето писане и не са преставали да ме съветват другарски да не изоставям истинската си работа заради „драскането". Аз имам в Москва стотици познати, между тях около двадесетина пишат и не мога да си спомня нито един от тях, който да чете моите неща или да вижда в мене художник. В Москва има един така наречен „литературен кръжок" — таланти и посредствености от всички възрасти и видове се събират веднаж в седмицата в кабинета на ресторанта и си чешат езиците. Ако отида там и прочета дори една малка част от Вашето писмо, ще ми се изсмеят в лицето. За петте години на лутането ми из вестниците аз успях да се проникна от общото мнение за своята литературна незначителност, скоро свикнах снизходително да гледам на своите работи и — и хайде, ще пиша! Това е първата причина. . . Втората е. . . аз съм лекар и до уши съм потънал в своята медицина, тъй че поговорката за двете дини под една мишница не е пречила никому другиму толкова да спи, както на мене.

Пиша всичко това само за да мога поне малко да оправдая пред Вас тежкия си грях. Досега съм се отнасял към работата си крайно лекомислено, небрежно, между другото. Не помня да съм работил над нито един свой разказ повече от

едно денонощие, а „Ловец", който Вие харесвате, написах в банята! Както репортерите пишат своите бележки за пожарите, така и аз пишех своите разкази: матюрите пишат своите бележки за пожарите, така и аз пишех своите разкази: машинално, полунесъзнателно, без ни най-малко да се грижа за читателя и за самия себе си. . . Пишех и на всяка цена се стараех да не хабя за разказа образи и картини, които са ми скъпи и които, бог знае защо, пазя и усърдно крия."

От този момент в творчеството на А. П. Чехов настъпва поврат. Той започва да гледа на своето призвание сериозно и му се отдава с цялата сила на своята дълбока, творческа натура. Той по-дълго обмисля сюжета на всеки свой разказ, следи за всяка фраза и пише на Грузински: „Построявайте фразата, правете я сочна и плътна. . . Разказ трябва да се пише пет, шест дни, а да се мисли за него през цялото време, докато се пише; всяка фраза трябва, преди да легне на хартията, да е полежала в мозъка два дни и да се е обмисляла. . . Ръкописите на всички истински майстори са издраскани, зачеркнати надлъж и нашир и покрити с кръпки.

Целта на Чехов става художественият реализъм. Той чете много и като Пушкин съветва всички в писмата си: „Четете, четете, смятайте за загубен деня, в който не сте чели." Той съветва младите писатели да четат особено много Толстой, Тургенев, Мопасан. В последния той е влюбен. Очарова го новата форма, в която малкият разказ, както и художественият миниатюр отразяват не само майсторство, но и самия живот. За него като писател става правило да наблюдава живота. „Пишете само за това, което сте видели, преживели или чули, което сте проверили и и което сте повярвали. . . В живота няма чисто трагични или комични сюжети; в живота всичко е смесено: дълбокото с дребното, великото с нищожното, трагичното със смешното. . ." „Краткостта е сестра на таланта" — често повтаря той. . . „Буржоазните писатели не могат да не бъдат фалшиви". . . „Темата на изобличаване тъмните страни на живота е била централна в произведенията на най-крупните представители на критическия реализъм. В творчеството на Чехов тази тема заема челно място: той винаги пише за съпротивление на еснафската среда („Йонич"), за ограничеността на идеала за личното щастие („Учителят по литература"); излиза със страстни обвинения против собственическата идеология („Френско грозде"); разкрива страшната, осакатяваща човека власт на парите („Три години", „Случай от практиката"); довежда своите герои до мисълта да „променят живота, да се освободят от властта на капитала, от света на еснафщината и пошлостта („Годеница")."

„Творчеството на Чехов било „неспокойна книга", враждебна на буржоате, еснафите и филистерите. Чехов, изваждайки наяве същността на деспотическия, самодържавническо-полицейски режим, изобличавал верните слуги на реакцията („Маски", „Подофицер Пришибеев", „Палата № 6", „Човекът в калъф" и др.)."

Творчеството на Чехов вълнувало Л. Н. Толстой. Той постоянно се връщал да чете отново разказите му и винаги „извличал полза за себе си". Чехов не обичал декадентите. Той смятал, че декадентството е рожба на реакцията, изродена в дворянството и буржоазията. „Мошеници са те, а не декаденти! С гнила стока търгуват" — казвал той.

„Не съм чувал в гласа му повече горчивина и не съм долавял в него повече обида — пише С. Я. Елпатевски, — както онзи път, когато ми разказа, че в едно дебело списание било писано за него: „Руската литература се обогати с още един безпринципен писател."

Чехов бил поразен — колко недосетлива е била критиката. Той изобразявал окръжаващия го живот такъв, какъвто е, но това съвсем не означавало, че той съчувствува на този живот. Напротив, той казва: „Аз искам с творчеството

си да кажа на хората: „Погледнете се, погледнете колко лошо и скучно живеете." Най-важното е хората да разберат това, а когато го разберат, те непременно ще си създадат друг, по-добър живот. . . Аз няма да го видя, но знам, че той ще бъде съвсем друг, различен от сегашния. . . А докато още не е настъпил, аз пак и пак ще казвам на хората: разберете най-сетне колко лошо и скучно живеете!"

Тъй както Чехов веднага откри в М. Горки голям талант, и Горки от самото начало, изучавайки творчеството на Чехов, оттатнал неговата гениалност със своята отзивчива, проста, народна душа.

Горки пише: „Антон Чехов още в първите си разкази е съумял да открие в мътното море на пошлостта нейните трагично мрачни шеги; достатъчно е само да прочете човек внимателно неговите „хумористични" разкази, за да се убеди колко много жестоки и противно тъжни неща е виждал и сравежливо скривал авторът зад смешните думи и положения. Той е някак целомъдрено скромен, не си позволява да извика силно и открито на хората: бъдете по порядъчни!... напразно се надява, че те сами ще се досетят колко наложително необходимо им е да бъдат по-порядъчни."

В своето творчество А. П. Чехов се докосва до всички страни на съвременния си живот. Неговата борба с общественото зло не се ограничавала само с литературна дейност. Той е лекар, лекува безплатно бедните и се бори с епидемиите. Едновременно с това той работи и за просвещаването на селяните и основава три селски училища, като за тази цел събира материални средства и прави лични пожертвувания. Освен това той отива в Сахалин, в тази вечна каторга, където нечовешки изтезават живи хора — отива, за да ги защити. В книгата му „Сахалин" са описани всички ужаси на каторгата. Той мъжествено се бори против съдебните присъди „на до живот" и доказва, че дори на престъпника не бива да се отнема надеждата.

Тази книга направила впечатление дори на царското правителство, което побързало да вземе някакви мерки, за да облекчи условията на каторжническия живот. Чехов бил поразен от пълното равнодушие на обществото към тази негова победа.

Аз няма да засягам сега театралната дейност на Чехов; този въпрос е тема на друга, нова статия, но само ще напомня за това, колко много страдания му е причинил пълният провал на неговата прекрасна пиеса „Чайка" на сцената на петербургския Александрински театър през 1896 г. Този провал още повече подкопал здравето му. Но Чехов е знаел силата на своя талант, когато е пишел разказите и повестите, в които художествено е обрисувана родната природа („Степ", „Зад града", „През пролетта"), където е защитил правата на жените, на децата, на работниците („Моят живот", „Три години", „Женско царство" и др.) и където е намерил смисъла на целия си живот.

„Аз не мога да работя широко на обществената арена — казва той, — не съм здрав. Литературата е единствената сила, която ми дава сили. Когато съм в сферата на спомените си, на впечатленията си, на новосъзданените си образи — аз съм силен!"

С каква гневна страст осъжда той дворянството като класа на узурпатори, феодали, грабители и насилници! В писмата си той често изказва учудване, че цензурата пропуска някои от разказите му. В повестта му „Моят живот" бащата бие по бузите своя син за това, че той, дворянинът, е решил да се занимава с физически труд, като прост работник. В повестта „Три години" Панауров, развратник и тунеядец, се отнася жестоко с жена си през време на болестта ѝ, а нежно прекръства момиченцата — дъщерите на своята любовница; в разказа „Печенег" неговият герой, егоист, зает само със своята особа, тормози жена си, слугинята и не обръща

внимание на синовете си, които живеят като диваци, без всякакво образование. Още по-с грашен е разказът „В родния кът“, където дворянинът Кордин и след отмяната на крепостното право подлага селяните на телесно наказание; където негова внучка, нежната Вера, върнала се в имението след свършване на петербургския институт за благородни девици, скучае от безделие; където слугинята Алъона издържа с нищожната си заплата цяло семейство: майка, баба и мънички дечица; от страх да не загуби мястото си тя търпи всякакви унижения и обиди; където скучаещата и мечтаеща за любов красавица Вера, като се разсърдва на нещастната Алъона, крещи в изтъпление: „Махай се от стаята ми! . . Марш от тук! . . Изгонете я навън! Марш! Бой, бой с пръчки! Набийте я!“ Нещастната Алъона е изгонена от службата си, майка й я пребива от бой, а Вера решава да се омъжи, като се отдава на поетически блянове и дори не си спомня за бедната Алъона.

Интересно е, че са се намерили критици, които за изненада на Чехов причислили Вера към положителните поетически образи.

И в разказа „В имението“ Чехов описва омразата на интелигента дворянин към „нечистоплътния“ — към селянина. Дворянинът се възмущава, че „нечистоплътният“ се въвира в културата, че „готварският син“ иска да овладее литературата. Той е убеден, че човешкият прогрес се дължи само на „синята кръв“ — на дворяните и аристократите.

„Престанете да деликатничите с тях“ (с „нечистоплътните“) — казва помешчикът Рашевич на своя събеседник — съдебния следовател, не подозирайки, че пред него седи синът на „нечистоплътен“. „Достатъчно! Хайде всички да се сговорим, че щом дойде близко до нас „нечистоплътен“, веднага ще хвърлим право в мущуната му пренебрежителните думи: „Долу ръцете! Всяка жаба да си знае гьола!“ Право в мущуната! — казва Рашевич с възторг, сочейки пред себе си със свит пръст. — В мущуната! В мущуната! В мущуната!“

Чехов, без да се стеснява, се нарича селянин. „Аз се гордея, че в жилите ми тече селска кръв!“

Колкото и безлична да е била селската маса в царска Русия, Чехов вярвал с цялата си душа в могъщата сила на руския народ. Ето какви пророчески думи слага той в устата на един от героите на повестта „Моят живот“: „Колкото й да изглежда селянинът след ралото си като грубовато животно и колкото и да се налива с ракия, все пак, като се вгледаш по-отблизо в него, чувствуваш, че в него има онова нужно и много важно нещо, което липсва у интелигента, а именно — той вярва, че най-важното нещо на земята е *правдата* и че спасението му и спасението на целия народ е единствено в *правдата*, и затова повече от всичко на света обича справедливостта.“

„. . . Селският живот изобщо се крепи на някаква силна, здрава основа.“

С каква внимателна нежност, с какво съчувствие е проникнато у Чехов всичко, което се отнася до описанието на селяните („Селяни“, „Господарката“, „Зад града“, „В дола“). Особено в повестта „В дола“, където тъй ярко е описан животът на грубите „кулаци“; където с такава топлота и нежност са обвеяни образите на Липа и нейната майка!

Чехов не е привърженик на тези народници, които отиват при селяните с бели ръкавици („Моят живот“). Тъй както на война не бива да се ходи с бели ръкавици според Кутузов, тъй и при селяните не бива да отива човек, преди да се е отказал от излишните си удобства и разкош. Затова Мария Викторовна, жената на героя в тази повест, се отказва от намерението си да просвещава селяните и заминава за Петербург, изоставяйки мъжа си.

Не е достатъчно да се съжаляват селяните — да се съжалява файтонджията Йона („Тъга"), Анютка („Искам да спя"), Алъона („В родния кът"), калфата Ванька, който в отчаяние пише писмо на дядо си („Ванька") и всички нещастни селски деца, изтезавани от господарите си, — трябва да се промени техният живот, т. е. за това е нужна революция. И Чехов я очаквал и се надявал.

„Гледам, чувам, мълча" — пише демократичният американски поет У. Уитман. „Мълча, защото зная, че скоро ще се събуди масовият протест и ще тръгне срещу врага." Също така активно мълчал и Чехов, но очаквал. . .

Никой тогава не разбирал Чехов. Той бил истински селянин и вярвал само в работническо-селската революция. Той чакал да настъпи „чупенето на ледовете", когато революционният народен взрив като река пролетно време ще строши многовековния лед и стихийно ще помете старото.

Когато през 1904 г. станало ясно, че революцията наближава — започнали вече селските вълнения и работническите стачки, — Чехов цял се преобразил.

Ето какво пише С. Я. Елпатевски, който се срещнал по това време с Чехов в Ялта: „Дойде време, когато изчезна предишният Чехов. . . Това стана неочаквано. Надигащата се руска вълна издигна и Чехов. . . Чехов започна да вярва. . . да вярва не в това, че ще настъпи щастлив живот след двеста години, както говореха героите в неговите произведения, а да вярва, че ей сега цяла Русия ще се преустрои по новому, светло, радостно."

Чехов не доживя дори до първата революция от 1905 г., той умря на 15 юли 1904 г.

Едва сега, след Великата октомврийска революция, Чехов е оценен, както заслужава неговият гений. Неговите съвременници не можаха да го разберат. Той предчувствуваше революцията, страстно желаеше да я дочака, за да вземе сам участие в градивния труд на своята родина.

Чехов живя и работи и за своето време, и за бъдещето; той вярваше в разума на руския народ, в неговата воля и щастие.

„Колкото повече се сгъстяваше атмосферата и се приближаваше революцията — пише К. С. Станиславски в своите спомени за Чехов, — той ставаше все по-решителен. Грешат ония, които го смятат за безволен и нерешителен, като повечето от героите, които описва. Чехов неведнаж ни е учудвал с твърдостта си, с определеността и решителността си."

Колко би се радвал Чехов, ако би могъл да доживее до наши дни — да види развени над социалистическата родина червените знамена и да чуе как победоносно звучи тържественият химн „Союз нерушимый республик свободных сплотила навеки Великая Русь. . ."

ДРАМАТУРГИЯТА НА ЧЕХОВ — ЕЗИК И ОБРАЗИ

Г. ТАГАМЛИЦКА

1

Венецът на драматическото творчество на Чехов са четирите му крупни пиеси: „Чайка“, „Вуйчо Ваньо“, „Три сестри“ и „Вишнева градина“. Това е своеобразен проглас на онези велики човечни идеи и благородни чувства, които са типични изобщо за цялото творчество на великия писател-хуманист и ранен „буревестник“. В тези пиеси ще намерим присъщото за автора внимателно и проникновено взиране в обикновената житейска обстановка и дейност на обикновените хора. Ще почувствуваме възникналия в резултат на това взиране протест срещу човешката несправедливост и оскърбяването на човешкото достойнство, срещу експлоатацията и паразитизма, в които той вижда пороци, типични за своето време и съвременната му действителност. Така четирите пиеси стават убедено и безпощадно отричане на съвременната му действителност и на възможността да съществува в такава обстановка лично щастие и именно щастие в любовта. Обаче и четирите пиеси на Чехов не само са пронизани от неудържимото отвращение на автора към човешката низост, към човешкото невежество, тъпота и пошлост. Тези пиеси не само са изпълнени с печално и насмешливо порицание на голяма част от тогавашната руска интелигенция заради нейната сладникава мекушавост, заради нейната неспособност нито към труда, нито към борбата. Същите тези пиеси са в същото време светла и възторжена прослава на благородното и човечното у човека.

Поет на труда и на достойната за човека свобода, предвестник на щастието в бъдещето, Чехов със своите пиеси предсказва възможността и близостта на това бъдеще, на това щастие. Неговите пиеси са призив за откриване на пътя към щастието, призив за тръгване по този път — решително и безвъзвратно. Всяка от тези пиеси е изпълнена и с истинско чеховско внимание, разбиране и съчувствие към малкия човек. Тя е и израз на способността да се види героизмът и себеотрицанието на този човек в труда и в отношенията му към хората наоколо.

Своите хуманни идеи и благородни чувства, характерите и образите в пиесите си Чехов предава със същото изящество и пестеливост на езика, които са присъщи и на неговите разкази и повести. Разликата е само там, че майсторството в построяването на диалога в разказите и повестите се проявява с известна огра-

ниченост на рамките поради спецификата на тези произведения на словото, докато в драматичните му творби езиковата характеристика на действуващите лица чрез пряката реч се разгъва в цялата си пълнота и многостранчивост. Обаче както в подбора на сюжета или на действуващите лица или в начина на представянето им в цялото творчество на Чехов, така и тук има една много типична и важна особеност, която би могла да бъде наречена според определението на Т. Ман скромност. Скромност на формата, естетика на „незабележимата“ красота. Големият познавач на Чеховото творчество В. Ермилов казва по този повод: „Поразителни по своята дълбочина и новост социални идеи Чехов изразява в такава скромна форма, че съвременната му критика често пъти просто отминава без внимание най-богато съдържание. Струва ѝ се, че става дума за неща, най-обикновени за литературата: за любовта, за човешката самотност и прочее; тя не забелязва, че у Чехов и любовта, и всякакви други обичайни теми са проникнати с огромно новаторско съдържание. Това свойство на Чеховите произведения, което нарекохме скромност на формата, характеризира Чехов, както знаем, от първите крачки на писателския му път. То е свързано с целия му човешки и писателски облик, с цялата му естетика на „незабележимата“ красота.“[1]

Високото майсторство на Чехов във владеенето на словото е било ценено от най-добрите познавачи на езика и на писателския труд, както и от най-големите художници на словото, съвременници или наследници на Чехов в тази област. Горки, по-млад съвременник и в известен смисъл израснал като писател под благотворното влияние на Чехов, в своите завети към младите, начинаещи писатели призовава да се взема поука от постиженията на руските писатели в миналото, да се има за пример и образец творчеството на великите руски майстори-предшественици, между които на важно място поставя Чехов. „Малко сте чели, необходимо е да се прочете за опознаване на руски език целият Тургенев, Чехов, Короленко... От критиците трябва да се прочете Белински и Добролюбов, това е необходимо“ — пише Горки в едно от писмата си.[2] След това повтаря другаде: „На литературна техника и език трябва да се учим именно от Толстой, Гогол, Лесков, Тургенев, към тях бих прибавил и Бунин, Чехов, Пришвин.“[3] А освен това Горки специално споменава и за майсторството на Чехов в построяването на диалога: „Аз много ви препоръчвам: изучавайте руската литература, това ще ви помогне. Тургенев ще ви научи да рисувате природата, пейзажа, Чехов ще ви покаже какво нещо е диалогът, как в действителността говорят живите хора, ще ви научи да построявате фразата, изречението кратко и точно.“[4] Или пак: „Мекостта на езика, неговата точност може да се научи от Чехов. Кратка е фразата, напълно отсъствуват вметнатите изречения. Това той отбягваше винаги с огромно умение.“[5]

Обаче Горки не анализира подробно чеховското майсторство във владеенето на езика. Той призовава младите творци на писателското поприще сами да наблюдават езика и начините за използуването му и да вникват в особеностите, в професионалното майсторство на великия руски писател — така както младите художници изучават произведенията на голям майстор, проникват във всички подробности, разкриват тайните на професионалната сръчност, постиженията в композицията и владеенето на перспективата, движението на линията и езика на краските и светло-сянката в цялата им сложност и единство като изпълнение, неделимо

[1] В. Ермилов, Чехов, II изд., Москва, 1949, стр. 266.
[2] М. Горький, Материалы и исследования, т. I, изд. АН СССР, Л., 1934, стр. 305.
[3] М. Горький, О литературе, 1953, стр. 275.
[4] М. Горький и А. Чехов, Сборник материалов, 1951, стр. 163.
[5] Пак там, стр. 176.

от идеята, като осъществено от човешкия гений диалектическо единство на формата и съдържанието.

Езиковият анализ на Чеховите произведения е особено труден. „Скромността на формата“ и естетиката на „незабележимата“ красота, осъществени в чеховския език твърде своеобразно, при цялата яркост и сила на общото впечатление, обикновено правят неуловими, трудно поддаващи се на анализ и наблюдение онези черти на езика и стила, които от разказите и пиесите му правят шедьоври на литературното творчество, създадени с някакъв неподражаем, специфичен чеховски маниер. Отсъствие на хипербола в творчеството на Чехов, ненарушаваната склонност да се избират действуващи лица сред най-обикновените хора не дават особен простор за използуване на езикова характерност. Специално в посочените пиеси Чехов подбира действуващи лица предимно от интелигентски кръгове. И към всичко това се прибавя и характерът на естетическите възгледи на Чехов, засягащи езика. А те значително ограничават възможностите на автора, поставят строги рамки за разрешеното в езиковия материал и усложняват наблюдението на изследователя.

В писмата си Чехов остро се изказва против провинциализмите и диалектизмите в творчеството на своите съвременници.[1] Перлите на канцеларския жаргон предизвикват неговото отвращение.[2] Вулгарното разбиране на характерността и примитивното прилагане на простонародни езикови елементи — също. По този повод Чехов казва: „Език должен быть прост и изящен. Лакеи должны говорить просто, без пущай и без теперича.“[3] И все пак индивидуалност и характерност в езика на действуващите лица според убеждението на Чехов трябва да има. „... Каждая рожа должна быть характером и говорить своим языком“ — пише Чехов по този повод.[4] Също така по-късно — на брат си: „В пьесе старайся быть оригинальным и по возможности умным. . .; нужно вольнодумство. . . Не зализывай, не шлифуй, а будь неуклюж и дерзок.“[5]

Ето какво се получава — от една страна, крайна строгост и въздържаност при подбор на езикови средства. От друга страна, всяко действуващо лице трябва да бъде характер и да говори със свой език. От една страна, се поставя неотменимото условие за простота и изящество на езика, от друга страна, се дава насока към „свободомислие“, изрично се казва — да няма олизано изглаждане и шлифовка, авторът да бъде „тромав и дръзък“. Сякаш пълно противоречие и все пак противоречие няма, защото всички тези изисквания са осъществени в творчеството на самия Чехов. С присъщо на своя гений, усъвършенствувано в неуморен труд майсторство Чехов в своите произведения и по-специално в своите неувяхващи пиеси съчетава простотата и изяществото на езика с голяма типизация на всяко действуващо лице, строгия, благороден в своята умереност и тънко диференциране подбор на езикови средства със смело новаторство, „свободомислие“ в използуването им за своите творчески цели. Изящен в простотата на употребените езикови форми, драматургът Чехов съвсем не е „олизано-изгладен.“ Той е сочен и ярко разнообразен, естествен и жизнено правдив. Той е смел и дори дързък със своя размах в измерването на дълбочините на словото или в издигането му до абстрактната висота на символа. И успоредно с това при употребата на словото все пак разполага с най-голяма конкретност, определеност и материалност на значението

---

[1] Писмо до И. Л. Щеглов (22 февруари 1888 г.), Соч., М., 1944—1948, т. 14, стр 47 и др.
[2] Срв. писмото до А. С. Суворин (24 август 1893 г.), Соч., т. 13, стр. 391; Соч., т. 16, стр. 85.
[3] Писмо до Ал. Чехов (8 май 1889 г.), Соч., т. 14, стр. 362.
[4] Писмо до А. С. Лазарев-Грузинский (15 ноември 1887 г.), Соч., т. 13, стр. 391.
[5] Писмо до Ал. Чехов (11 април 1889 г.), Соч., т. 14, стр. 342.

му и дава оригинално и неочаквано чеховско разрешение на езиковата форма за всеки план на действието, за всяка черта на характера, за всеки нюанс на изживяването.

2

„Чайка" е може би най-личното от всички произведения на Чехов — казва един от най-дълбоките изследователи на Чеховото творчество.[1] Обаче това произведение може да се нарече „най-личното" не само защото „това е единствената му голяма творба, непосредствено посветена на темата на изкуството". Не е само и това, че там „авторът разказва за нещо свое, което е таил в душата си — за тежкия път на художника, за същността на художествения талант, за това, какво е човешкото щастие".[2] Но тази пиеса в еднаква степен представлява въплъщение и на личните възгледи на автора върху въпросите за художествената форма и типичните за него особености на езиковия подбор и структура. Сякаш всяко от действуващите лица не само осъществява резултатите от чеховските дълбоки размишления върху езика в художествено произведение, но и разкрива важни черти на характера си чрез езиковата форма на репликата си така, както е било присъщо за разбирането на Чехов.

Ето главната героиня на пиесата Нина Заречна. Героиня в една пиеса за любовта, за изкуството, за подвига. Това е девойка, чийто живот е изпълнен с моменти на силно емоционално напрежение, моменти на драматизъм и дори трагизъм. Тя със стремителен полет на чайка се изтръгва от мъглата на еснафството и всекидневието и се устремява да служи на това, което смята за най-високо свое призвание в живота. И все пак Нина е една от най-скромните по състава на своите реплики сред останалите действуващи лица на пиесата. Още в първото действие на пиесата, когато тя се готви да изпълнява първата си актьорска роля в творбата на Треплев, тя е изпълнена с вълнение и тревога. Мислите за нейните лични нещастия, за самотността и затворническия живот под зоркото наблюдение на егоистичния баща и мащехата, тревога заради възможните неприятности у дома се преплитат с нови вълнения. Тя се радва на своето излизане на сцената, огорчава се, че в тази пиеса няма живи хора и любов, плаши се от преценката на писателя Тригорин. Много поводи за вълнения! И всички тези вълнения еднакво силно люшкат крехката душа на девойката, редувайки се в съзнанието ѝ. Обаче нито една претенциозна дума, нито един пресилен израз, нито една превзета фраза, в която Нина да изкаже вълнуващите я чувства. Непосредственост, правдивост звучат от нейните реплики, които правят впечатление с отсъствие на каквато и да е маниерност. Откъслечни изречения, които се редуват и се изтласкват като ехо на мисълта ѝ, като отзвук на приливи и отливи на противоречиви чувства в душата ѝ.

Ето Нина влиза в градината на Сорин, посрещната от гръмките думи на възторженя Треплев: „Волшебница, мечта моя." Нина е развълнувана. Тя се задъхва от напрежение и тревога, обаче казва само това, което е най-важно в този момент: "Я не опоздала ... Конечно, я не опоздала." Да дойде навреме, да не пропусне кратката възможност да вкуси от изкуството, но и да не провали пиесата на Треплев — това беше силата, която на крила я донася тук. Съвсем просто Нина разказва за тези изживявания: „Весь день я беспокоилась, мне было так страшно! Я боялась, что отец не пустит меня ... но он сейчас уехал с мачехой. Красное небо, уже начинает восходить луна, и я гнала лошадь, гнала [смеется], но

[1] В. Ермилов. Драматургията на Чехов, София, 1955, стр. 80.
[2] Пак там.

я рада [крепко жмет руку Сорина].“ Нито един епитет, нито едно междуметие, нито една излишна дума. Единственото нещо, което Нина си позволява, за да предаде изпитаното напрежение или силата на вълнуващото я чувство, това е краткото повторение, което тя и друг път понякога си позволява *(я гнала лошадь, гнала)*. Същото нещо намираме и в следната реплика, пак така изпълнена с емоционалност, с копнеж и тревога: „Это так ... Видите, как мне тяжело дышать. Через полчаса я уеду, надо спешить. Нельзя, нельзя, бога ради, не удерживайте. Отец не знает, что я здесь.“ Тази трескава откъслечност на фразата сякаш е израз на неспокойствие и напрегнатост във връзка с домашната обстановка и същевременно на ненапълно оформените и все пак страстни стремежи на девойката към красотата в живота, към изкуството: „Отец и его жена не пускают меня сюда. Говорят, что здесь богема ... боятся, как бы я не пошла в актрисы ... а меня тянет сюда к озеру, как чайку ... Мое сердце полно вами.“ Сякаш девойката се мъчи да се изтръгне от уплетите я нишки на тиранията и пустотата, от някаква паяжина, за да литне към мамещо слънце.

Не всички моменти в сцените с Нина са изпълнени с еднакъв драматизъм и напрежение. Не всяка реплика на Нина трепти от тревога като опъната струна. Но в начина на изразяването девойката остава вярна на себе си. Кратка, немногословна, с мисъл или образ зад всяка дума, с напрежение на чувството зад всяка фраза. В някои реплики девойката е толкова лаконична, толкова непосредствено изразява своята мисъл, без каквито и да са словесни труфила, без каквито и да са опити да разкраси или разгъне репликата си, че стига до крайна скромност и немногословност. Не намира тя обилие на доводи или гръмки фрази, за да убеди Треплев в своето становище за пиесата му: „В вашей пьесе мало действия, одна только читка. И в пьесе, по-моему, непременно должна быть любовь...“ С подобни обикновени и простички думи излиза тя от сцената след прекъсването на пиесата: „Очевидно, продолжения не будет, мне можно выйти. Здравствуйте!“

Също така прости и непосредствени, кратки и лаконични, изпълнени с детска наивност и искреност са репликите на Нина към Тригорин във второто действие. Тя иска да надникне в този чудесен свят, от който идва при нея Тригорин, тя е изпълнена с възторг към него самия. Но всичко това е изразено с кратки и твърде обикновени на глед реплики: „А я хотела бы побывать на вашем месте“ — простичко и все пак мечтателно казва Нина. „Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?“ — продължава да любопитствува младата девойка. „Ваша жизнь прекрасна!“ — непосредствено и въодушевено възклицава тя с простодушието на искрено и възторжено дете.

Когато говори за себе си, за своите изживявания, Нина е още по-кратка, по-пестелива в своите изрази. Сираче, ощетено от бащата и мащехата, жестоко ограничавано от тях, без истински близки хора, които биха се отнесли към нея с разбиране и сърдечност, без някакви определени планове за бъдещето и наистина съвсем без възможности за осъществяването им, тя с особена дълбочина на чувството обича близките места, езерото, имението на майка си, където се е родила тя самата, където всичко е свързано със спомена за отношенията близък за нея човек. И колко простично говори Нина за всичко това. Нина. „Видите на том берегу дом и сад?“ Тригорин. „Да.“ Нина. „Это усадьба моей покойной матери. Я там родилась. Я всю жизнь провела около этого озера и знаю на нем каждый островок.“ Лирично и топло, изпълнено със скрита печал, с прозираща в думите обич и с потулено чувство на самотност. И все пак без нито едно прилагателно, без нито едно междуметие, без каквато и да е експресивна дума или прикачено изречение, което да разкрие вълнуващата я гама чувства. Всичко това е

скрито в обвивката на съвсем обикновена, трогателна със своята непретенциозност фраза.

Толкова скромна, въздържана по отношение на себе си, на своите изживявания, Нина Заречна все пак веднаж се поддава на изкушението за необикновен образ, за по-тържествена и високо звучаща фраза. Това изкушение (II д.) се явява у нея, младата, неопитна и устремена към красотата девойка, въз основа на илюзията, че изкуството е нещо високо и благородно, защото е надземно, защото няма нищо общо с обикновения живот, с обикновените хора. Затова именно когато заговорва за изкуството, тя напуска своя обикновен сдържан тон и скромен речник. Обичайният й начин за изказване не я задоволява, когато тя говори на Тригорин за неговото творчество, за участта на необикновените хора — писателите, актьорите, за творческото щастие и славата. Тя вече чувствува известно разколебаване в своето предишно становище по този въпрос. „Я думала, что известные люди горды, неприступны, что они презирают толпу и своей славой, блеском своего имени, как бы мстят ей за то, что она выше всего ставит знатность происхождения и богатство." „Я думала" — казва Нина Заречна, защото нейният непосредствен допир с писателя Тригорин, с артистката Аркадина й дават наблюдение от съвсем друг характер: „Как странно видеть, что известная артистка плачет, да еще по такому пустому поводу! И, не странно ли, знаменитый писатель, любимец публики, о нем пишут во всех газетах, портреты его продаются, его переводят на иностранные языки, а он целый день ловит рыбу и радуется, что поймал двух голавлей." Наистина те изглеждат съвсем обикновени, тези необикновени хора, хората на изкуството: „. . . они вот плачут, удят рыбу, играют в карты, смеются и сердятся, как все. . ."

Обаче отрезвяването на Нина спрямо хората на изкуството все още не е пълно. Тя все още се носи в някакви надзвездни висини и противно на своя стил търси много прилагателни, за да покаже необичайността на мамещата я участ, за да подчертае контраста с обикновеното в живота, от което и тя самата иска да се откъсне. Тя прибягва към рязък контраст и хипербола, защото смята, че по такъв начин ще може да даде достоен израз на необичайното в живота на хората на изкуството. „Чудный мир! Как я завидую вам, если бы вы знали! Жребий людей различен. Одни едва влачат свое скучное незаметное существование, все похожие друг на друга, все несчастные; другим же, как, например, вам — вы один из миллиона, — выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения . . . Вы счастливы." Същите гръмки епитети, същото прибягване към хипербола намираме в една по-късна реплика в същата сцена с Тригорин — хипербола, която извиква усмивка на лицето и на двамата: „Вы заработались, и у вас нет времени и охоты сознать свое значение. Пусть вы недовольны собою, но для других вы велики и прекрасны! Если бы я была таким писателем, как вы, то я отдала бы толпе всю свою жизнь, но сознавала бы, что счастье ее только в том, чтобы возвышаться до меня, и она возила бы меня на колеснице." Тези необичайни за Нина изразни средства звучат все пак с младежка наивност. А необикновените образи и сравнения са резултат на това, че тя славата и блясъка, „истинската, шумна слава", смята за синоними на изкуството. Това е заблуждение на младостта, на неопитната възторжена девойка, която не е вкусила още от горчивата сладост на творчеството, която не познава живота и затова изкуството и твореца противопоставя на милионите обикновени хора, на „тълпата".

Все пак дори и в тази сцена се чувствува, че заблужденията на Нина Заречна са случайни и временни. Още сега нейният буден ум и вярно чувство я карат да се оглежда мъдро и трезво, да търси същността: „Позвольте, но разве

вдохновение и самый процесс творчества не дают вам высоких, счастливых минут?" И след малко пак: „Простите, я отказывaюсь понимать вас. Вы просто избалованы успехом." Естествено е, че отрезвяването ще дойде от вникването в същността на изкуството, в щастието и нещастието, което то носи на твореца, осъзнаването на въпроса за човешкото щастие и нещастие изобщо, откриването на скъпоценното творческо зърно, което господствува над човешките слабости у хората на изкуството. Това ще даде на Нина възможност да се отърси от надзвездните пространства, да слезе на земята, а същевременно да се върне наново към своята строга и скромна, лаконична реч. Тогава тя не ще противоречи на себе си, след като е нарекла пиесата на Треплев пиеса без житейски елементи („мало действия, читка; должна быть любовь"), след като я е характеризирала като странна (I д.) и неинтересна (II д.) само заради тези нейни недостатъци.

И наистина в последното действие на пиесата, изживяла тежка лична трагедия, с горчив житейски опит зад гърба си, преодоляла в жестока борба горчивините на първите стъпки в своя път на актриса, за да стигне до положението на истински човек на изкуството, Нина Заречна вече се е отърсила от своите заблуждения и илюзии: „Я теперь знаю, понимаю, Костя, что в нашем деле — все равно, играем мы на сцене или пишем, все равно, главное не слава, не блеск, не то, о чем я мечтала, а умение терпеть. Умей нести свой крест и веруй. Я верую, и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни." Това слизане на земята, това мъдро проникване в нещата е съшевременно връщане на Заречна и към обикновения й начин на изказване, към обикновените за нея изразни средства — с голяма сила и дълбочина на емоционална наситеност зад непосредствената и непретенциозна фраза. Сега тя разказва на Треплев за всички преживени от нея страдания като жена и актриса, за настъпилия в нея прелом, за извоюваното творческо щастие. И в този развълнуван и вълнуващ разказ отново няма нито една гръмка фраза, която да е плод на наивна повърхностна възторженост. Патосът тук е патос с дълбоки корени в една кипнала душа. Сега Нина, а не Треплев казва монолози. Но ние нямаме впечатление за някакво обилие на думи, защото на първо място е значителността на фактите, сгъстеността на съдържанието, дълбочината на преодоления трагизъм.

Мъдростта на опита и културата на речта у тази млада, но вече много видяла и силно израснала жена във финалните сцени на пиесата намират израз в такива езикови форми, които придават на репликите й още по-силна развълнуваност, още по-голяма емоционална наситеност. В своите изказвания тук тя не само е устремна и непосредствено вярна на вълнуващите я чувства. Тя не само точно и правдиво следва завоите и скоковете на своята мисъл. Тя е и човек изморен, изтощен, измъчен от понесените нравствени и физически страдания. В речта й болката от изживяното се преплита с трескавия устрем на победителя. Тя сякаш често губи нишката на мисълта си и пак я улавя, често сама пресича течението на своите мисли: „Я — чайка. . . Нет, не то. О чем я? Да. . . Ничего. . ." И пак: „Ну да. . . ничего. . . да. . ." И след това отново: „Я — чайка. Нет, не то. . .", за да се напрегне наново: „Это не то (трет себе лоб). О чем я?. . ."

С присъщата си простота, без каквато и да е превзетост Нина говори на Треплев за това, което я вълнува в момента, разказва за това, което е преживяла през последните две години. Нейните прости, сдържани думи сякаш подчертават дълбочината на заложеното в тях значение. Ето думите, които тя казва на Треплев под напора на своите сегашни впечатления и под натиска на спомените за времето, когато е живяла „радостно, по детски." „Дайте я посмотрю на вас. [Оглядываясь]. Тепло, хорошо. . . Здесь тогда была гостиная." Или: „Я уже два

года не плакала. Вчера поздно вечером я пошла посмотреть в саду, цел ли наш театр. А он до сих пор стоит. Я заплакала в первый раз после двух лет, и у меня отлегло, стало яснее на душе. Видите, я уже не плачу." Наистина в репликите ѝ сега има доста номинативни изречения, които в този изпълнен с напрежение поток са като върхни точки на мек лиризъм или на изживяна болка. „Тепло, хорошо" — казва Нина за тази обстановка, която я заобикаля сега и която е свързана с толкова вълнуващи моменти от миналото. „А тут заботы любви, ревность, постоянный страх за маленького. . ." — като въздишка минава споменът за преживените страдания. „Сюжет для небольшого рассказа" — на два пъти оглежда тя изминатия през последните две години път, за да се върне пак към мисълта за своята любов, да прецени и да заключи: „Это не то."

Твърде напрегнат и твърде емоционален, диалогът на Нина с Треплев в тази сцена я кара да засили възклицателните изрази, които не са ѝ чужди, но са значително по-редки в предишните сцени. А за такъв изблик на чувството сега тя има много поводи, много основания. „Если бы вы знали!" — възклицава тя и сякаш не дава разяснения на своето възклицание. Но тя разказва за всичко, което става с нея, и у нас не остава съмнение за чувствата, които я вълнуват и които тя ще внуши на събеседника си. „Груба жизнь!" — завършва тя трескавия си разказ за утрешното заминаване в нов театър и за последните две седмици, прекарани в тези скъпи за нея места. Нейната измъченост намира израз само в краткото възклицание: „Я так утомилась! Отдохнуть бы. . . отдохнуть!" Споменът за миналото, безвъзвратно отлетялото минало, се възпълъщава в ново емоционално наситено възклицателно изречение: „Хорошо было прежде, Костя!"

Несвикнала да прибягва към многословието или натрупването на лексически експресивни елементи, Нина Заречна намира все пак в едно своеобразно повторение някакъв начин да изрази силата на обхваналите я чувства. Така тя не размазва, не украсява речта си, тя отстъпва пред напора на чувството, тя неволно подчертава казаното: „Давайте сядем. Сядем и будем говорить, говорить" — казва тя на Треплев под натиска на обзелото я вълнение. И пак повтаря нещо, което беше казала преди малко: „Хорошо здесь, тепло, уютно. . ." Не намира тя друг начин изобщо да изрази състоянието, в което се намира в последно време: „А теперь, пока живу здесь, я все хожу пешком, все хожу и думаю, думаю и чувствую, как с каждым днем растут мои душевные силы. . ." Смутена от признанията на Треплев, тя може да повтори само: „Зачем он так говорит, зачем он так говорит?"

Само веднаж в последната сцена се отдава тя на един словесен полет и с градация показва висините, до които се издига в минутите на своя вдъхновен труд „Теперь уж я не так. . . Я уже настоящая актриса, я играю с наслаждением, с восторгом, пьянею на сцене и чувствую себя прекрасной." А споменът за миналото, споменът за първите ѝ чувства към Треплев, за първите ѝ вълнения като изпълнителка на театрална сцена я довеждат до едно необичайно за нейния стил и толкова уместно за този спомен натрупване на прилагателни, до един красив и символичен образ: „Какая ясная, теплая, радостная, чистая жизнь, какие чувства — чувства, похожие на нежные, изящные цветы... Помните? . ."

Простота и скромност на изразите, изящество и красота на езиковите форми, силна емоционалност, вложена в най-обикновени думи. Колко подходящи по своята наситеност и изящна простота са и думите на Тургенев, за които Заречна си спомня в този твърде значителен за нея момент: „Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый угол. И да поможет господь всем бесприютным скитальцам. . ." Пълна хармония с думите на Заречна по своята дълбока човечност и по благородната скромност на езиковия израз. Сякаш авторът е наме-

рил начин чрез това съпоставяне на двата текста и изобщо чрез всичките езикови средства, вложени в устата на Нина Заречна, да подчертае благородството на нейните стремежи, силата на нейната победа, драматизма на нейния път.

Образът на Нина Заречна, тази светла чайка, ранена, но все пак изтръгнала се от задушната мъгла на безидейния личен живот и ѣснафщината, се дава наред с образа на старата, опитна, известна вече актриса Аркадина. Собствено Аркадина е достатъчно стара, за да се чувствува на сцената като у дома си и дори за да затъне в рутината. Но тя не е достатъчно стара, за да стигне до висините на човешката мъдрост, да преодолее себелюбието си и своята субективност. Умна, емоционална и работлива, Аркадина наред с това е властна, самолюбива и егоистична. Думите на сина ѝ, че тя признава само себе си и обича да говори и да слуша само за себе си, имат сериозно основание. Треплев казва (I д.), че лошото настроение на майка му се дължи на нейната ревност към писата и към младата изпълнителка Нина Заречна. „Отчего сестра не в духе?“ — пита Сорин. И Треплев му обяснява: „Отчего? Скучает. Ревнует. Она уже и против меня, и против спектакля, и против моей пьесы, потому что не она играет, а Заречная. Она не знает моей пьесы, но уже ненавидит ее.“ В следната си реплика Треплев разширява тази характеристика на майка си, като прибавя, че също така тя е безспорно талантлива, умна и емоционална, дори милозлива („способна рыдать над книжкой, отхватит тебе всего Некрасова наизусть, за больными ухаживает, как ангел“). Но все пак е и суеверна, и скъперница, и много суетна.

И наистина безкрайните разсъждения и възклицания на Шамраев за старото хубаво време, когато е имало необикновени актьори, извикват у Аркадина само нетърпеливия отговор: „Вы все спрашиваете про каких-то допотопных. Откуда я знаю!“ (I д.). А след това на всички заедно и специално пред същия Шамраев (IV д.) тя е готова да повтаря и да потретва с нови думи и нови подробности за необикновеното посрещане, обект на което е била тя в Харков. Твърде е възможно, че рязкото и насмешливо държане на Аркадина към Треплев и неговата пиеса се дължи не толкова на някакво принципно становище (според думите ѝ защото пиесата била декадентска), колкото на лични причини, за които загатва синът ѝ. Именно на това по всяка вероятност се дължи, че Аркадина не само нарича пиесата му „что-то декадентское“, но и се подсмива, като казва, че това било „велико произведение“, а за използуваната от сина ѝ миризма на сяра възкликва. „Да, это эффект“ („да, това е наистина ефект“ или: „и това ако не е ефект!“) А също такъв е и изразът „надушил серой“ (размириса на сяра). По същите причини приписва тя на сина си стремеж към „демонстрации“, „поучавания“ или характеризира отношенията му към нея като „вылазки и шпильки“.

Действително, за да бъдем справедливи, трябва да отбележим, че все пак от своята висота на призната актриса Аркадина се решава да даде мнението си за Нина (I д.) с присъщия за нея тон не на съвет или положителна преценка, а на решителна и безапелационна констатация: „Браво! браво! Мы любовались. С такою наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне. У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену.“ А ето и друг случай. Аркадина с всички сили се старае да запази остатъка на младостта си, да не излиза от релсите на живота. Тя ревниво се грижи за своята външност и бди над притежаваните от нея радости на живота и все пак намира в себе си сили дори да похвали Нина за нейната външност: „Наряднaя, интересная. . . За это вы умница. Но не нужно очень хвалить, а то сглазим.“ Обаче по същество опитната артистка и жена в нищо не подкрепя Нина, а в личния си живот подема срещу нея яростна борба на засегната съперница.

Себичността на Аркадина, нейното собствено скъперничество не й пречат да осъжда тези черти у другите. Така Аркадина съжалява Нина Заречна, задето девойката е онеправдана и ощетена от близките си, несправедливо оставена без средства (I д.). Обаче в пълно съответствие с характеристиката, дадена от сина й, отказва на брат си да даде пари за сина си — не само за някакво пътуване в чужбина, но дори и за да не ходи окъсан (III д.). А в следната сцена отказва и на сина си, който пък я моли да помогне на брат си, самотния и болен вуйчо Сорин. Интересен детайл, който характеризира Аркадина от същата страна, намираме в сцената на заминаването (III д.), когато тя на трима прислужници дава общо една рубла, а след това отново се обръща към единия от тях, за да подчертае, че е дала една рубла и че тази рубла е предназначена и за тримата.

Обаче егоизмът, себичността на актрисата, проявени в нейното скъперничество, не са нито толкова страшни, нито с такива трагични последици както нейното себелюбие, егоистичност, скъперничество в областта на отношенията към близки за нея хора — брат й и сина й. За една такава проява от страна на Аркадина вече стана дума по-горе. Това е нейното жестоко насмешливо отношение към сина й и неговата пиеса в I действие. Тя безпощадно прекъсва течението на пиесата на няколко пъти със забележки, с насмешка, на което младият автор реагира с умолителното, изпълнено с укор „мама!", докато кипне и прекъсне спектакъла: „Пьеса кончена! Довольно! Занавес!" Дори брат й Сорин, недалновидният незадълбоченият Сорин, меко я упреква за нейната жестокост към сина й: „Ирина, нельзя так, матушка, обращаться с молодым самолюбием". Аркадина. „Что же я ему сказала?" Сорин. „Ты его обидела." Увлечена в своите лични изживявания, в своята късна любов към писателя Тригорин, тя не намира за сина си внимание и нежност, тя не откъсва за него от сърцето и от ума си нищо така скъпернически, както скъпернически беше му отказала да направи костюм за сметка на своите седемдесет хиляди в банката.

Обича ли Аркадина сина си? Сигурно го обича. Тя все пак го храни, все пак се отбива при него и при брата си в селското им имение, тя се грижи за раната на младежа и дори закрива лицето си с ръце пред ужасната мисъл, че звукът на чутия изстрел (IV д.) може да бъде звук на пистолет, насочен към главата на сина й, както е било вече веднаж. Тя нарича Треплев „мой милый сын" (I д.), казва за него „мой бедный мальчик" („однако, меня начинает мучить совесть. За что я обидела моего бедного мальчика?" — I д.). Обаче в минути на раздразнение тя може да му хвърли жестоки думи, които да го засегнат най-болно (III д.): „Декадент! . . .", след това: „Оставь меня! Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии. Киевский мещанин! Приживал!", след това наново: „Оборвыш!", и дори: „Ничтожество!" Наистина след това тя може да заплаче, да го целуне и да му каже: „Милое мое дитя, прости. . . Прости свою грешную мать. Прости меня несчастную."

Но Аркадина обича сина си съвсем по своему. Готова да заглади изтръгналите се от устата й обидни думи, готова да го целуне или внимателно да му направи превръзка, тя силата на най-дълбоките си чувства, цялото си истинско внимание отделя все пак само за себе си, т. е. за човека, който може да й даде жадуваните от нея радости на живота. Всичко това тя дава на Тригорин, тя наднича в бележника му, следи израза на лицето му, чете произведенията му и не само поддържа духа му, но и дори го ласкае. А когато й казват (IV д.), че синът й тъгува, че синът й е опечален, че вестниците го критикуват, тя продължава да говори за овациите, с които е била посрещана, за тоалетите, които умее да избира а за сина си подхвърля равнодушно: „Охота обращать внимание" (IV д.). Дори

вярва в таланта на младия писател. Той е чел разказите му, казва, че са колоритни ярки, съжалява, че младият писател няма пред себе си определени задачи, и завършва репликата си: „Ирина Николаевна, вы рады, что у вас сын писатель?“ Аркадина отговаря с чудовищно равнодушие: „Представьте, я еще не читала. Все некогда.“

Голямата емоционалност на Аркадина, която я хвърля в контрастни отношения спрямо сина ѝ, която се проявява като експресивен израз в нежни или груби думи спрямо него, намира място и в много други сцени, и в много други реплики на актрисата. Наистина обръщението към Нина или към Маша (I и II д.)— „милая“, „милочка“, „моя крошка“ — не са достатъчно показателни в това отношение. Така тя би могла да се обърне и към своята камериерка, без да влага каквото и да е чувство в обръщението. Спрямо Нина и Маша това е по-скоро поза, традиционна любезност на по-възрастна и особено на по-високостояща жена от тогавашните интелигентски среди. Обаче тя намира ласкави думи и за брат си, когото обича така, както обича и сина си, и за когото не прави нищо конкретно, както нищо не прави и за сина си. Все пак обръщението към стария Сорин изглежда нежно. Така звучи и ласкателното име „Петруша“ (II и III д.), и обръщението „старик“ (III д.), и дори шеговито-съчувственото „старик злосчастный“ (I д.). Толкова по-силни са чувствата, по-емоционално наситени са езиковите средства които се съдържат в репликите на Аркадина спрямо Тригорин в напрегнатия за актрисата момент на неговото увлечение от Нина. В тази сцена има и нежни обръщения, като „милый“, и неудържими възхваления, като „мой прекрасный“, „дивный“, „моя радость“, „моя гордость“, „мое блаженство. . .“, „мой изумительный“, „великолепный“, „мой повелитель“. Там прозвучава и настойчив призив: „. . .Имей над собою власть. Ты немного опьянел, отрезвись.“ И страстна молба за милост: „Нет, нет. . . Я обыкновенная женщина, со мной нельзя говорить так. . . Не мучай меня, Борис. . . Мне страшно. . .“ Избликва в репликите ѝ и упрек: „Неужели я уже так стара и безобразна, что со мною можно, не стесняясь, говорить о других женщинах? О, ты обезумел!“ И гняв: „Ты сошел с ума!“ И особено разнообразни, силни до крайна нескромност и многобройни са ласкателствата, които Аркадина казва на Тригорин, на тази „последна страница от нейния живот“.

Чувства разнообразни и силни, те я понасят като вихрушка и я люшкат насам и нататък, изтръгват я от състоянието на обичайната ѝ властна сигурност и самодоволен супериоритет, карат я да се задъхва в страстна стремителност, но не ѝ връзват езика. Напротив, повлечена от взрив след взрив на душата си, тя се улавя ту за междуметия, ту за възклицания, ту за риторични въпроси. Тя изрежда целия арсенал на експресивната лексика и фразеология, с необуздана щедрост натрупва емоционални обръщения или блискави епитети. Тя заслепява с блясъка на хиперболата, замайва с широкия размах в градацията. Каква разлика между непосредственото простодушие на Заречна и експресивните фойерверки на Аркадина. Колко са далеч една от друга наивно-възторжената хипербола в речта на девойката и безсрамната преднамереност в сложните и шлифовани хиперболи на зрялата актриса.

Тя ласкае любовника си не само като мъж, но и като писател, защото знае, че това е едно сигурно средство спрямо Тригорин (не напразно Мопасан е наблюдавал подобни прояви на жени към писателите). И тя не само ласкае своя писател, но го ласкае така, че да го покори с дълбочината на разбирането си, с убедителността на доводите си. И едното, и другото тя се стреми да представи чрез една майсторска игра с фразеологията на шаблонната литературна критика. Да, тя не е наивното, неопитно момиче, за каквото представя Заречна в същата сцена

Тя е обиграна, рутинирана в отношението си към въпросите на изкуството. Затова в монолога й ще срещнем изразите: „надежда России", „у тебя столько искренности, свежести"; не липсват и съчетанията: „здоровый юмор, одним штрихом передать главное, характерное для лица и пейзажа, люди как живые, нельзя читать без восторга..." И тъй Аркадина стои на колене пред своя „повелител", целува му ръцете и възклицава възторжено: „Ты мой... ты мой... И этот лоб мой, и глаза мои, и эти прекрасные шелковистые волосы тоже мои... Ты весь мой. Ты такой талантливый, умный, лучший из всех теперешних писателей, ты единственная надежда России. У тебя столько искренности, простоты, свежести, здорового юмора... Ты можешь одним штрихом передать главное, что характерно для лица или пейзажа, люди у тебя, как живые. О, тебя нельзя читать без восторга! Ты думаешь, это фимиам?[Я лъжа? Ну, посмотри мне в глаза... посмотри... Похожа я на лгунью? Вот и видишь, я одна умею ценить тебя, одна говорю тебе правду, мой милый, чудесный..." Със своите неудържими ласкателства, с обилие на думи от тържествено-възторжен лексикон Аркадина сякаш наистина качва своя Тригорин върху колесницата на Агамемнон, за която Тригорин се беше посмял на простодушната и правдива Нина Заречна. Сега обаче той не се отказва от колесницата. Страстният устрем на красноречивата и хитра Аркадина има за резултат победа: „Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг" — отговаря предалият се Тригорин.

С голямата лична емоционалност Аркадина съчетава някаква своеобразна актьорска шеговита волност на езика. Тя е колоритна и сочна, често пъти подчертано фамилиарна, обича да си служи с интересни фразеологизми, колоритни думи, обича да оригиналничи с контрасти. С културна изящност, на прекрасен, правилен руски език тя предава всички гънки на мисълта си, всички завои на своето настроение. Обаче красотата и изразителността на литературната реч, на стегнатата, жива фраза, изглежда, не винаги задоволяват своенравната и емоционална актриса в желанието й да намери ярка и образна форма за своето изказване. И зад всеки израз се чувствува човек с напълно определена своя воля, със своя ярка индивидуалност, с лично мнение за всичко, със субективно отношение, което тя винаги проявява решително.

Така в своята професионална ревност към посочваните от Шамраев артисти тя ги назовава допотопни. В репликите й могат да се срещнат също така изрази и думи от жив разговорен стил, като *скажите пожалуйста* (я вижте, я гледайте), *стало быть* вместо книжното *следовательно* или по-обичайното *значит, воля ваша* вместо обикновеното *как хотите, хоть кому* в значение *кому угодно* или *каждому, шпильки* в значение на *язвительное замечание* и т. н. („Теперь оказывается, что он написал великое произведение! Скажите, пожалуйста! Стало быть устроил он этот спектакль и надушил серой не для шутки, а для демонстрации... Эти постоянные вылазки против меня и шпильки, воля ваша, надоедят хоть кому!" — I д.). Когато Аркадина, разстроена от спора със сина си (след прекъсването на неговата пиеса — I д.), иска да промени разговора, тя казва: „Вечер такой славный! Слышите, господа, поют?" И от тази разговорно-непосредствена дума *славный (очень хороший, приятный)* лъха тишината, простотата, уютната интимна прелест на тази тиха полска вечер край езерото. Когато тя хвали гласа на Нина, тя не иска да даде уточнено, но по-сухо определение — звучен или пълтен, или приятен и т. н., тя го характеризира с емоционално-наситеното разговорно прилагателно *чудный*: „... с такою наружностью, с таким чудным голосом нельзя, грешно сидеть в деревне" (I д.). В желанието си да покаже душевната непосредственост на своя приятел Тригорин Аркадина не иска да употреби обикновените думи *смущается, стесняется* или подобни. Тя казва нарочно, шеговито и образно: „Не

говорите так. Когда ему говорят хорошие слова, то он проваливается" (потъва — в дън земя, разбира се, I д.).

Интересно е, че самата Аркадина чувствува шеговитата незадължителност, малко актьорската поза на някои свои емоционални изявления. Така звучи в устата й нейното обръщение към младия Треплев непосредствено преди началото на спектакъла в градината: „Мой милый сын, когда начало?" (I д). Отношенията между майката и сина в момента са малко нервни: Аркадина не може да се помири, че тя не е в центъра на събитията, и затова отрича произведението на сина си — наистина твърде особено произведение. Треплев чувствува болка и обида от това отношение на майка си. В такъв момент прозвучава нежното и красиво-ритмично построено обръщение. Дотолкова актьорско, стилизирано повече, отколкото житейско-майчинско, изглежда то сега, че самата Аркадина се поддава на сценична асоциация и казва реплика от „Хамлет": „Мой милый сын! Ты очи обратил мне внутрь души, и я увидела ее в таких кровавых, в таких смертельных язвах — нет спасенья!", на което синът й отговаря с реплика, пак от „Хамлет", уж случайна но в същност пълна със свой драматичен смисъл за младия писател.

Езиковата колоритност и образност на израза е присъща за Аркадина до края на пиесата. Твърде често своята енергична и правилна реч тя разнообразява с най-различни езикови средства, които предават нюанси на мисълта й или оттенъци на чувства или настроения за различни моменти от действието. Интересни са нейните обяснения за разликата между нейния и на Маша изглед и самочувствие (II д.). В тези реплики звучи и самодоволното *вот-с*... (Ето на!). За да обясни своята жизненост и младежки вид, тя използува и своеобразен реторичен похват на задаване въпроси, на които тя самата отговаря решително и категорично: „Чтоб я позволила себе выйти из дому, хотя бы вот в сад, в блузе или непричесанной? Никогда. А почему? Потому что я работаю, я чувствую, я постоянно в суете." Какво енергично редуване на глаголи в съчетание с лексическото значение на последвалото сказуемо: *в суете*. Те сякаш ни потапят в кипежа, в непрекъснатото движение на нейния живот. И след това — контраст — описателното, перифрастично предаване на Машиното битие: ... „а вы сидите всё на одном месте, не живете..." Тя решително затваря очите пред неизбежността на старостта и смъртта и заключава с пословица на близки й по характер смелчаци от народа: „Чему быть того не миновать." За да покаже колко е събрана, дисциплинирана, стегната, тя употребява фразеологизма — *„держу себя в струне,* как говорится" — или допълва репликата с подходяща популярна френска заемка: „.... и всегда одета и причесана comme il faut." Тази зряла жена никога не е била некрасива и неспретната и това Аркадина изразява, като прибягва до презрително грубоватата простонародна дума *фефела*: „Оттого я и сохранилась, что никогда не была фефелой не распускала себя как некоторые..." Напротив, тя се чувствува млада, пъргава — не е ли образно нейното сравнение с младо пиле (разговорно-фамилиарната дума *цыпочка*): „Вот вам — как цыпочка. Хоть пятнадцатилетнюю девочку играть..." — минава тя пред събеседниците си с ръка на хълбока.

Съвсем удобни и уместни са за темпераментната актриса изрази като *влюблена по уши, сделайте милость, недалеко ходить* (в значение на *пример перед нами* или подобни) и др. Колоритни са и нейните думи за настроението, което я е обхванало в тази селска обстановка. Това е реплика, изградена на преплитащи се повторение *(скучнее скуки)* и контраст — контраст на обективна прелест на природата, на бита и субективното им възприемане от говорителката, контраст на настоящето в момента и обичайната за Аркадина, обичаната от нея житейска обстановка, възклицания и осезаемо описание на тишината, бездействието,

скуката чрез преобладаване на неглаголни сказуеми: „Ах, что может быть скучнее вот этой милой деревенской скуки! Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но ... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!“ Среща се у Аркадина и иронията (... Pardon, мы помешали...“ — III д.), чести възклицания (*Горе мне с ним!* — III д., или *батюшки мои* = майко мила, боже мой: „Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!“ — IV д.); има и спомагателни частици, малки експресивни думички и изрази като *что-что* = за друго не знам или др. п., *не дура* в значение „бива ме“: „Что-то, а уже одеться, я не дура“ (IV д.); *представьте* вместо *представьте себе*: „Представьте, я еще не читала“ (IV д.), или звукоподражателното *чик-чик* в значение да посегнеш на себе си: „А ты без меня опять не сделаешь чик-чик?“ (III д.). Естествено, че в отделни моменти в речта на Аркадина, толкова разнообразна по състав и обхванала всички възможности на разговорния езиков пласт, ще намери място и повторението: „Помирись с ним. Не надо дуэли... Ведь не надо“ (III д.) или „Каждое лето так, каждое лето меня здесь оскорбляют“ (II д.) и др.

Интересно се отразява характерът на изказваните мисли или настроението на Аркадина върху ритъма на нейната реч. Винаги бодра и енергична, действена и емоционална, Аркадина е разнообразна и в ритъма на своите реплики, без да стига до груби контрасти и до противоречие със собствения си характер. Примери за ритмично разнообразие в репликите на Аркадина има в много сцени на пиесата. Един от по-ярките е в сцената с Тригорин (III д.). За да се убедим в това, достатъчно е да сравним репликите от различни моменти на нейното обяснение. Започва Аркадина спокойно, делово, тя намира възможност да разшири фразата си с вметнатата дума *надеюсь* („*У* тебя, надеюсь, всё уже уложено?“). Тя още не подозира, че кризата в отношенията им с Тригорин е твърде близка. Затова и в следната реплика, с която тя лекo признава, че извън разменените думи има и други неща, много важни, но несподелени, премълчани от тях двамата, дори и в този случай тя не изоставя спокойната, плавна структура на фразата. Аркадина е все още сравнително спокойна, вярва на своите сили, на своето влияние, не смята премеждието за много сериозно и може дори да се изказва във форма на дружески съвет, може да си позволи израза дори на дружелюбно, но едва ли не настойническо внушение: „Милый, я знаю, что удерживает тебя здесь. Но имей над собою власть. Ты немного опьянел, отрезвись.“ И едва след настойчивото, нетърпеливо повторено от Тригорин „Отпусти!...“, след неговите признания за овладеляте го сладки, дивни мечти актрисата започва да се задъхва от вълнение: „Нет, нет... Я обыкновенная женщина, со мною нельзя говорить так... Не мучай меня, Борис... Мне страшно.“ И след това настъпва реакция. Тя плаче. Трепетът на отчаянието, на страха е отстъпил мястото на тихото, горчиво оплакване: „Вы все сговорились сегодня мучить меня!“ А оплакването, недоумението — наново е в ритъма на печална болезнена размисъл — плавен ритъм на логично, макар и огорчаващо размишление: „Неужели я уже так стара и безобразна, что со мною можно, не стесняясь говорить о других женщинах!“ То отстъпва място на реч със съвършено нов ритъм — един поток на думи и мисли, които се застигат и носят, понасят в някакъв вихър, в който всичко се преплита и замайва: „О, ты обезумел! Мой прекрасный, дивный... Ты — последняя страница моей жизни! Моя радость, моя гордость, мое блаженство... Если ты покинешь меня, хотя на один час, то я не переживу, сойду с ума, мой изумительный, великолепный, мой повелитель...“

Много интересна от гледище на структурата и на езиковия ритъм е репликата на Аркадина към Сорин (началото на III д.), с която тя се сбогува с брат си-

След кратка пауза Аркадина дава на Сорин редица наставления за живота им подир нейното заминаване. Обект на тези наставления са и събеседникът й Сорин, и синът й. Такива, каквито се казват често на сбогуване, наставленията не са малко, но някак си твърде общи, неопределени, сякаш прощалните лаконични фрази са по-скоро дан на традицията. Сякаш тази пауза преди заминаването налага на Аркадина необходимостта да каже нещо на сбогуване, и то нещо съвсем обичайно, без никакво определено, истинско съдържание, без конкретно значение: „Ну, живи тут, не скучай, не простуживайся. Наблюдай за сыном. Береги его. Наставляй." В тези откъслечни фрази Аркадина е изчерпала всичко, с което е могла да запълни минутата на неудобно мълчание. След това — ново мълчание. Но Аркадина е човек с живи асоциации, със свои мисли. Споменаването за сина й я отнася в нова насока. Тя се отдава на размисъл и след втората пауза заговорва в съвсем друг стил, в друг ритъм, като човек, отдаден вече на жива, пълнокръвна човешка мисъл, на важно и съдържателно размишление: „Вот уеду, так и не буду знать, отчего стрелялся Константин. Мне кажется, главной причиной была ревность, и чем скорее я увезу отсюда Тригорина, тем лучше."

В пиесата има още два женски образа, без да се смята мълчаливата фигура на прислужничката, която влиза, излиза, прислужва, внася и изнася неща — сякаш самата тя е част от мебелите, които се полагат във всеки дом на помещици, мебели, на които могат да не обърнат внимание дори най-добросърдечните и възпитаните от стопаните. И тъй двете други жени в пиесата са майката и дъщерята Шамраеви — Маша и Полина Андреевна.

Според преценката на литературни историци двете жени имат много общо помежду си. Те не са намерили своя истински път в живота, своето творческо човешко *аз*. Всичките им жизнени сили са съсредоточени към една единствена цел — личната им женска любов. Това обеднява духа им, обеднява живота им, прави ги нещастни и ги опростява. Обаче между тях Чехов майсторски е прокарал разлика, тънко е индивидуализирал двата образа. Разликата между Полина Андреевна и Маша без съмнение не се дължи на това, че Полина Андреевна е все пак малко по-щастлива от дъщеря си. Разликата се дължи на своеобразната човешка същност на всяка от двете жени и намира интересен израз в езика на репликите им.

Емоционална и поетична девойка, която намира толкова топлина и толкова постоянство за предмета на своята любов, Маша сякаш се изчерпва в това чувство. Вън от него светът е пуст. Дълбоко наранена, страдаща от равнодушието на Треплев, тя прикрива своето страдание с лаконична, отсечена фраза, често пъти лишена от закръгленост и дори пълнота звучаща сухо и сурово. Цялата страстност на нейната мъка, хиперболично изразена в черните дрехи, с които е облечена, в думите й за трагедията на нейния живот, се съчетава с лаконичност, която граничи с фаталистично равнодушие (I д. началото): Медведенко. „Отчего вы всегда ходите в черном?" Маша. „Это траур по моей жизни. Я несчастна." Наистина понякога Маша се отпуска и се поддава на желанието си да сподели това, което става в нея, но обикновено не го довършва. „Вы все философствуете или говорите о деньгах. По-вашему, нет большего несчастья, как бедность, а по-моему, в тысячу раз легче ходить в лохмотьях и побираться, чем... Впрочем, вам не понять этого..." (I д. Срв. III д., към Тригорин, когато говорят за лошото настроение на Треплев: „Ну и ревность. Впрочем, это не мое дело.") Или ето начина, по който тя прекъсва сама опита си да разиска с баща си за възможността да получи кола за Медведенко: „Но ведь есть другие лошади..." — и маха с ръка: „С вами связаться..." (IV д.).

Понякога присъщата ѝ лаконичност и обстоятелството, че тя не се интересува от нищо на света извън Треплев и своята любов към него, прави Маша не твърде любезна към събеседника. Такава е тя например към Сорин (I д.), който иска да се избави от непрекъснатия вой на възрастното в имението му куче: „Говорите с моим отцом сами, а я не стану. Увольте пожалуйста“ — казва Маша и веднага се обръща към Медведенко: „Пойдемте.“ Но не винаги Маша е така суха, сурова, дори враждебна в своята реч. Във финалната сцена на първото действие Маша в момент на откровение пред благородния и сърдечен доктор Дорн изплаква мъката си, развълнувана, отчаяна, и заключава с присъщия си лаконизъм, просто, непретенциозно, с цялата сила и искреност на тази простота: „Я страдаю. Никто, никто не знает моих страданий! Я люблю Константина.“

Но искреното страдание на Маша ни вълнува не за дълго. Ние много скоро чувстваме, че топлотата, сърдечността на Маша имат много малък простор, твърде ограничен обхват. Тази топлота, съчетана със скрита болка, все още звучи и в сцената с Тригорин (началото на третото действие). С привидната суровост и равнодушие на своите отсечени фрази Маша разказва за себе си: Маша. „Всё это я рассказываю вам, как писателю. Можете воспользоваться. Я вам по совести: если бы он ранил себя серьезно, то я не стала бы жить ни одной минуты. А всё же я храбрая. Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву.“ Тригорин. „Каким же образом?“ Маша. „Замуж выхожу. За Медведенка“. Тригорин. „Это за учителя?“ Маша. „Да“. Тригорин. „Не понимаю, какая надобность“. Маша. „Любить безнадежно, целые годы всё ждать чего-то... А как выйду замуж, будет уже не до любви, новые заботы заглушат всё старое. И всё-таки, знаете ли, перемена.“

Обаче болката на Маша, предизвикана от нейната лична трагедия, скоро отстъпва мястото на егоистично, жестоко равнодушие към всички останали наоколо. Зрителят вече престава да мисли за Маша като за млада нещастна жена (въпреки че тя е наистина дълбоко нещастна!). Някак на втори план отстъпва и представата за нея като за човек, който не умее да намери за себе си път в живота, а само поставя между себе си и живота, като някаква стена, ракията и тютюна или привидно равнодушната дума *пустяки*: Медведенко. „...Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?“ Маша. „Пустяки. [Нюхает табак.] Ваша любовь трогает меня, но я не могу отвечать взаимностью, вот и всё. [Протягивает ему табакерку.] Одолжайтесь“ (I д.); или: Полина Андреевна. „Сердце мое за тебя переболело. Я ведь всё вижу, всё понимаю.“ Маша. „Всё глупости. Безнадежная любовь — это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и всё чего-то ждать, ждать у моря погоды.“ И след това: „Главное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки всё это.“ (IV д.)

Промяна в отношенията ни към Маша настъпва тогава, когато разбираме, че същата отсеченост на фразата крие вече не някаква лична горчивина, съдържана мъка. Защото отначало тази мъка, колкото и да свидетелствува за ограничените рамки на вътрешния мир, чувството и стремежите на младата жена, все пак събужда към себе си непосредствено човешко съчувствие. Обаче присъщите на Маша изрази постепенно започват да звучат жестоко и дори грубо. В тях явно е вложен не само стремежът да огради своя душевен мир от външни посегателства, не само стремежът да се създадат условия за присъствие на любимия човек, но и атака срещу „посегателите“. А „посегателите“ са добродушният, вярният, любещият Медведенко, който няма никаква вина за страданията на Маша, и малкото им дете, постоянно лишавано от майчино присъствие, от майчина грижа. В такъв случай ла-

коничните фрази на Маша шибат жестоко и болно, незаслужено болно, а думата *пустяки* губи своя оттенък на прикрито равнодушие към собственото страдание и придобива значение на студен егоизъм и пренебрежителна безсърдечност (IV д., Медведенко. „Поедем, Маша, домой!“ Маша [качает отрицательно головой]. „Я здесь останусь ночевать“. Медведенко [умоляюще]. „Маша, поедем! Наш ребеночек, небось, голоден“. Маша. „Пустяки. Его Матрена покормит.“).

Това егоистично, жестоко безсърдечие, което отначало се промъква в сърцето на Маша, в нейните чувства и отношения към толкова близки хора, постепенно повлиява и върху характера, върху подбора на думите в репликите ѝ. В продължение почти на цялата пиеса Маша страда, говори отсечено, често пъти сухо и сурово, но груби думи в репликите ѝ няма. В четвърто действие тази млада жена, която смърка емфие, прибягва и към такива думи и изрази на разговорната реч, които съдържат цяла гама нюанси на отрицателен емоционален заряд. Тя казва на мъжа си: „Пристал...“; или малко по-късно: „Глаза бы мои тебя не видели.“ Сега Маша не само на баща си казва: „С вами связаться...“ Тя вече и на майка си, към която по традиция продължава да си служи с *вие*, говори рязко и грубо, като употребява пак глагола *приставать* (дотягам, не оставям на мира, натрапчиво се навирам) или израза *очень нужно* (много ми е дотрябвало). Треплев не иска да слуша откровените подмятания на Полина Андреевна за Маша, той става и мълчаливо излиза. Маша. „Вот и рассердили. Надо было приставать!“ Полина Андреевна. „Жалко мне тебя, Машенька.“ Маша. „Очень нужно!“

Отсеченият и суров ритъм в репликите на Маша свидетелствува за своеобразния начин, по който тя изживява своята лична драма. Но в отделни моменти той отстъпва място на съвършено друг стил, съвършено друг тон и ритъм на изказвания. Изглежда, че трагичното изживяване на нещастна любов, желанието да преодолее страданието, желанието да скрие или поне с благородна сдържаност да не опошлява дълбочината на своето чувство, всичко това сякаш оказва решително въздействие и върху структурата на репликата, прави я немногословна, лишава я от спокойна разлятост, от закръглена пълнота. Обаче във от тези си изживявания Маша няма интереси, няма стремежи. Извън това, че ходи по петите на Треплев, тя няма с какво да запълни времето си. Пиене на ракия и смъркане на емфие? Но това не е занимание. И Маша се отпуска, поддава се на своето безделие, равнодушно се примирява с цялата безцелност на своето битие. Тази линия в живота на Маша също така налага своя отпечатък върху девойката. Маша се чувствува стара (II д.). Тя не може да се сравни с Аркадина, почти два пъти по-възрастна, но пълна с живот и енергия, с жажда за действие и чувства („... Я работаю, я чувствую, я постоянно в суете, а вы сидите всё на одном месте, не живете...“ — казва Аркадина на Маша. — „И у меня правило: не заглядывать в будущее. Я никогда не думаю ни о старости, ни о смерти. Чему быть, того не миновать.“)

Тази отпуснатост, която застарява Маша, която я лишава от всички черти на младо, жизнено същество, дава своето отражение и върху ритъма на нейната реплика, втори тип ритъм, присъщ за нея в пиесата. Маша веднага отговаря на Аркадина и нейният отговор звучи някак отпуснато, печално, с един особен, разлят ритъм, който контрастира на енергичния ритъм в репликата на Аркадина и не съответствува на ритъма в другите реплики на самата Маша: „А у меня такое чувство, как будто я родилась уже давно-давно; жизнь свою я тащу волоком, как бесконечный шлейф... И часто не бывает никакой охоты жить.“ Наистина тя завършва малко по-близо до обичайния си начин на изказване: „Конечно, это всё пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя всё это.“ И все пак имаме чувството,

че репликата ѝ се точи като нишка на някаква паяжина, наистина като някакъв безкраен, тежък и ненужен, развлечен шлейф. С развитието на същото (II) действие Маша, лишена от каквито и да са живи, човешки интереси, започва да се дезинтересира и от беседата на присъствуващите — никой вече не говори за Треплев, няма нищо, което да активизира, да привлече девойката. И Маша, все така отпусната и вяла, става, за да излезе. „Завтракать пора должно быть. Ногу отсидела..." — лениво казва тя и напуска стаята, съпроводена от репликата на наблюдателния Дорн: „Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит."

Полина Андреевна, стареещата любовница на Дорн, не току-тъй оплаква своята прецъртваща младост (Полина Андреевна. „Время наше уходит!" Аркадина. „Что же делать!" — финала на III д.). Тя наистина е заложила всичко на своята младост и хубост, на своята женска любов към умния и изискан Дорн. А това са много ограничени и много нетрайни неща. Те не дават нито достатъчно удовлетворение за настоящето, нито откриват някакви перспективи за бъдещето. Скучно и тъжно е на сърцето на Полина Андреевна — младостта ѝ отлита. В душата ѝ се заражда опасение, че скоро вече не ще може да задържи Дорн. А други интереси за нея не съществуват и наред с това други средства и начини за привличане, за укрепване на връзките им няма.

Полина Андреевна в същност не е лишена от известни симпатични човешки черти. Съчувствието към чуждото страдание ѝ е присъщо. Мило ѝ е не само за нейната единствена дъщеря или за обикнатия от дъщеря ѝ Треплев. Тя проявява човешко съчувствие дори и към незачитания, нелюбим зет Медведенко, когато той в сняг и студ трябва да се връща цели седем километра пеша при детето си („Пешком, в такую погоду..." — IV д.). Обаче дори най-добрите ѝ чувства поради тяхната дребнавост и ограниченост придобиват еснафски характер, понякога дразнят или дори предизвикват насмешка. Такава е Полина Андреевна, когато се изправя в защита на интересите на дъщеря си и иска да повлияе на Треплев. Затова Треплев студено премълчава, но все пак изслушва думите на тази загрижена майка, докато тя се обръща към него само с молбата: „... Милый Костя, хороший, будьте полласковее с моей Машенькой!" (IV д.). Но той веднага става и излиза, когато Полина Андреевна започва да излага своите аргументи и с еснафска ограниченост, дори с вулгаризираща примитивност подсказва за приятната външност на дъщеря си и за характера на отношенията, които желае да се установят с нея: „Она славненькая. Женщине, Костя, ничего не нужно, только взгляни на нее ласково. По себе знаю."

Същият отпечатък на баналност и еснафска ограниченост съдържат в себе си и хвалебствено одобрителните думи, отправени към Треплев, вече писател, който търси пътища към висините на литературното изкуство, раздиран от творческите колебания и съмнения. Полина Андреевна надничa в неговия ръкопис (IV д.): „Никто не думал и не гадал, что из вас, Костя, выйдет настоящий писатель." Наистина тези думи могат да свидетелствуват не само за нейната недалновидност в миналото (в противоположност например на Дорн), но и за някакво макар и примитивно-простодушно признание на настоящето. Обаче продължението на същата реплика веднага разсейва всички възможни илюзии, които биха могли да възникнат относно полета на нейната мисъл и дълбочината на нейната похвала. Сякаш още по-силно да подчертае, да контрастира с изказаната мисъл, тя майчински го милва по главата: „А вот, слава богу, и деньги стали вам присылать из журналов. И красивый стал..."

Със същите особености се отличава и любовта на Полина Андреевна към Дорн. От чудесен корен израства нещо безобразно, отблъскващо. Хубаво чувство само

по себе си, то става за нея източник главно на съмнения и огорчения. Тя се обръща с пламенни молби към Дорн — поне за остатъка от дните да тръгнат заедно по пътя на живота: „Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе... Время наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать." Но Дорн отказва, той има свое становище за живота и за това, кое кога е своевременно. Възраженията му обаче не могат да бъдат разбрани, а следователно и опровергани от влюбената събеседница. Тя изоставя тона на пламенни молби и се отдава на дълги и досадни ламентации. Тя се оплаква от това, че имало други жени в живота на Дорн: „Я знаю, вы отказываете мне, потому что, кроме меня, есть женщины, которые вам близки. Я понимаю. Простите, я надоела вам." Наистина необходимо е велико търпение и философската сдържаност на Дорн, за да не реагира някак на тези неприятни сцени, нито на дребнавото й, твърде прозрачно лицемерие на умалително-ласкателна форма във възклицанието: „Какие миленькие цветы!" (по повод поднесения от Нина букет), нито на дребнавата и неоснователна ревност, дребнавата отмъстителност и злоба, когато тя съска: „Дайте мне эти цветы! Дайте мне эти цветы!", а след това ги накъсва и хвърля (II д.).

Сцените на ревност, подновявани при всеки повод, постоянно, правят Полина Андреевна досадна и смешна в любовта й. Тя ревнува и от очарователната Нина Заречна, и от жените изобщо („... есть женщины, которые вам близки" — II д., или: „Вы прекрасно сохранились и еще нравитесь женщинам... Женщины всегда влюблялись в вас..." — I д.). Тя ревнува и от живата, темпераментна Аркадина („Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной... вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится..." — I д.). Но не е само ревността, която прави Полина Андреевна смешна и досадна, колкото и да е натрапчива и несправедлива тази ревност към лекаря, в каквито дълги потоци упреци и да се излива тя, каквато неуместна ирония или грубовати изрази и да съдържа (срв. ироничната употреба на тържествения израз *падать ниц*: „Перед актрисой вы все готовы падать ниц"; или презрителния израз *вешаться на шею*: „Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею" — I д.). Работата е там, че независимо от ревността самата любов на Полина Андреевна е придобила уродливи и комични форми и затова нито вълненията й, нито страданията й, нито ревността й не ни трогват и не предизвикват у нас никакво чувство на симпатия.

Проблемата за любовта получава в Чеховото творчество особено осветление. Както литературните истории са отбелязали вече, в съвременната му обстановка Чехов не смята за възможно истинското лично щастие, щастлива любов. При това любовта за Чехов е изпълнена с трепети на ентусиазъм и вдъхновение, тя се преплита с най-благородните стремежи на обичащия, с най-творческите му замисли, с най-великодушните и най-човечните черти на характера му. И именно поради това Чехов смята, че щастието в любовта все още не е възможно поради противоречието между тези качества на истинската любов и гнилата обстановка наоколо с типичното за нея преплитане на бездушие, експлоатация и паразитизъм, на невежество и еснафщина и, от друга страна, на мекушавост и неспособност за водене на борба и за справяне с трудностите, неумение да се намери място в живота и път към бъдещето.

На фона на това чеховско становище към въпросите на любовта отношенията на Полина Андреевна към Дорн поразяват със своята тесногръдост и безперспективност. Полина Андреевна няма свое място в живота, свой път към бъдещето. Тя не само не може да увлече Дорн към някакви хоризонти, но дори не е способна да разбере и да сподели неговото задоволство от достойно прекаран

трудов живот и човешки отношения с хората. Тя обича Дорн, но нейната любов я кара само да ходи по петите му, така както и Маша ходи по петите на Треплев, и да мърмори непрекъснато като лишена от чувството за такт и мярка дадена гувернантка спрямо повереното й дете (положение, до което Маша още не е стигнала). Цялата примитивност, ограниченост и еснафщина на своя кръгозор, цялата пошлост на любовта си Полина Андреевна възпътява в емоционалния и словесния размах от галошите до шапката — срв. още с влизането на Полина Андреевна и Дорн преди спектакъла на Треплев в парка (I д.): Полина Андреевна. „Становится сыро. Вернитесь, наденьте калоши." Дорн. „Мне жарко." Полина Андреевна. „Вы не бережете себя. Это упрямство. Вы — доктор и отлично знаете, что вам вреден сырой воздух, но вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе. . ." и т. н. Или през време на организирания спектакъл, сякаш за контраст с високия полет на фантазията в пиесата на Треплев, веднага след думите на Нина за идването на дявола, могъщия противник на вечния дух: Нина. „Он скучает без человека. . ." Полина Андреевна [Дорну]. „Вы сняли шляпу. Наденьте, а то простудитесь." Аркадина схваща комичното в поведението на Полина Андреевна и в контраста между помпозната фигура на дявола с червените му светещи очи и миризмата на сяра и репликата за шапката на Дорн. И затова актрисата като невъздържана немирница не устоява пред изкушението да даде воля на острото си езиче: „Это доктор снял шляпу перед дьяволом, отцом вечной материи."

Интересна фигура в пиесата е Тригорин. Ние не ще се спираме да повтаряме онези твърдения на литературните историци, които осветляват характера на този писател в неговите противоречиви прояви на творец и човек, и то именно с оглед на отношението му към двата му възможни прототипа (Чехов и Потапенко).[1] Ще се ограничим с това, което ни предлага самата пиеса — развитието на действието, изграждането на образа, езикът на репликите.

За Тригорин говорят няколко души в пиесата. Сорин се интересува за него, защото не може да разбере що за човек е този спътник на сестра му: „Кстати, скажи пожалуйста, что за человек этот беллетрист? Не поймешь его. Всё молчит" (I д.). Аркадина и Маша свидетелстват за известна привлекателност на Тригорин, изразена в неговата скромност, искреност и непосредствена простота („Аркадина. „. . .Он знаменитость, но у него простая душа. Видите, он сам сконфузился" — I д.; Маша. „Вы человек простой, жалко с вами расставаться" — III д.). Попълна характеристика на Тригорин дава Треплев (I д.): „Человек умный, простой, немножко, знаешь, меланхоличный. Очень порядочный. Сорок лет будет ему еще не скоро, но он уже знаменит и сыт по горло. . . Что касается его писаний, то. . как тебе сказать? Мило, талантливо. . . но. . . после Толстого или Зола не захочешь читать Тригорина."

Всички тези преценки се оправдават впоследствие в пиесата. Тригорин е наистина скромен и мълчалив. Той много рядко заговоря в големите компании, които се събират около Аркадина. Нито веднаж не се впуска във философствувания, както постъпва например жалкият по своето вътрешно съдържание Шамраев, нито натрапва мнението си тогава, когато намери за нужно да го изкаже (например когато Аркадина критикува пиесата на своя син, Тригорин възразява сдържано и кратко: „Каждый пишет так, как хочет и как может" — I д.).

---

[1] Ю. Соболев, Чехов. Журнально-газетное объединение, Москва, 1934, стр. 203—210; срв. Е. Ермилов, Драматургията на Чехов, стр. 122.

В повечето случаи беседата му с други лица представлява образец на простота — искреност на мисълта и простота, непосредствена обикновеност на израза. Ето Нина го предизвиква за разговор. Тя иска да знае мнението на прославения писател за пиесата на Треплев, която й се вижда твърде необичайна: „Не правда ли, странная пьеса?“ Тригорин й отговаря като обикновен човек, в репликата му няма никаква следа от превзетост или поза, от фразьорство и стереотипи или снизходително високомерие на „знаменитост“, която разговаря с простосмъртен, и то с една съвсем млада и съвсем неопитна девойка. Той казва: „Я ничего не понял. Впрочем, смотрел я с удовольствием. Вы так искренно играли. И декорация была прекрасная. [Пауза.] Должно быть, в этом озере много рыбы.“ Всичко казано правдиво и простичко. Съвсем непосредствено той следва и пътя на асоциацията, която при изгледа на езерото го отвежда към мислите за неговата страст — ловене на риба с въдица. Нина с цялата наивност на своята младост и неопитност в съответствие с изопачената представа за вътрешния мир на твореца-художник и отношението му към житейските неща не може да скрие учудването си: „Но, я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют.“ Тази грандоманска представа събужда смеха на Аркадина. Самият Тригорин изобщо нищо не й отговаря (I д.).

Големият разговор на Тригорин с Нина за живота му като писател, за творчеството му, за самочувствието му на творец се предизвиква пак от Нина. Девойката го вижда в един от най-делничните моменти на неговата професионална практика — той записва в бележника си нещо, което впоследствие може да му послужи за материал (II д.). Тригорин й съобщава за възможното си заминаване, за това, че те може би вече никога не ще се видят, и дори казва, че той съжалява за това. Всичко това той изразява простично, даже делово: „Здравствуйте. Обстоятельства неожиданно сложились так, что, кажется, мы сегодня уезжаем. Мы с вами едва ли еще увидимся когда-нибудь. А жаль.“ Интересно е как Тригорин мотивира своето съжаление от предстоящата „раздяла завинаги“ и как изказва всичко това. Той може би говори за някакви чувства на симпатия или поне на дружба зародили се в душата му спрямо младата девойка? Или за някакви нейни лични привлекателни черти, които го карат да съжалява за раздялата? Или може би за някакви свои зародили се и несбъднати надежди? Нищо подобно, нищо, което дори би напомняло всичко това. Никакви ласкателства, недомлъвки или подмятания, нищо фалшиво и неискрено. Младостта и хубостта на Нина, за които той все пак загатва, според признанието му го интересуват по съвсем други причини. Изглежда, Тригорин не подозира и за възможността той самият да стане обект на увлечение от страна на това младо, хубаво и чисто същество: „Мне приходится не часто встречать молодых девушек, молодых и интересных; я уже забыл и не могу себе ясно представить, как чувствуют себя в 18—19 лет, и потому у меня в повестях и рассказах молодые девушки обыкновенно фальшивы. Я бы вот хотел хоть один час побыть на вашем месте, чтобы узнать, как вы думаете, и, вообще, что вы за штучка.“

Простота, обикновеност на езика, непосредствено реагиране на мисълта са изобщо характерни за Тригорин тогава, когато той не се намира в някакво по-особено състояние на духа (характеризиращо някои сцени с Нина — II и III д. — или Аркадина — III д.). Затова Маша Шамраева, пък дори и Аркадина говорят за неговата простота като за постоянно качество. И Тригорин не нарушава това впечатление, когато говори с Маша (III д.). Сякаш за да подчертае обикновеността на Тригорин, авторът ни го показва през време на закуската преди заминаването. Закуската е сервирана набързо, на масата Тригорин е сам. Обстоятелството, че той изслушва историята

на Маша през време на закуската си, сякаш напълно отговаря на онзи житейски тон и конкретно съдържание на репликите, с които той реагира на думите ѝ. Маша „. . .Вот взяла и решила: вырву эту любовь из своего сердца, с корнем вырву.“ Григорин. „Каким же образом?“ Маша. „Замуж выхожу. За Медведенка.“ Григорин. „Это за учителя?“ Маша. „Да.“ Григорин. „Не понимаю, какая надобность. . .“ и т. н. Последната среща на Маша с Григорин (IV д.) също така дава материал за наблюдение относно простотата на отношенията към хората и простотата на израза у Григорин. Колкото и да е кратък, диалогът веднага подсеща, че Григорин в основни черти си спомня за разговора с младата жена: Григорин [увидев Машу, радостно]. „Марья Ильинична!“ Маша. „Узнали?“ [Жмет ему руку.] Григорин. „Замужем?“ Маша. „Давно.“ Григорин. „Счастливы?“ Диалогът се пресича. Григорин вижда Дори и Медведенко и се обръща да ги поздрави.

Хвалебствията на Нина (II д.) не предизвикват у Григорин желание да се възползува от тях и да си създаде някакъв интересен ореол, нито пък пробужда у него искрено високо самочувствие. Правдивост, искреност и скромност звучат в думите му, с които той отговаря на нейните настойчиви въпроси, на нейните опити да надникне в душата му, в живота му: Нина. „. . .Как чувствуется известность? Как вы ощущаете то, что вы известны?“ Григорин. „Как? Должно быть, никак. Об этом я никогда не думал. [Подумав.] Что-нибудь из двух: или вы преувеличиваете мою известность, или же вообще она никак не ощущается.“ Нина. „А если читаете про себя в газетах?“ Григорин. „Когда хвалят, приятно, а когда бранят, то потом два дня чувствуешь себя не в духе.“ Възторженото думи на Нина — *вы один из миллиона* или *жизнь интересная, светлая, полная значения. . . вы счастливы. . .* и после — *ваша жизнь прекрасна* — предизвикват у Григорин само сдържано възражение, свиване на рамене: „Я? Гм. . . Вот вы говорите об известности, о счастьи, о какой-то светлой, интересной жизни. . .“ Той за минута дори се колебае, гледа часовника си: „Я должен сейчас идти писать. Извините, мне некогда.“ Но след това се засмива и остава, за да се порови пред Нина в душата си и в изживяванията си като човек на изкуството. Но и цялата изповед на Григорин, до която той идва след кратко размишление, е опит да направи правдива преценка, равносметка на живота си като писател. Той започва да говори по същество и за начало с лека, добродушна ирония повтаря изпълненните с възторженост и преклонение епитети на Нина: „Впрочем, давайте говорить. Будем говорить о моей прекрасной, светлой жизни. . . Ну-с, с чего начнем?“ Естествено е, че щом тези думи на Нина за живота му се виждат на Григорин несъответствуващи на действителността, наистина пресиленото изказване на младата девойка за неговото — на писателя — величие спрямо „тълпата“, която би трябвало да го вози с колесница, предизвиква у Григорин решително възражение и дори усмивка: „Ну, на колеснице. . . Агаменмон я, что ли!“

Самата изповед на Григорин е свидетелство за съзнателно, будно и критично отношение към въпросите на писателската му същност, писателското му самочувствие, за сериозността и искреността, с които той прави свои анализ пред младата девойка. Наред с това именно тук се чувствува как Григорин владее словото като форма на своето изказване. Простотата на делничния диалог се преобразява на монолог, в който напрегнатата, съсредоточената повече от друг път мисъл се съчетава с напрегнатото търсене за точен и ярък израз. В желанието си да бъде едновременно и точен, и ясен, и убедителен Григорин използува разнообразни езикови средства. Така например, за да покаже, че нито за момент той не може да се избави от робството към своя талант, към своята професия, Григорин дава конкретни примери: „Вижу вот облако, похожее на рояль. Думаю: надо будет упомя-

нуть где-нибудь в рассказе, что плыло облако, похожее на рояль. Пахнет гелиотропом. Скорее мотаю на ус: приторный запах, вдовий цвет, упомянуть при описании летнего вечера." Чрез тази конкретизация в примери става по-ясно, по-осезаемо неговото твърдение: „Ловлю себя и вас на каждой фразе, на каждом слове. . ."

Конкретността и образността изобщо твърде широко се използуват от Тригорин. Образно той представя на Нина своята натрапчива мисъл за необходимостта да пише непрекъснато: „Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, всё о луне, и у меня есть своя такая луна." Образно представя той и своето постоянно дебнене на живота, който на всяка крачка би могъл да се претвори в литературен материал, и затова постоянното записване на всичко в писателския си бележник: „. . .и спешу скорее запереть все эти фразы и слова в свою литературную кладовую." Или появата на нов сюжет: „. . . в голове уже ворочается тяжелое чугунное ядро — новый сюжет, и уже тянет к столу. . ." Образно говори той и изобщо за своето самочувствие сред този творчески водовъртеж: „. . . и я чувствую, что съедаю собственную жизнь, что для мела, который я отдаю кому-то в пространство, я обираю пыль с лучших своих цветов, рву самые цветы и топчу их корни."

В отделни случаи това образно представяне на нещата е оформено като сравнение с обикновените за него съпоставителни съюзи *как, точно*: „Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу." Или: „. . . и я иногда боюсь, что, вот-вот, подкрадутся ко мне сзади, схватят и повезут, как Поприщина, в сумасшедший дом." Или по-късно, когато говори за „малкия" непризнат писател: „. . . неудержимо бродит он около людей, причастных к литературе и к искусству, никем не замечаемый, боясь прямо и смело глядеть в глаза, точно страстный игрок, у которого нет денег." Или във вид на заключение към всичко казано: „. . . и я говорю обо всем, тороплюсь, меня со всех сторон подгоняют, сердятся, я мечусь из стороны в сторону, как лисица, затравленная псами, вижу, что жизнь и наука уходят вперед и вперед, а я всё отстаю и отстаю, как мужик, опоздавший на поезд. . ." Ясно е, че не може да бъде слаб в образното представяне човек, за когото Треплев казва: „Тригорин выработал себе приемы, ему легко. . . У него на плотине блестит горлышко разбитой бутылки и чернеет тень от мельничного колеса — вот и лунная ночь готова" (IV д.).

Винаги прост и непосредствен в начина на своето изказване, Тригорин и тук не си служи с труфилата на книжната лексика или на прекомерно високия стил. Обаче той чувствува нуждата да подчертае известни моменти в своето изказване понякога с чисто езикови средства. Тогава в репликата му се натрупват синоними, които акумулират впечатлението или водят слушателя с напрегнатия ритъм на възходяща градация: „. . . и мне кажется, что это внимание знакомых, похвалы, восхищение — всё это обман. . ." Или: „Маленький писатель. . . кажется себе неуклюжим, неловким, лишним, нервы у него напряжены, издерганы. . ." Или пък: „Я не видел своего читателя, но почему-то в моем воображении он представлялся мне недружелюбным, недоверчивым. . ." Особено характерен за този начин на изказване е следният пасаж от монолога: „Но ведь я не пейзажист только, я ведь еще гражданин, я люблю родину, народ, я чувствую, что если я писатель, то я обязан говорить о народе, об его страданиях, об его будущем, говорить о науке, о правах человека и прочее и прочее. . ."

Подчертаването у Тригорин се постига понякога чрез просто повтаряне на едни и същи думи или части от изречението. И случаите за прилагането на този похват не са единични. Така например към този похват Тригорин прибягва още в началото на монолога си: „Впрочем, давайте говорить. Будем говорить о моей

прекрасной, светлой жизни." Малко по-късно той пак прибягва към повторението: „Бывают насильственные представления, когда человек день и ночь думает, например, всё о луне, и у меня есть своя такая луна. День и ночь одолевает меня одна неотвязчивая мысль: я должен писать, я должен писать, я должен. . ." След като е разказал редица неща за себе си, Тригорин наново използува повторението: „И так всегда, всегда, и нет мне покоя от самого себя, и я чувствую, что съедаю собственную жизнь" и т. н. (интересен е в този пример и полисиндетонът, многосъюзието, което има тук значителна стилистическа и семантическа функция). Понататък Тригорин повтаря изразът *одно и то же, одно и то же;* вътрешно повторение има и в изреченията — „всё это *обман*, меня *обманывают*, как больного" или — „А в те *годы*, в молодые, лучшие *годы*. . ." И, най-после, повторение има в края на целия този критичен самоанализ, когато Тригорин си дава жестока преценка, казва сурова присъда на творчеството си (която поразително съвпада с преценката на Треплев в I д.). Тригорин казва за творчеството си: „А публика читает: „Да, мило, талантливо. . . Мило, но далеко до Толстого. . ." И так до гробовой доски всё будет только мило и талантливо, мило и талантливо — больше ничего. . ." Тези повторения сякаш натрапват на слушателя това, което самият Тригорин чувствува като натрапчива мисъл. Освен това той увеличава по този начин силата на въздействието, което може да окаже с думите си върху събеседника си, настойчиво убеждава, внушава. И, най-после, чрез повторението той сякаш рисува, създава едва ли не зрително впечатление за всичко, което разказва.

Но Тригорин търси средства не само да бъде ясен и образен, убедителен и ярък. Той е емоционална личност, човек на изкуството. Когато говори за своето изкуство и особено когато говори искрено и си дава сметка за толкова горчиви неща, той не може да остане само красноречив, без да бъде искрено и дълбоко развълнуван. Той има лично отношение към разказваното и желание да изтъкне пред събеседничката си душевното състояние, в което се намира. Резултат на това е например контрастът. Писателят противопоставя това свое състояние спрямо онези идеализирани представи, които се подхранват от Нина: „Что же тут прекрасного и светлого, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь!" Или към края на първата част на монолога: „О, как это ужасно! Какое это было мучение!"

Сцените с Нина и Аркадина (III д.) за Тригорин са изпълнени с особено вълнение. Това са сцените, в които той прави опит да създаде свое, лично щастие, да си извоюва правото да бъде с Нина. В тези сцени Тригорин показва и това, че е наистина порядъчен човек (за какъвто го представя Треплев в началото на пиесата), въпреки че впоследствие поведението му към Нина се оказва съвсем непорядъчно. Засега той е правдив и искрен. Към Нина той вече е изявил отношението си, тя вече не е за него само „восемнадцатилетняя штучка", която той иска да наблюдава, за да разбере как се чувствуват младите. За него тя е жената, пред която той се вълнува (признание за това се мярва и в сцената с Нина — II д.). Но интересното е, че Тригорин сякаш повече се поддава на „чистата, младежка, поетическа" любов на Нина, отколкото проявява своята собствена любов към нея. Когато говори на Нина (финалът на III д.), Тригорин е развълнуван, пламенен и красноречив: „Вы так прекрасны. . . О, какое счастье думать, что мы скоро увидимся! Я опять увижу эти чудные глаза, невыразимо прекрасную, нежную улыбку . . . эти кроткие черты, выражение ангельской чистоты. Дорогая моя. . ." Обаче нито веднаж той не казва нищо за любовта си, не чуваме от него това, което така естествено и убедително, ясно и недвусмислено звучи в устата на Треплев: „Я люблю вас" (I д.). Интересно е да се отбележи, че и у Треплев може да се срещне израз, близък до израза на Тригорин:

ласковая улыбка. Но у Треплев този израз е силно свързан, преплетен с излиянията за неговите собствени чувства: „Нина, я проклинал вас, ненавидел, рвал ваши письма и фотографии, но каждую минуту я сознавал, что душа моя привязана к вам навеки. Разлюбить вас я не в силах, Нина. . .“ И в края на репликата: „. . .куда бы я ни смотрел, всюду мне представляется ваше лицо, эта ласковая улыбка, которая светила мне в лучшие годы моей жизни“ (IV д.).

Все пак в сцената с Аркадина (III д.) Тригорин е наистина дълбоко развълнуван и правдив — той казва това, което мисли и което чувствува и ако в края на краищата се отказва от решението си, прави го не поради истинско двуличие, а от безхарактерност, защото напълно се е подчинил на волята на енергичната и властна Аркадина: „Не понимает! Не хочет понять!“ — възклицава той в отчаяние, сякаш цялото разрешение на въпроса зависи само от нея, но не и от него. И в края на краищата излиза точно така — става, както е пожелала тя, Аркадина, а Тригорин може само да изпъшка горчиво и безнадеждно: „У меня нет своей воли. . . У меня никогда не было своей воли. . . Вялый, рыхлый, всегда покорный — неужели это может нравиться женщине? Бери меня, увози, но только не отпускай от себя ни на шаг. . .“ — отказва се той окончателно от своята самостоятелност, за да изтича след няколко минути все пак тайно при Нина и да започне онзи непочтен, двойствен живот между двете жени, за който Треплев (IV д.) разказва на Дорн.

Ум, култура и в частност култура на речта, умение да уточни, подреди и изложи мислите си личат и в репликите на Треплев, въпреки че самият той съзнава и признава, че в професионалното майсторство отстъпва на Тригорин (IV д.). Недостатъци в литературното му творчество тогава, когато Треплев започва да печата своите произведения, отбелязва и Тригорин: „Ему не везет. Всё никак не может попасть в свой настоящий тон. Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица.“ Ясно е и Тригорин го признава, че Треплев има някакви писателски заложби, данни, които той все още не умее да организира, да оползотвори: „всё никак не может попасть в свой настоящий тон“. (Тези данни на времето забелязва и Дорн в несполучливия спектакъл на младия писател — I д.). Обаче Треплев все още дотолкова не може „да попадне в истинския си тон“, че преценката за творчеството му (негова собствена и на Тригорин) показва незначителни творчески постижения, незначителен напредък в сравнение с положението в началото на пиесата (срв. спектакъла му и преценката на Аркадина, на Нина, на Медведенко и на Тригорин — I д.). Мисълта на Треплев е ясна, логична и последователна, това се наблюдава във всичките му реплики. Той е и наблюдателен, и проницателен. Това личи и от паралелите, които прокарва между своите писателски похвати и майсторството на Тригорин (IV д.) или от кратките, но всестранни и съдържателни характеристики на Аркадина и на Тригорин (I д.). На какво тогава се дължи неговият неуспех като писател? Този въпрос отчасти намира своя отговор в разсъжденията на Дорн (I д.) — писателят трябва да изразява с произведението си някаква голяма мисъл, а освен това мисълта трябва да е ясна, определена — писателят трябва да знае за какво пише. Не му ли е ясна целта на неговото творчество, той ще се обърка и талантът му ще го погуби. Това, изглежда, Треплев осъзнава до известна степен едва към края на пиесата, т. е. към края на живота си. Но има нещо, което той все пак разбира доста добре — че не се е справил в търсенето на нови форми, вместо творческа оригиналност той пада до шаблона (финала на IV д.): „Афиша на заборе гласила. . . Бледное лицо, обрамленное темными волосами“. . . Гласила, обрамленное. . . Это бездарно“ — възклицава той. И след това

анализира своето описание на лунна вечер — описание пак с участие на шаблонни образи, въплътени чрез банални стереотипи-словосъчетания, отдавна загубили своята оригиналност и свежест, а следователно и способността си да извикват живи и ярки образи в съзнанието на читателя: *трепещущий свет, тихое мерцание звезд, тихие звуки рояля, замирающие в тихом ароматном воздухе. . .* И накрая заключава: „Это мучительно."

Чехов дава на зрителя възможност да добие известна представа за началото на писателското търсене в творчеството на Треплев и за това, каква е тази „нова форма" така, както тя е дадена в своеобразната му пиеса: съдържание твърде особено — някакво противопоставяне на „общата всемирна душа" и „дявола, началото на материалните сили" — очевидно със смисъла на противопоставянето на доброто и злото или живота и смъртта, и при това с прекрасна, висока и благородна представа за тази своеобразна „обща всемирна душа". Своеобразна е и езиковата форма, с която Треплев си служи в пиесата. Той започва високо, тържествено, уводът към пиесата, който прави той сам преди вдигането на завесата, прилича на някакво заклинание. В самия монолог на пиесата му са изобилни изброяванията, многобройни повторенията *(все жизни, все жизни, все жизни* или по-нататък — *холодно, холодно, холодно. Пусто, пусто, пусто. Страшно, страшно, страшно* и др.). Те се дават с внушаваща настойчивост, втълпяват, сякаш хипнотизират. Обикновените сравнения в монолога на „всемирната душа" не са много. Но затова пък широко се използуват такива сравнения, които авторът издига до равнището на някакъв обобщен символ — например: „И вы, бледные огни, не слышите меня. . . Под утро вас рождает гнилое болото, и вы блуждаете до зари, но без мысли, без воли, без трепетания жизни" и др. Дават се описания, построени върху контрастни олицетворения и отрицания, със скокове при изброяването и с участието на високо книжна, тържествена, изпълнена с патос лексика и фразеология. Целият монолог е изпъстрен с книжни изрази, като *вечная материя, мировая душа, свершить печальный круг, трепетание жизни, обмен атомов, материальные силы, гармония, мировая воля*; някои от тях, като *мировая душа, мировая воля* и др. — съвсем отвлечени. Срещат се българизми като *прах, уста, рождает.* И всичко това е толкова отвлечено, общо, неопределено, с неубедително противопоставяне на дух и материя (справедливо отбелязано от Медведенко), „хаос образов и грёз", от който младият автор не може да излезе до края на пиесата. Това е хаосът от образи и видения, за които сам Треплев казва „ношусь. . ., не зная, для чего и кому это нужно" (IV д.). Образи и видения безпочвени, откъснати от земята и безцелно извикани от перото на младия писател, който бе пожелал „да изобразява живота не такъв, какъвто е, и не такъв, какъвто трябва да бъде, а какъвто се представя в мечтите" (I д.), без живи лица! А това не само кара Тригорин да отсъди: „Что-то странное, неопределенное, порой даже похожее на бред. Ни одного живого лица." Но в края на краищата у самия Треплев това се оказва в противоречие и с неговия собствен разум, пада под ударите на собствената му критичност.

Извън своето произведение Треплев е даден в най-различни моменти на душевно състояние: с деловия лаконизъм на съсредоточеността, напрежението преди своя спектакъл или със съдържаността на привидно равнодушие, студена обективност, зад които се крие болката на незараснала рана (когато разказва на Дорн за Нина — IV д.). Тази съдържаност у Треплев понякога трепти от скрита вътрешна топлота. Така той казва и обикновените думи към вуйчо си за косата и брадата му (I д.) или пак към Сорин и за Сорин (III д.) вече със сърдечно съчувствие към мекушавия безпомощен старец, разяждан от болести и от печални мисли за своя

незадоволително прекаран живот, за своята ненужност и самота. Сдържани и малко печални меки нотки прозвучават и в диалога на Треплев с майка му (III д.), собствено в началото на диалога, когато синовната нежност у Треплев се преплита с жаждата за ласка и внимание и със съзнанието му, че е изоставен, пренебрегнат от любимата девойка. И тези оттенъци на емоционални значения, заложени в скромните форми на обикновената, непретенциозна фраза, се редуват с ярко изразените изживявания, които са силни и разнообразни, недвусмислено изявени лексически или са набелязани за интонационно изпълнение. Така радостта на свиждането и възторгът на любовта го тласкат към хиперболата, към поетични епитети (когато чува стъпките на Нина — I д.: „Я слышу шаги. . . [Прегръща вуйчо си.] Я без нее жить не могу. . . Даже звук ее шагов прекрасен. . . Я счастлив безумно! [Тръгва към Нина.] Волшебница, мечта моя. . .“ Срв. също така преливащите от любов и радостно вълнение думи, с които той посреща Нина — IV д., финала: „. . . О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! Не будем плакать, не будем.“ От известието за отсъствието на любимата Треплев изпада в отчаяние. Тревогата му, мъката, от която той не може да си намери място, намират израза си в трескавата разпокъсаност и непроизволно повтаряне на втълпилата му се мисъл: Треплев. „Что же мне делать? Я хочу ее видеть. . . Мне необходимо ее видеть. . . Я поеду. . .“ Дорн. „Успокойтесь, мой друг.“ Треплев. „Но всё-таки я поеду. Я должен поехать“ (I д., финала). Ясно е, че такова състояние, предизвикано от двойната мъка на творческа и на любовна несполука, може да доведе по-впечатлителен и по-изнервен човек и до сълзи, както е и у Треплев.

Няколко пъти Треплев проявява и чувството на неприязън, раздразнение или гняв. Различни по своя характер, тези чувства се проявяват в отделни моменти и с различна степен на силата. Досадата, която Треплев изпитва от любовното преследване на Маша, кара младежа да изкаже това чувство съвсем недвусмислено: „Меня по всему парку ищет Машенька. Несносное создание“ (I д.). Но това той казва в отсъствието на девойката. Когато Полина Андреевна в присъствие на Маша започва да му досажда със съвсем неприкрити подмятания, Треплев не отговаря нищо, а само става и излиза от стаята. Неприязнено чувство младежът изпитва и към Тригорин. Отначало той по-сдържано и прикрито показва отношението си към фаворита на майка си: в беседата с вуйчо си той загатва, че му е дотегнала тази връзка на майка му, защото й създава неспокоен живот и дава материал за клюки. Но неодобрително-пренебрежителният характер на думите, които Треплев употребява в своя разказ, показва, че освен това младежът изпитва към писателя истинско недоволство, досада, раздразнение (срв. неодобрителния характер на думите *бестолковая жизнь, носится, треплет имя*): „Я люблю свою мать, сильно люблю; но она ведет бестолковую жизнь, вечно носится с этим беллетристом, имя ее постоянно треплют в газетах, — это меня утомляет“ (I д.). Своето неодобрение към любовното увлечение на майка си (пак I д.) Треплев загатва и чрез шеговитото използуване на реплика от „Хамлет“ („И для чего ж ты поддалась пороку, любви искала в бездне преступленья?“), уж случайно казана в отговор на изпълнената от нея.

Това неодобрение, с което Треплев се отнася към присъствието на писателя, в началото на пиесата все пак е обуздано и е подчинено на чувството за мярка. Отначало то не избива в крайностите на някаква невъздържана проява, каквато е например и употребата на грубата лексика и фразеология. Постепенно обаче чувството прераства в болка, гняв, презрение, омраза: Тригорин вече е не само любовник на майка му, той е и човекът, по когото се е увлякла Нина Заречна. Сега Треплев не се поколебава да употреби жаргонния израз *сыграть труса* като

демаскиращ контраст на изискания епитет, който Аркадина употребява спрямо Тригорин *(благороднейшая личность)*: „...благородство не помешало ему сыграть труса. Уезжает. Позорное бегство!“ — възклицава младежът с болка и презрение. За най-уместни на Треплев изглеждат сега формите на иронията или нетърпимостта на сарказма спрямо този човек, у когото младежът вече поставя под съмнение и благородството на характера, и качеството на творческите постижения. Затова Треплев саркастично повтаря думите на майка си „Благороднейшая личность!“ И след това със същия ироничен смисъл като илюстрация на твърдението *смеется над нами* употребява думи по начало с положително значение — *развивать, гений*: „Вот мы с тобою почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду смеется над нами... развивает Нину, старается окончательно убедить ее, что он гений.“ Със същата цел той се стреми да унищожи значението на думата *уважаю* и да вложи отричане в думата *гений*, като ги употреби на едно равнище с думата *претит* (повдига ми се, отвратително ми е, повръща ми се): Аркадина „...Я уважаю этого человека и прошу при мне не выражаться о нём дурно.“ Треплев. „А я не уважаю. Ты хочешь, чтобы я тоже считал его гением, но, прости, я лгать не умею, от его произведений мне претит...“

С интонация на ирония и дори сарказъм Треплев повтаря и думите *настоящие таланты*, употребени от Аркадина. Конфликтът между майката и сина е преминал в друга плоскост. Майката е засегната от това, че синът й отрича творчеството на Тригорин. Чрез това съчетание — *настоящие таланты* — тя се стреми да постави прославения си любовник над опитите за подценяване, като го противопоставя на сина си: „Это зависть. Людям не талантливым, но с претензиями, ничего больше не остается, как порицать настоящие таланты. Нечего сказать, утешение!“ — безпощадно хвърля тя в очите на сина си. Завист — не така грубо, както го казва Аркадина, но все пак огорчение за това, че Тригорин е стигнал известни висоти в творчеството и признание, че е изработил свой маниер на писане, към което се стреми и Треплев, — такова чувство може би има в сърцето на сина й, както има болка и ревност заради щастливото за Тригорин съперничество в любовта. Обаче това не е обикновеното чувство на завист у изостаналия към този, който е сполучил. Особено недоволство Треплев чувствува от това, че признатите таланти от типа на Тригорин, а и на Аркадина не са във всичко прави. Не е съвсем безпогрешен и единствен техният път в изкуството. А и творческото търсене не се поставя у тях с достатъчна определеност и острота. Чувствува той също така и че несправедливо и неправилно е да се отричат, както прави Аркадина, стремежите към нови пътища в изкуството, така в частност и неговите собствени творчески търсения и данни. Именно това кара Треплев да повтори иронично: „Настоящие таланты!“ А след това и да избухне гневно, с обяснимо младежко увлечение и самочувствие: „Я талантливее вас всех, коли на то пошло! Вы, рутинеры, захватили первенство в искусстве и считаете законным и настоящим лишь то, что делаете вы сами, а остальное вы гнетете и душите! Не признаю я вас! Не признаю ни тебя, ни его!“

Интересно е как този конфликт, който е и общ, принципен, и наред с това частен, личен, и за двете спореши лица, преминава в чисто личен, и при това се превръща в престрелка с обидни думи — всеки от двамата намира такава дума, която най-болно да засегне другия: „Декадент! — извиква Аркадина, раздразнена от това, че синът се осмелява да й противоречи, и то в област, която не само я засяга лично, но и в която тя дори не желае да признава съперници. „Отправляйся в свой милый театр и играй там в жалких, бездарных пьесах!“ — отговаря Треплев с контраудар — в „милия“ театър на онова време

не са малко наистина жалките и бездарни пиеси! „Никогда я не играла в таких пьесах“ — гневно възразява влюбената в себе си актриса и наново минава в нападение: „Ты и жалкого водевиля написать не в состоянии, Киевский мещанин! Приживал!“ Да, наистина, това е най-болното място на младежа — той се чувствува в положението на хрантутеник при своята деспотична и скъперница майка. И въведен от майка си в тона на обидните думи и на препирнята, Треплев също така от принципни позиции минава към лични оскърбления. Той не се е отърсил от впечатлението за неотдавнашното си несполучливо ходатайство за финансова подкрепа на вуйчото и брутално хвърля в очите на майка си думата, характеризираща според него тази най-низка нейна черта: „Скряга!“ Аркадина продължава да сипе обидни думи в избраната от нея насока — „Оборвыш! Ничтожество!“ Треплев е емоционален и темпераментен като майка си. Но той е много по-нещастен и по-безпомощен поради отсъствие на перспективи пред себе си и затова е с особено изостреви нерви. Той пръв напуска „полесражението“ и... заплаква.

По различен начин се предава разнообразието на чувствата, които Треплев изживява в продължение на пиесата, в различните степени на силата им и техните нюанси, понякога с преминаване от една крайност на изживяването към друга. Сприхав и буен, Треплев не винаги си служи само със средствата на езика: той се просъляява от мъка, когато узнава за заминаването на Заречна (I д.), и плаче от болка в спора с майка си (III д.), от гняв рязко дръпва превръзката от главата си (III д.), със синовна ласка прегръща Аркадина, целува й ръцете (III д.) или тропва с крак от гняв пред нейната насмешка (I д.). Но езиковите средства у него без съмнение са все пак на първо място. Чрез посочените по-горе начини Треплев разказва или показва своето душевно състояние в различните моменти на действието — от самоанализа до мимиката и жеста. Освен това има случаи, когато репликите му са построени върху възклицанието, свързано с подчертано изразителна интонация, с които той дава ярък и спонтанен израз на напиращото в него чувство. Така например молба и укор има в първото възклицание *Мама!* в сцената със спектакъла. Болка и обида звучат във второто *Мама!*, докато стигне до гневното избухване: „Пьеса кончена! Довольно! Занавес!“ (I д.). Силно емоционални са, но съвсем друго съдържание имат възклицанията на Треплев в сцената с Нина (IV д.). „Нина! Нина!“ — мълви той развълнувано, като я води от терасата към стаята. Заречна е измъчена от всичко преживяно. Изпълнена с чувството на нежна дружба и доверие към човека, който след преживените от двамата страдания не й обръща гръб, тя слага глава на гърдите му и се държано ридае. „Нина! Нина!“ — повтаря той, пак трогнат. И едва след това обръщение, изпълнено с дълбоко чувство и с много значение, Треплев привлича повече думи, за да разгъне фразата си, за да излее чувствата си: „Это вы... вы... Я точно предчувствовал, весь день душа моя томилась ужасно. О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! Не будем плакать, не будем.“ Но Нина не може да не плаче. Тя за няколко минути се отвлича от мисълта за страданията си. Но щом почва да разказва, сълзите пак руквят от очите й. Нежното си съчувствие, желанието си да внесе успокоение в наранената й душа Треплев влага в ново обръщение, изпълнено с нежност и огорчение: „Нина, вы опять. . . Нина!“ И след няколко реплики още едно възклицание, когато Нина си слага наметалото, за да си иде пак завинаги. Това е възклицание, в което се съдържа и болка, и упрек за нейното решение, и молба да не си отива, и страх, че тя наистина ще си отиде: „Нина, зачем? Бога ради, Нина. . .“

Интересно е съпадението в едно от възклицанията на Треплев и на Нина. Треплев (III д.) след стълкновението с майка си при помирението възклицава:

„Если бы ты знала!“ От това, което той прибавя към възклицанието, ние разбираме: за него всичко е загубено и занапред той не чака нищо: „Я всё потерял. Она меня не любит, я уже не могу писать. . . пропали все надежды. . .“ От устата на Нина в сцената с Треплев се откъсва почти същото възклицание (IV д.): „Если бы вы знали!“ Тя му говори за своите душевни терзания, мъки, безпритюност. Но безнадежност няма в душата ѝ. Разказа за страданията си тя завършва с химн на своето призвание: „. . . и мне не так больно, и, когда я думаю о своем призвании, то не боюсь жизни.“ В края на пиесата виждаме, че Треплев наистина не е постигнал нищо, няма никакви радости в живота: „Я одинок“ – казва той,— „не согрет ничьей привязанностью, мне холодно, как в подземелье, и, что бы я ни писал, всё это сухо, черство, мрачно“ (IV д.).

Емоционалността у Треплев се съчетава с интелектуалност и култура и в отделни моменти се отбелязва силно преобладаване било на едното, било на другото. За това свидетелствува структурата на онези негови реплики, в които той прави характеристика на майка си, на Тригорин или изказва своите мисли относно изкуството, или пък анализира своето положение и самочувствие с оглед на живота си у Аркадина. Логичната последователност, с която той излага своите наблюдения и съображения, се съчетава с такива форми на изказване като повторението, комбинирано с градация, антитезата, на която Треплев обича да се опира, изграждане на стройни периоди — срв. например твърде интересните в този смисъл реплики на Треплев в сцената Треплев — Сорин (началото на I д.). Особено е характерен следният откъс от реплика-монолог в същата сцена. В него Треплев продължава своите разсъждения за характера на майка си и за изкуството, на което тя служи: „. . . Она знает также, что я не признаю театра. Она любит театр, ей кажется, что она служит человечеству, святому искусству, а по-моему, современный театр — это рутина, предрассудок. Когда поднимается занавес и при вечернем освещении, в комнате с тремя стенами, эти великие таланты, жрецы святого искусства, изображают, как люди едят, пьют, любят, ходят, носят свои пиджаки; когда из пошлых картин и фраз стараются выудить мораль — мораль маленькую, удобопонятную, полезную в домашнем обиходе; когда в тысяче вариаций мне подносят всё одно и то же, одно и то же, одно и то же — то я бегу и бегу, как Мопассан бежал от Эйфелевой башни, которая давила ему мозг своей пошлостью.“

Сред останалите действуващи лица трима очевидно в по-голяма или по-малка степен се ползуват от симпатите на автора. Това са лекарят Дорн, учителят Медведенко и собственикът на имението, в което се развива действието, вуйчото на Треплев — Сорин.

Дорн е една от най-привлекателните фигури в пиесата „Чайка“. Този лекар е съчетание на скромност и внимание, доброжелателна човечност към другите, с неизменен стремеж към прекрасното и с будно чувство за справедливост, ум и благородство, високо съзнание за трудов, граждански дълг, съчетано със спокойно задоволство за това, че самият той винаги е изпълнявал своя граждански дълг. Една кратка сцена с Полина Андреевна (една от първите сцени — I д.) и редица основни черти на Дорн излизат наяве. Полина Андреевна ревниво го укорява за вниманието и интереса към Аркадина. Дорн не лицемери, не извърта, не отрича. Думите му звучат просто и правдиво: „. . . Если в обществе любят артистов и относятся к ним иначе, чем, например, к купцам, то это в порядке вещей. Это — идеализм.“ Едно изречение, изказано в твърде обща форма като израз на едно общовалидно положение, в същност има спрямо Дорн твърде конкретно лично значение: чувствува се как той признава, че и самият той като част от „обществото“ обича артистите, именно артистите, хората на изкуството, носителите на красотата, на

духовните интереси (затова Дори казва, че това е „идеализъм"), а не любезничи с Аркадина пошло, банално, само като с жена-актриса. И такова отношение Дори смята в реда на нещата. За всеки човек, за обществото, смята Дори, това отношение към артистите е израз на стремежа към прекрасното в живота, към благородното, великото и разумното, въплътено в изкуството. И наред с тези благородни мисли в същата реплика той показва своето честно отношение и към Аркадина, и към самата Полина Андреевна. Той не мами никого, нито в отношенията си към Аркадина, нито с някакви преувеличени уверения за пламенни чувства към ревнивата си възлюблена. Интересно е да се отбележи, че Дори изобщо нито веднаж в продължение на пиесата не се впуска в екзалтирани излияния спрямо Полина Андреевна. Твърде показателна за държанието на двамата е и друга сцена (II д.), в която Полина Андреевна отново става жертва на ревността си. Сред множеството укори и оплаквания тя изрича една, колкото и сърцераздирателна, толкова и банална, обикновена за подобни сцени фраза: „Простите, я надоела вам." Незабавно, без каквито и да е колебания или размишления, Дори й отговаря, но отговаря съвсем спокойно, лаконично, сдържано: „Нет, ничего." („А не, не сте." Или „Не, защо?" или подобно.)

Възвишеността на чувствата и стремежът към прекрасното и благородното у Дори се потвърждават и в сцената с Треплев (една от финалните сцени на същото действие), в която лекарят слага знака на равенството между прекрасното и сериозното, „важното и вечното". В нея Дори излага убежденията си, че художественото произведение трябва да бъде израз на някаква голяма мисъл, и то ясна, определена мисъл, която води към определена цел. И тези мъдри принципи и изказвания са съпроводени от доброжелателство и дори мека сърдечност към младия автор (каквито Дори след това влага и в репликите към Маша, разкрила пред него мъката на любовта си към Треплев). Но меката сърдечност на Дори не е мекушавост, не винаги тя е и резултат само на неговото съчувствие към, младостта. Специално спрямо Треплев тя произтича и от чувството за справедливост. „Мне хочется наговорить ему побольше приятного" — решава Дори за Треплев. Но Дори е честен и справедлив, той ще „наговори колкото може повече приятни неща" само защото пиесата на младежа все пак някак му е харесала и той е повярвал в дарбата на Треплев: „Не знаю, быть может, я ничего не понимаю или сошел с ума, но пьеса мне понравилась. В ней что-то есть. Когда эта девочка говорила об одиночестве и потом, когда показались красные глаза дьявола, у меня от волнения дрожали руки. Свежо, наивно . . ." Той остава верен на това си убеждение до края на пиесата и съжалява само за едно — че Треплев твори, без да има някаква голяма цел пред себе си: „А я верю в Константина Гавриловича. Что-то есть! Он мыслит образами, рассказы его красочны, ярки, и я их сильно чувствую. Жаль только, что он не имеет определенных задач. Производит впечатление, и больше ничего, а ведь на одном впечатлении далеко не уедешь." Не за да поддържа разговора, не и за да блесне със своето познаване на театралното дело (както Шамраев например), а само от чувство на справедливост лекарят не се съгласява с твърдението на Шамраев („Пала сцена . . . " — I д.), а възразява: „Блестящих дарований теперь мало, это правда, но средний актер стал гораздо выше." Интересно е, че честността и чувството за справедливост не позволяват на Дори, ако ще и от любезност към Аркадина, да застъпи противоположно крайно твърдение — за някакъв изключителен разцвет на сцената.

Внимателното и честно отношение към това, което той казва, явното преценяване, претегляне на думите при изказването са черти, изобщо характерни за Дори. Обаче когато той говори за себе си, към всичко това се прибавя и скромността, и то

не някаква демонстративна, лицемерна скромност, а пълна с достойнство и съзнание за онези свои качества, които Дорн смята за най-ценни и най-ценени. „Женщины всегда влюблялись в вас и вешались на шею. Это тоже идеализм?“ — укорява го ревнивата Полина Андреевна. „Что ж?“ — свива рамене лекарят. — „В отношениях женщин ко мне было много хорошего.“ Колко много благородство, какво кавалерство звучи в тази сдържана фраза спрямо онези жени, които в миналото са го дарявали с най-хубавите си чувства. Никакво главозамайване, въпреки че Дорн е бил и според свидетелството на Аркадина jeune premier и кумир в околните помещчишки имения. Никакъв присмех или пренебрежение, пошло самодоволство или високомерно самомнение на победител спрямо сенките на миналото. Той дори не загатва за своя личен чар, въпреки че обаянието на този прекрасен човек се чувствува и сега; за това малко по-късно говори и Аркадина: „И теперь он очарователен, но тогда был неотразим.“ Своите успехи сред жените самият Дорн обяснява така: „Во мне любили главным образом превосходного врача. Лет 10—15 назад, вы помните, во всей губернии я был единственным порядочным акушером. Затем всегда я был честным человеком.“ Чувството на собствено достойнство звучи докрай. Обяснението му е оригинално, но в него няма нищо вулгарно, грубо или смешно.

Все пак чертите на благородство и великодушие, склонността към възвишеното и прекрасното не пречи на Дорн да употребява от време на време и порезки, дори грубовати думи и изрази, не само да прибягва към иронията. И трябва да се подчертае: когато старият лекар си позволява отстъпления от скромната и сдържана реч на благороден по душа и възпитан човек, това дори не противоречи на посочените основни благородни черти на характера му, на обичайните му благородство и сдържаност. Не дразни читателя и зрителя. Дорн казва на Маша: „Это гадко!“ (I д., финала). Но го казва така, както хвърля и табакерата й. Защото наистина твърде непривлекателна е гледката, как младо момиче смърка емфие. От негова страна това не е нелюбезност, това е все същият, свойствен за Дорн стремеж към красота. Същото може да се каже и по повод ироничната му забележка пак за Маша: „Пойдет и перед завтраком две рюмочки пропустит“ (II д.). Това не е някаква пренебрежителна насмешка, нито злорадстващо осъждане на тази, която отсъствува, въпреки че иронията звучи съвсем явно и се подчертава от свойствения за любителите на пиенето жаргонен израз *пропустить рюмочку*. Но това е по-скоро ирония, в която се крие огорчение, съжаление, че фактът е налице, толкова, колкото и неодобрение, порицание заради факта.

Наистина груби думи и изрази Дорн използува по адрес на други двама души. Единият е бащата на Нина Заречна. Присъствуващите осъждат поведението му към младата девойка и порицават обстоятелството, че е лишил дъщеря си от средства за съществуване, защото цялото й майчино наследство е завещал на втората си жена (I д.). Към заключението на Аркадина — „Это возмутительно“ — Дорн прибавя и своето мнение: „Да, ее папенька порядочная-таки скотина, надо отдать ему полную справедливость.“ *Скотина* — животно, говеда — е този егоистичен и непочтен баща в мнението на лекаря, който подсилва епитета с ироничното му противопоставяне на ласкателната разговорна, малко остаряла за неговото време и затова по-колоритна дума *папенька* — татенце, мили татко. И това Дорн казва, като подчертава изрично: признанието, характеристиката се налага от справедливостта към бащата Заречни — *надо отдать ему справедливость*. Но и в този случай рязката преценка, грубата дума в репликата на Дорн също така не ни възмущават и не нарушават общото впечатление за изящния и благороден облик на Дорн. Говорещият не се унижава, ако подлецът бъде наречен подлец.

По същия начин не страда нито чувството ни за справедливост, нито самият образ на Дорн като образ на обаятелен човек от това, че той пред Полина Андреевна (II д.) употребява спрямо мъжа й груби изрази: *следовало бы . . . отсюда в шею*. В същата реплика той и Сорин нарича пренебрежително — *старая баба*, мекушав дъртльо, мекушава баба, като влага в думите си не само неодобрение, но и порицание. Шамраев е наистина твърде неприятен и нахален човек. А специално от Сорин той трябва да бъде изгонен като човек, който не се справя с работата си, а вместо това тиранизира околните. Справедлив е и укорът към Сорин за неговата жалка мекушавост. Наред с това емоционалната окраска, която притежават употребените от Дорн думи, свидетелствува за неговото лично отношение към тези двамина, за неговото възмущение на умен, наблюдателен и справедлив човек.

В същност емоционалността на Дорн, непосредственото отношение, което той има към хората и събитията, чувствата, които се пораждат в него по един или друг повод, се изразяват в твърде сдържана форма. Малко са в репликите му експресивните думи и почти никак не ще намерим възклицания. Редки са повторенията, антитезите или каквито и да е други средства, които биха показали неговата склонност към ярък и напрегнат израз на душевното си състояние или биха свидетелствували за някаква слабост към използуване на риторични фигури или на малко претенциозната, понякога и сложна архитектоника на красноречието. Проста и сдържана е обикновено речта на този старещ лекар. А и чувствата му сякаш са вече чувства на човек, който не кипи в събитията, а гледа на всичко малко отгоре и отстрани, като човек, който не е участник, а само свидетел и наблюдател, ако не и съдия. Затова неговите реплики не само правят впечатление със своята основателност и справедливост. Но от тях вее мъдрост на човек, надживял своите страсти и лични стремежи, човек в онзи период на живота си, когато той си дава сметка за всичко извършено и изживяно, стига до момента на заключенията и изводите. Той неизменно и тънко реагира на заобикалящата го действителност, но реагира именно като страничен наблюдател. Такъв характер имат и честите му спокойно-иронични забележки, с които той умно и винаги на място, винаги точно извлича есенцията на нещо станало или казано. С тези особености се характеризира и шеговитата му реплика към кипналата, настръхналата Аркадина: „Юпитер, ты сердишься. . .“ (I д). Наистина актрисата се старае да отрече, да опровергае („Я не Юпитер, а женщина. Я не сержусь, мне только досадно, что молодой человек так скучно проводит время. Я не хотела его обидеть“). Но ние все пак чувствуваме — Дорн не греши. Тази нетърпяща възражения и недопускаща съперничество лъвица на изкуството е наистина Юпитер, властен и деспотичен, разсърдил се на „капризното и самолюбиво момче“ и още не уталожил гнева си напълно (срв. всичките й реплики от демонстративното излизане на Треплев след прекъсването на пиесата му до посочената реплика на Дорн). Юпитер, който се гневи, Юпитер, който не е прав.

Добродушно подсмиване звучи в думите на лекаря, с които той се врязва в репликата на Медведенко или след това на Сорин (IV). Медведенко както почти винаги говори за своето многобройно семейство, за високите цени и за недостига на средства за преживяване. „Вот тут и вертись“ — в унисон с тона му допълва Дорн. Но това не е насмешка към честния нещастник Медведенко заради бедственото му материално положение. Дори иронизира душевното робство, в което учителят е изпаднал по отношение на материалните си трудности и грижи и което го води не само към една и съща натрапчива мисъл — за недостига на средствата за прехрана, — но и го кара да повтаря едни и същи неща, да говори с едни и

същи думи. Така че събеседникът му може да подскаже предварително следващите думи, които ще изрече загрижения и отруден учител, преди още самият той да е отворил устата си (срв. I д., първата сцена: Маша. „Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив." Медведенко. „Это в теории, а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля. Ведь есть и пить надо? Чаю и сахару надо? Табаку надо? Вот тут и вертись").

Когато също така в тон с репликата на събеседника си Дорн апострофира Сорин, целта му е съвсем друга. Както Медведенко, така старият Сорин има своя постоянна болка, своя idée fixe, макар и от съвсем друг характер: имал е няколко желания, които не е могъл да осъществи. „В молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался; хотел красиво говорить — и говорил отвратительно..; хотел жениться — и не женился; хотел всегда жить в городе — и вот кончаю свою жизнь в деревне . . ." (IV д.) И Дорн веднага додава: „Хотел стать действительным статским советником — и стал." Сорин тутакси възразява: „К этому я не стремился. Это вышло само собою." Но мисълта на Дорн може да се разбере: това е малка провокация към стария чиновник. Четвърт век служба в съдебното ведомство и изтъкнато до значителен пост е или постигане на някаква житейска цел, изпълнение на някакви кариеристични желания у Сорин, все пак изпълнено желание, или е неговият единствен и най-голям грях (вж. една от следващите реплики на Дорн: „. . . во-вторых, какие у вас грехи? Вы 25 лет прослужили по судебному ведомству — только всего"). Излиза обаче така, че тази кариера не е нито постижение, нито грях, а просто случаен резултат при едно безволие, отдаване на течението, което е изнесло Сорин до удобен бряг, както е могло и да го тласне в някакво застояло блато.

Сорин продължава да смята себе си за човек, несполучил в живота, и все още да иска нещо от живота, Дорн продължава да му отказва това право, като твърди, че за неговите 62 години недоволството му от живота не е великодушно, а жаждата му за живот и удоволствия е лекомислие. Какво иска още от живота този старец на 62 години, след като нищо не е съумял да остави, да създаде около себе си и в душата си от младини? Това е становището на Дорн. Затова той постоянно спори със Сорин. Затова се отнася към него с една постоянна лека ирония и го нарича ту *ваше превосходительство* (II д., след като Маша излиза „да гаврътне две чашки"), ту *действительный статский советник* („Спит действительный статский советник", IV д., когато Сорин задрямва през време на играта им, срв. II д., една от първите сцени — Сорин хърка, Дорн: „Спокойной ночи!"). Добродушно шеговито Дорн хвърля към Сорин обвинението в донжуанство — към същия Сорин, който никога не е имал успех сред жените и не е могъл да осъществи едно от желанията си — да се ожени (IV д.). Сорин мимоходом признава слабостта си към Нина Заречна: „. . . Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время." Дорн. „Старый ловелас." Явно Дорн и тук има пред вид това, че твърде несвоевременно, късно е било сърдечното увлечение на Сорин, а не това, че старецът наистина е бил ловелас.

Сред твърде немногобройните лични особености в речта на Дори трябва да се отбележи словоерсът. Това добавъчно „с" към някоя от думите в репликата в същност не е типично за речта на Дорн. Като белег за някакво служебно или социално различие спрямо събеседника или за своеобразно разбрана учтивост на израза това „с" изобщо не би могло да бъде употребено от човек като Дорн. А той е човек с твърде независимо самочувствие и все пак със спокойно зачитане на събеседника, при това човек не само с лична скромност, но и твърде сдържан и скромен в подбора на средствата за израз. Затова словоерсът у него има епизо-

дично значение. И наистина първият словоерс в репликите на Дорн се среща едва в първата сцена на второто действие: „Ну-с тем не менее все-таки я продолжаю [берет книгу]." Частицата *ну*, която сама по себе си има значение на подкана или насърчение и разпростира значението на решимост върху цялото изречение, в случая благодарение на словоерса придобива допълнително значението на мобилизиране, съсредоточаване. С него лекарят прекъсва водения разговор и се връща към изоставеното за малко четене на Мопасан. Същото значение придава словоерсът и на други реплики на Дорн, въпреки че се прибавя вече към други думи без някакво свое експресивно значение. В този момент (IV д.) всички са насядали за игра на лото. Размяната на реплики се върти около играта. Вниманието на всички е мобилизирано. Тази съсредоточеност у Дорн се подчертава със словоерса: „Слушаю-с." След това: „Так-с". Още веднаж Дорн употребява словоерса, когато обект на разговора е съдбата на Нина Заречна (IV д.). Лекарят внимателно и подробно разпитва за нея. Една реплика на Сорин, която той не дочува добре, привлича вниманието му и го кара тутакси припряно да запита: „Что-с?"

Твърде интересно е как майсторът-драматург използува обстоятелството, че самият е признал на Дорн навика да тананика ту една, ту друга мелодия. Този навик, изглежда, е свързан с неизменния стремеж на лекаря към красивото; нали именно той, Дорн, споменава поетичното поверие „Тихий ангел пролетел" в минутата на краткото общо мълчание. И тъй на пръв поглед това е просто един приятен навик, останал от младини, и мелодията изниква някак сама по себе си, независимо от съдържанието на цялото музикално произведение, независимо и от думите на изпетия пасаж — било от някаква опера („Расскажите вы ей, цветы мои"), или от някакъв романс. Тананикането на Дорн сякаш няма никаква видима връзка и с това, което става и се говори около него. Обаче по-внимателно вникване в ситуацията, в която Дорн проявява този си навик, показва, че впечатлението не е основателно. Всеки път се оказва, че песничката на Дорн има някакво отношение към репликите на събеседниците или към събитията в момента, има връзка и с неговото собствено душевно състояние. Не пее той, когато се увлича силно и непосредствено в някакъв разговор или спор — за изкуството или за живота. Но щом намалее напрежението на чувството, щом се ослаби изостреността на мисълта, и Дорн пак започва да тананика.

Ето първата сцена, в която се появява лекарят. С него върви и дамата на сърцето му — Полина Андреевна (I д.). Атмосферата около тях не трепти с вълните на любовта или на друго някакво силно чувство. Въздухът не е напоен с някакво напрежение на драматизма или пък било с полети, било с колизии на мисълта, от които да са увлечени двамата. Не. Дамата мърмори и недоволствува: „. . . вам хочется, чтобы я страдала; вы нарочно просидели вчера весь вечер на террасе. . ." Дорн тананика: „Не говори, что молодость сгубила." Той почти не отговаря на своята събеседница. На нейните многословни жалби и укори той отронва кратко: „Мне 55 лет". Или: „Так что же вам угодно?" Но оплакванията и укорите продължават. Дорн тананика: „Я вновь пред тобою." След това преминава към отговора. Отговорът е спокоен, логичен, мъдър. Мъдро изречение с общовалидна стойност. Дорн го изрича от своята висота, от своя свят, който пази зад тези песнички от връхлитанията на житейската дребнавост, еснафщина, всичко чуждо на неговата природа. Той не загатва с песента си специално за Аркадина, нито пее присмехулно, не предизвиква Полина Андреевна съзнателно и нарочно и тя никак не реагира на тананикането: това е навик. Но за странично лице контрастът на мелодията с нейните думи и съдържанието или тона в репликата на събеседника придават на тананикането добавъчен, скрит смисъл.

Същата сложна функция може да се открие в тананикането на мелодията от „Фауст“ (II д., два пъти). В първата сцена на това действие Аркадина се хвали със своята жизненост и хубав вид. Маша признава, че за нея животът е дълъг и досаден и завършва репликата си: „Конечно, это всё пустяки. Надо встряхнуться, сбросить с себя всё это.“ „Расскажите вы ей, цветы мои“ — тихо тананика Дорн. И наново подема същата мелодия със същите думи малко по-късно, когато е отминала острота на спора му със Сорин за правото да живееш, да се лекуваш, да се наслаждаваш. Сорин, увлечен от мечтите на Аркадина за неспокойния живот в града (споделени и от Нина Заречна), възкликва: „Конечно, в городе лучше. Сидишь в своем кабинете, лакей никого не пускает без доклада, телефон. . . на улице извозчики и всё. . .“ — „Расскажите вы ей, цветы мои“ — пак тананика Дорн. И отново имаме чувството, че Дорн се е отдалечил от центъра на разговора, той го смята за безполезен и се огражда пак с напева в пределите на своя свят. Наред с това думите на песента са сякаш случайни — мелодията като че ли просто се е втълпила в съзнанието му и той от време на време само се връща към нея. И все пак неволно това „Расскажите вы ей“ някак се противопоставя в съзнанието ни на дребнавите мечти на Сорин за живота в града.

Обаче драматургът не злоупотребява с този похват. Няма защо всеки път при тананикането на Дорн да търсим такава подмолна връзка с непосредствено предшестващата реплика на някой от събеседниците, скрито контрастиране и подчертаване. Това би било похват, който би се демаскирал твърде скоро. Но има моменти, когато си мислим дали в навика на Дорн няма скрит смисъл, вътрешно значение. Сорин, болен и грохнал, е в стаята на племенника си. Той пак е имал едно малко стълкновение с лекаря, но сега говори с Полина Андреевна: „Это для меня постлано?“ Полина Андреевна. „Для вас, Петр Николаевич“. Сорин. „Благодарю вас“. Дорн не участвува в този диалог, върнал се към своето състояние на спокойствие и уравновесеност, той тананика: „Месяц плывет по ночным небесам. . .“ Има ли някаква асоциация с настъпващата нощ пред това приготвено за сън канапе? Или съвпадението е случайно? Кой знае. Ние не се и замисляме за това. Едно е сигурно обаче — че тази душевна уравновесеност, това спокойствие, които съпътствуват винаги тананикането на Дорн, изглежда, се съзнават и от самия него. Затова във финалната сцена, когато звукът на изстрела оповестява самоубийството на Треплев, старият лекар, завърнал се от градината, излъгва уплашената Аркадина, за да я отдалечи след това от стаята. „Так и есть“— казва той. — „Допнула склянка с эфиром.“ И след това, за да създаде спокойна, обичайна атмосфера, за да създаде илюзията за собственото си спокойствие, той пак тананика: „Я вновь пред тобою стою очарован. . .“

Преценявайки положителните черти на Дорн, чувството му за справедливост, благородството на мислите му, великодушието му, принципиалността му, не можем да не си зададем въпроса: защо Дорн не желае да лекува Сорин? Да не би това да е проява на някакво коравосърдечие? На жестокост спрямо слабата и болна старост — безразличие, недостойно за всеки честен и добър човек, а още повече за лекар? И защо, как този поклонник на благородството и красотата, с неговия стремеж към възвишеното, важното, се примирява с ограничеността, дребнавостта, еснафската баналност на Полина Андреевна? Тя мърмори и недоволствува, многослови, укорява и досажда, а той търпеливо я слуша и само от време на време все така търпеливо и спокойно възразява. И само веднаж (II д.), когато искрен и трогателен призив се откъсва от устата на Полина Андреевна, Дорн замълчава, преди да отговори: Полина Андреевна. „[. . .] [Умоляюще.] Евгений, дорогой, ненаглядный, возьмите меня к себе. . . Время

наше уходит, мы уже не молоды, и хоть бы в конце жизни нам не прятаться, не лгать. . .“ (Пауза.) „Мне 55 лет, уже поздно менять свою жизнь“ — отговаря лекарят. Думите на Полина Андреевна, изпълнени с непосредствено, искрено и благородно чувство, този път стигат до сърцето му. В тази пауза сякаш той сам се обръща към себе си с въпроса, как да постъпи. И отказа си той обяснява така: късно е да се започва нов живот. Твърде е възможно, че тази мисъл го задържа и при Полина Андреевна. Нейното чувство към Дорн е карикатура на любовта. Но все пак тя по своему го обича силно, всеотдайно и предано. Може ли той на своята възраст и особено пък занапред да иска нещо повече от живота? — така вероятно си мисли Дорн. За своите 55 години във връзка с въпросите на любовта той споменава и друг път: за него това е аргумент, който би трябвало да убеди Полина Андреевна в неосъзнателността на нейните ревниви опасения (I д.): Полина Андреевна. „Вы были так увлечены разговором с Ириной Николаевной. . . вы не замечали холода. Признайтесь, она вам нравится. . .“ Дорн. „Мне 55 лет“. И тъй 55 години за него е възраст, когато човек не може вече, по-скоро не бива да се увлече наново, да измени на старите си чувства. Това е възраст, когато вече не може, не бива да се мисли за уреждане на личен живот, за изграждане тепърва на дом и семейство.

Ако все пак обяснението за неговите отношения с Полина Андреевна би могло да се потърси и другаде, във всеки случай само по такъв начин може да се обясни нежеланието на Дорн да издирва средства за лекуването на Сорин, неодобрението и дори раздразнението, с които лекарят отговаря на оплакванията му от изтърколилото се минало, жаждата, мечтите за наслада, удоволствия в настоящето и бъдещето. Следователно такова отношение към Сорин у Дорн не е проява на някакво необичайно и необяснимо коравосърдечие, не е уродливо нарушение на неговия благороден облик, но своеобразна последователна и безпощадна вярност към едно становище, към един принцип: законът на природата е такъв, че животът не е безкраен. За предотвратяване на края не могат да помогнат никакви лекарства, никакво лекуване. Всичко това на стари години е безпредметно, а следователно и несериозно. Несериозна е и жаждата за живот у някои старци, като Сорин. Именно тези мисли са разхвърляни в различните сцени с Дорн, именно това има той пред вид, когато отговаря на Аркадина и Сорин за необходимостта от лекуване за стареца (II д.): Аркадина. „Ты не лечишься, а это нехорошо, брат.“ Сорин. „Я рад бы лечиться, да вот доктор не хочет.“ Дорн. „Лечиться в шестьдесят лет!“ Сорин. „И в шестьдесят лет жить хочется.“ Дорн [досадливо]. „Э! Ну, принимайте валериановые капли.“ Аркадина. „Мне кажется, ему хорошо бы поехать куда-нибудь на воды“. Дорн. „Что ж? Можно поехать. Можно и не поехать.“ Аркадина. „Вот и пойми.“ Дорн. „И понимать нечего. Всё ясно [пауза]. „Надо относиться к жизни серьезно, а лечиться в шестьдесят лет, жалеть, что в молодости мало наслаждался, это, извините, легкомыслие“ — казва Дорн на Сорин малко по-късно (пак II д.). И ние малко по-малко добиваме твърда представа за това, какво е според Дорн да се отнасяме към живота сериозно и какво отношение може да се нарече лекомислено.

Все пак лекарят е готов да се притече на помощ, когато случаят е по-особен и пациентът му страда не само от своята старост. Така след стълкновението с Шамраев (пак II д.) Аркадина и брат й се прибират разстроени. Дорн пита Нина за тях: „Как там?“ Нина отговаря: „Ирина Николаевна плачет, а у Петра Николаевича астма.“ Дорн става от пейката: „Пойти дать обоим валериановых капель. . .“ Дорн е последователен и верен на себе си и в това отношение до края. И след две години (IV д.) той пак е готов да даде лекарства на пациента

си, но не вижда смисъл в това, щом пациентът е просто жертва на „закона на природата", т. е. грохва явно под ударите на старостта: Сорин. „Если вы нашли природата, т. е. грохва явно под ударите на старостта: Сорин. „Если вы нашли нужным выписать сюда сестру, значит я опасно болен. [Помолчав.] Вот история, я опасно болен, а между тем мне не дают никаких лекарств." Дорн. „А чего вы хотите? Валериановых капель? Соды? Хины?" Сорин. „Ну, начинается философия. О, что за наказание!" След малко спорът на тази тема се възобновява. Дорн наистина обяснява своето становище по принцип, доводите му се оформят като сентенции, като философска основа за поведение: Дорн. „Выражать недовольство жизнью в шестьдесят два года, согласитесь — это не великодушно." Сорин. „Какой упрямец! Поймите же, жить хочется!" Дорн. „Это легкомыслие. По законам природы всякая жизнь должна иметь конец." Сорин. „Вы рассуждаете, как сытый человек. Вы сыты и потому равнодушны к жизни, вам всё равно. Но умирать и вам будет страшно." Дорн. „Страх смерти — животный страх... Надо подавлять его. Сознательно боятся смерти только верующие в вечную жизнь, которым страшно бывает своих грехов." От тази гледна точка придобива по-друго значение и възклицанието на Дорн: „Молодость, молодость!" (I д., финала). „Младост! — въздиша Дорн. — Време на творчески търсения и истински любовни вълнения!" Надали е права Маша, която го апострофира: „Когда нечего больше сказать, то говорят: молодость, молодость."

Твърде привлекателна, макар и много жалка, е фигурата на Медведенко, този учител с многобройно семейство и куп житейски грижи около прехраната му. В лицето на Медведенко Чехов сякаш е обрисувал един от онези учители, към които самият той е изпитвал дълбоко съчувствие, дори съжаление и срам заради явния отпечатък на гнетящата ги бедност. За дрехите на Медведенко никъде не става дума. Но крълките по душата му личат твърде явно. Безизходната бедност е довела учителя до такова състояние, че у него почти всяка мисъл на събеседника (в редките случаи, когато той си отваря устата, за да се изкаже) се конкретизира в аспект на житейските му грижи, става сигнал за изникване в съзнанието му на едни и същи асоциации. Така той дешифрира и същевременно развенчава неубедителните теории на Маша за възможността на щастие в условия на полугладно съществуване (I д.). Медведенко обича Маша не по-малко, отколкото тя обича Треплев, и признава, че любовната мъка не му дава мира в къщи, кара го да търси Маша, да минава много километри всекидневно, за да я види въпреки нейното безразличие. Все пак той смята простодушно, че бедността, а не тези изживявания биха могли да накарат човек да се почувствува наистина нещастен. Той смята, че бедността му е причина и за безразличието на девойката, за нежелението ѝ да се омъжи за него, въпреки че Маша му е казала вече: „Дело не в деньгах. И бедняк может быть счастлив." — „Это в теории" — възразява Медведенко, — „а на практике выходит так: я, да мать, да две сестры и братишка, а жалованья всего 23 рубля." Мисълта за бедността, за житейските трудности се е превърнала в постоянна, натрапчива мисъл за учителя, който до края на пиесата преди всичко говори за своите материални трудности.

С тези думи на уста Медведенко се явява на сцената и към края на пиесата (IV д.) с една разлика: сега той се оплаква на събеседниците си, че със своите 23 рубли вече трябва да храни шестима (Маша е вече негова съпруга). Тъкмо поради тази причина лекарят му се присмива добродушно, като повтаря станалия постоянен за Медведенко израз: „Вот тут и вертись" („или, че се справяй" или „как ще излезеш от положението?" или др. п.). Една ярка илюстрация за степента, с която тази мисъл за заплатата се е втълпила в съзнанието на бедния учител, драматургът дава към края на първото действие. Шамраев надълго и наши-

роко разказва една забавна случка, свързана с театъра: как един обикновен хорист от църковен синодален хор надминал прочутия певец Силва, като взел „до" с една октава по-ниско от певеца. И завършва разказа си с думите: „А ведь не певец, просто синодальный певчий". — „А сколько жалования получает синодальный певчий?" — неволно пита учителят под натиска на постоянните си мисли.

Основен за репликите на Медведенко е разговорният лексически пласт, обикновените, житейски разговорни интонации. Още в самото начало на пиесата обикновеният тон, непретенциозен и непосредствен, простотата и конкретността на изказването се противопоставят на претенциозно-трагичните и декларативни изявления на Маша: Медведенко. „Отчего вы всегда ходите в черном?" Маша. „Это траур по моей жизни. Я несчастна." Медведенко. „Отчего? [В раздумья.] Не понимаю. . . Вы здоровы, отец у вас хотя и небогатый, но с достатком. Мне живется гораздо тяжелее, чем вам. . ." и т. н. Маша го кани с табакерата си. „Не хочется" — простодушно и печално отговаря бедният влюбен. Съвсем свободно-разговорна е стилистическата принадлежност и на обичайния му израз: *Вот тут и вертись*. Житейски и с твърде характерен битов оттенък са и фразите, с които Медведенко подкрепя своите общи твърдения за недостатъчността на 23 рубли за изхранването на такова голямо семейство: „Ведь есть и пить надо?" — възклицава той. — „Чаю и сахару надо? Табаку надо?"

Лишени от каквато и да е претенциозност са неговите молби към Маша, която все отлага завръщането си в непривлекателното за нея семейно гнездо (IV д.). Собствено всяка реплика на Медведенко в тази сцена е проста и непосредствена — думите му за Сорин („Боится одиночества") и за времето („Какая ужасная погода! Это уже вторые сутки"), и за печалното състояние на построения в парка преди две години театър („В саду темно. Надо бы сказать, чтоб сломали в саду тот театр. Стоит голый, безобразный, как скелет, и занавеска от ветра хлопает. Когда я вчера вечером проходил мимо, то мне показалось, будто кто в нем плакал"). Не само разговорните съчетания, като *надо бы* или думите *будто* вместо *как-будто, кто* вместо *кто-нибудь*, но и общият тон на репликата свидетелстват за голямата непосредственост на изживяването, за това, че сравнението със скелет, впечатлението за плач не са литературни похвати, а са изникнали в съзнанието му от само себе си, непреднамерено. Но ако тук все пак има някакво сравнение и метафоричен образ, молбите на Медведенко, които той започва да реди непосредствено след това, са трогателни по своята простота, непретенциозност и вълнуващи със своята настойчивост и драматизъм: „Поедем, Маша домой!" — моли я той. — „Маша, поедем! Наш ребеночек, небось, голоден." — „Жалко. Уже третью ночь без матери." — „Поедем, Маша!" — „Значит, ты завтра приедешь?" Мъката, която звучи в тъй обикновените думи, кротката умолителност още повече се засилват и подчертават от контраста с резкостта на раздразнения, нетърпелив отговор на младата майка. „Ну, завтра. Пристал . . ." („Ама че си досаден, дотеглив!"). Освен това разговорен фразеологизъм *куры не клюют* („с лопата да ринеш") употребява Медведенко в отговора си към Дорн, когато лекарят подхвърля обичайния му израз „Вот тут и вертись". — „Вам хорошо смеяться" — огорчено и все пак детски простодушно възразява Медведенко. — „Денег у вас куры не клюют."

Обаче простотата, конкретността на израза у Медведенко в отделни моменти се съчетава с едно книжно напластяване, явно вторично и явно чуждо на природата му, понякога доста енергично вплетено в репликата му, но не и органично навлязло в речта му. Образованието, което е получил учителят, го е осигурило от неразбиране и изопачаване на книжните думи и изрази, на чуждиците

които той употребява. Обаче явно той не притежава достатъчно тънък усет, а може би и култура, за да почувствува колко неуместно от стилно гледище ги употребява, колко смешно звучи оплакването му за несподелената му любов, което представлява пъстра смесица на изисквания, висок стил и замах на изказването (*их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ*), или изрази с голямо емоционално съдържание (*я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома*), с ограничено-битовото в отношенията му с Маша (*каждый день хожу пешком шесть верст сюда*), както и на подчертано-книжни думи и изрази (*пьеса сочинение Константина Гавриловича, „общие" точки соприкосновения; индеферентизм*) и свободно-разговорните съчетания, като *шесть верст сюда да шесть обратно* или *какая охота, есть нечего* и др. (I д.): [Печально.] „Да. Играть будет Заречная, а пьеса сочинение Константина Гавриловича. Они влюблены друг в друга, и сегодня их души сольются в стремлении дать один и тот же художественный образ. А у моей души и у вашей нет общих точек соприкосновения. Я люблю вас, не могу от тоски сидеть дома, каждый день хожу пешком шесть верст сюда да шесть обратно и встречаю один лишь индеферентизм с вашей стороны. Это понятно. Я без средств, семья у меня большая . . . Какая охота идти за человека, которому самому есть нечего?"

Интересен пример за подобна стилистична симбиоза представлява и друга реплика на учителя в същото действие (сцената след прекъсването на спектакъла и демонстративното излизане на огорчения Треплев). Медведенко излага мнението си за едно основно положение в пиесата мъдро и солидно: „Никто не имеет основания отделять дух от материи, так как, быть может, самый дух есть совокупность материальных атомов." И докторалният категоричен тон на изказването не би учудил никого както поради своята цялостна издържаност в стила на научно изказване, така и поради стилистическото съответствие с трактувана отвлечена тема. Обаче веднага след това във втората половина на репликата Медведенко прави тематичен и стилистичен завой. Той наново се връща към постоянно вълнуващата тема — тежкото материално положение на учителите. При това стилистическото равнище на изказването се променя коренно, излизат наяве разговорни съчетания като *а вот* или вметнатото съчетание *знаете ли*, обобщено-разговорният израз *наш брат учитель*, пълно с емоция повторение *трудно, трудно* . . . („А вот, знаете ли, описать бы в пьесе и потом сыграть на сцене, как живет наш брат-учитель. Трудно, трудно живется!").

Когато говори с Тригорин за предстоящия си брак с Медведенко, Маша характеризира бъдещия си съпруг по следния начин: „Мой учитель, не очень-то умен, но добрый человек и бедняк, и меня сильно любит. . ." Явно е, че Медведенко не е наистина глупав човек — глупости той не говори и не върши в пиесата. А особено пък справедливото му разсъждение за материалната същност на духа (вж. по-горе), интересът, който той проявява към пътешествието на Дорн (IV д.), показват наличие дори на здрав и трезвен разум. Истина е обаче и това, че както в стила, в подбора на езиковите средства, така и в характера на изказваните мисли учителят проявява известна скованост, ограниченост, недостиг на достатъчно култура и вкус. Затова например не ни учудва и не ни дразни, че именно Медведенко намери да приведе на Сорин по повод самочувствието му старата и общоизвестна приказка-гатанка за същество, което сутрин ходело на четири крака, по обед — на два, а вечер — на три.

Наистина по остротата на ума, по оригиналност и издържаност в начина на изказването учителят значително отстъпва на тримата мъже от пиесата, за които стана дума по-горе — писателите Тригорин, Треплев и лекаря Дорн. Обаче тези

недостатъци в културата и шлифовката на Медведенко не ни дразнят не само защото ги приемаме като естествени и присъщи на този човек, но и защото впечатлението се смекчава от наличието на другите ярки и благородни черти в характера на учителя. Тези черти потвърждават справедливостта на тази страна в дадената от Маша характеристика, че Медведенко е човек с добро сърце. Последното действие на пиесата дава материал за по-обширни наблюдения в тази насока. Съдбата на Нина Заречна става обект на внимание. Дори разпитва за нея, Треплев разказва. Става дума, че Медведенко я е виждал наскоро край имението. „Да, я видел" — с готовност потвърждава учителят. — „Шла в ту сторону, к городу. Я поклонился, спросил, отчего не идет к нам в гости. Она сказала, что придет." Разказът е простичък и скромен, сдържан, лишен от каквито и да е коментарии или ефекти. Обаче зад тази простота и сдържаност и в пълно съответствие с тях ние чувствуваме топлотата, човечността, съчувствието на този скромен човек към едно нещастно и самотно същество, и не само съчувствие, но и уважение, във всеки случай дълбоко затитане на човешкото достойнство. И репликата на Медведенко, тъй непретенциозна по изразни средства, сякаш свети от вложените в нея дълбока човечност и душевна красота на учителя.

Същите черти на човечност у Медведенко се разкриват още в първата сцена на същото действие. Той страда от това, че Маша с дни се дели от семейното си огнище. Но страданието му няма личен и егоистичен характер. На пръв план в този случай е бащинското чувство — нежност към детето, загриженост и болка поради това, че детето е почти изоставено от майката, чувство за родителски дълг. С вълнуващ драматизм, остра болка, мъка звучат умолителните думи, които огорченият баща отправя към жена си „Маша, поедем! Наш ребеночек, небось, голоден." Мъката, тревогата, обичта, загрижеността на Медведенко са в очебиен контраст с безразличието на Маша, заслепена от любовната несполука. В призива на Медведенко звучи истинско благородство и дълбока човечност, особено в репликата, с която той стеснено се извинява за своята настойчивост (.. . Я бы никого не беспокоил, но ребеночек. . . Прошайте. . .."). Ние чувствуваме, че този човек се тревожи не само защото без надзор е оставено неговото собствено дете, но и изобщо е покътрен от жалост към едно мъничко безпомощно изоставено същество (*ребеночек! . . .*).

Статският съветник Сорин също така е един добросърдечен човек. Той е толкова мек и добросърдечен, че от добрина и стеснителност, от деликатност към събеседника той се смее непрекъснато, дори и в твърде неподходящи случаи. С този смях той започва още от първите сцени на пиесата. Той разказва колко му тежи животът на село, че с всякакви глупости тук му досаждат до крайност и че от първия ден е готов да избяга (I д.). И се смее. Смее се той и когато Треплев разказва, че майка му ревнува от всичко, което става без нейното участие, т. е. и от неговата пиеса (I д.). Смее се, когато мърни Нина Заречна заради зачервените й от плач очи (I д.) и когато разказва за своята незадоволеност от живота и жаждата си за живот (II д.) или когато състрадава на племенника си заради окаяното му материално положение, а също когато признава собственото си безпаричие и нахалното държане, безстопанствено пилеене на средствата му от Шамраев (III д.) и когато стига до припадък от вълнение (пак III д.) и т. н. С този смях Сорин като че ли иска да замаскира своето безволие, своите интимни огорчения, своята стеснителност така, както Маша Шамраева маскира своята болка с нарочна сухост и дори грубост.

Мекостта в характера на Сорин наистина е по-скоро мекушавост. Неговата стеснителност и деликатност в редица случаи са неоправдани, неуместни. Той ги

проявява и тогава, когато би трябвало да бъде по-енергичен, да защити смело становище, което сам той смята за справедливо, да отстои собствените си интереси или интересите на близки и скъпи за него лица. Показателни в този смисъл са отношенията му с Шамраев. Сорин вижда, че този човек е досаден, нахален и отгоре на всичко пропилява средствата му напразно, но не намира сили да настои на своето или дори просто да изгони своя управител, както и Дорн смята, че би трябвало да се постъпи. И не само че не намира начин да се справи с положението, но дори се ужасява, когато Шамраев го заплашва с напускане.

В пиесата има няколко епизода, които хвърлят обилна светлина върху характерите и на Сорин, и на Шамраев. Един от тях е конфликтът, свързан с кучето (I д.). Интересен конфликт е това. По заповед на Шамраев около хамбара връзват куче, което със своя лай и виене събужда и дразни Сорин и Аркадина. В началото на действието ние сме свидетели на усилията, които Сорин полага, за да се избави от тази неприятност. Отначало той се опитва да използува посредничеството на Маша. Молбата му е мека и деликатна: „Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет. Сестра опять всю ночь не спала." Употребена е формулата за учтиво отношение *будьте добры* и дори съвсем подчертано *будьте так добры*. Употребена е формата *папаша*, както се полага на учтив човек особено от по-старото поколение. Освен това Сорин не си позволява да каже *передайте, скажите* или нещо подобно, което би съдържало по-голям волеви заряд, а само *попросите* и т. н. Заета от своите лични грижи, Маша не е склонна да се занимава с това посредничество, толкова повече (както се убеждаваме впоследствие) че тя добре познава баща си, не го обича и няма желание да влиза в препирня с него. На Сорин тя отговаря доста решително и дори сухо: „Говорите с моим отцом сами, а я не стану. Увольте, пожалуйста." Решителният и дори нелюбезен тон на Маша проваля надеждите на Сорин за оправяне на положението по този начин. А друг начин той, изглежда, не намира. Затова Сорин едва след излизането й въздиша, че въпросът с кучето остава неуреден, и се оплаква от огорченията, които винаги са го чакали на село, преследват го и сега, когато е принуден да живее тук непрекъснато. Към края на действието обаче воят на кучето му напомня, че наново го чака неспокойна, безсънна нощ, и Сорин се обръща към самия Шамраев — пак любезно и учтиво, но така, че ясно проличава — кучето го безпокои твърде много: „Я слышу, опять воет собака. Будьте добры, Илья Афанасьевич, прикажите отвязать ее." Шамраев му отговаря: „Нельзя, Петр Николаевич, боюсь, как бы воры в амбар не забрались. Там у меня просо." Не прилича репликите да са разменени между господар и подчинен — изпълнител на неговата воля. Така биха могли да разменят реплики хора, съвсем независими един от друг, например съседи, и вторият спокойно, но решително да откаже на първия. Впечатлението още повече се засилва от начина, по който Шамраев изказва последната си мисъл: „Там у меня просо." И Сорин мълква, не споменава вече за кучето и изобщо не казва нищо до края на действието.

Още по-ярък и значителен за характеризиране на двамата е епизодът с конфликта заради конете (II д.). Този път наистина има сериозен конфликт — Шамраев отказва да даде конете за отиване до града, защото бил ги пратил на работа в полето. Аркадина избухва и заявява, че се връща в Москва още днес и е готова да замине пеша. Шамраев също така избухва и заявява, че напуска службата си. Избухва и Сорин — интересно — с голямо закъснение и едва след излизането на Шамраев изсипва куп резки думи *(нахальство, чорт знает что, надоело)*, в които излива своето раздразнение: „Это нахальство! Это чорт знает

что такое! Мне это надоело, в конце концов. Сейчас же подать сюда всех лошадей!" Оставаме с впечатлението, че Сорин, изглежда, се е разсъдил не на шега, излязъл е от състояние на нерешителност и деликатничене с този неприятен човек, който наистина ще трябва да напусне своето място на управител. Наблюдателният човек би се позамислил само — защо Сорин така странно дава контразаповед на издадената от Шамраев: „Сейчас же подать сюда всех лошадей!" Защо му трябват всички коне? А в полето в разгара на полските работи няма ли нужда от коне? Неразумно, нереално. Прилича на безрасъдна упоритост и каприз или на недомислие. От развитието на събитията обаче става ясно, че за Сорин това не е решение, не е негова заповед и затова може да не се преценява като каприз или недомислие. Казаното от него не ще стане предмет на реално изпълнение, просто в тези думи Сорин в отсъствие на Шамраев е намерил отдушник за своя гняв. А след това всичко ще си тръгне по старому.

Впрочем илюзията ни за внезапната и окончателна решителност на Сорин се разбива не веднага. Нина не може да се начуди на Шамраев, въпреки че вижда въпроса от своє гледище, от гледището на възторжена девойка, прекланяща се пред хората на изкуството: „Отказать Ирине Николаевне, знаменитой артистке! Разве всякое желание ее, даже каприз, не важнее вашего хозяйства? Просто невероятно!" Полина Андреевна не намира оправдание за мъжа си и възклицава в отчаяние: „Что я могу? Войдите в мое положение: что я могу?" Сорин сякаш продължава в духа на гневното си избухване и не престава да брани своите и на сестра си позиции: „Пойдемте к сестре... Мы все будем умолять ее, чтобы она не уезжала. Не правда ли?" А по адрес на Шамраев е гневен и остър: „Невыносимый человек! Деспот!" Нина все още изживява сцената на конфликта, обидата и огорчението на Аркадина, упоритостта и безочието на Шамраев и продължава, като бута с Медведенко подвижното кресло на Сорин: „О, как это ужасно!..." Возен ст тях, Сорин приглася: „Да, да, это ужасно..." Обаче излиза, че единодушието на Сорин с присъствващите този път е само привидно, той вече отговаря само на мислите си. Преломът в настроението му е настъпил вече, той пак е старият, истинският мекушав Сорин. Ужасното за него е не това, че Шамраев разиграва всички, както си иска, а това, че е заплашил да напусне: „Но он не уйдет, я сейчас поговорю с ним" — завършва той репликата си. Да, наистина Сорин може би ще успокоява сестра си, но основното за него ще е да „говори" с Шамраев. И вие не можем да не се съгласим с Дорн, който казва на Полина Андреевна: „Люди скучны. В сущности следовало бы вашего мужа отсюда просто в шею, а ведь всё кончится тем, что эта старая баба Петр Николаевич и его сестра попросят у него извинения. Вот увидите!"

От горното личи, че наистина Сорин е не толкова добросърдечен, колкото мекушав, нерешителен. Наистина има у него прояви на добросърдечие. Той кротко мъмри сестра си, която е причинила болка на Треплев (I д., след като Треплев рязко е напуснал сцената): „Ирина, нельзя так, матушка, обращаться с молодым самолюбием". — „Ты его обидела". — „Он хотел доставить тебе удовольствие". Съчувствува той на племенника си изобщо заради положението му (III д.): „... Понятная вещь, человек молодой, умный, живет в деревне, в глуши, без денег, без положения, без будущего. Никаких занятий. Стыдится и боится своей праздности. Я его чрезвычайно люблю, и он ко мне привязан, но всё же, в конце концов, ему кажется, что он лишний в доме, что он нахлебник, приживал. Понятная вещь, самолюбие..." И след това нерешително продължава: „Мне кажется, было бы самое лучшее, если бы ты... дала ему немного денег. Прежде всего ему нужно одеться по-человечески и всё. Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года, ходит без пальто... Да и погулять малому не мешало бы... Поехать за границу, что ли... Это ведь недорого стоит". Обаче Аркадина отказва за сина си отначало

задграничната разходка, а след това и костюма. А Сорин? Сорин, както и Треплев, знае, че Аркадина има пари, че тя отказва от скъперничество и егоизъм. Той толкова се вълнува, че най-после му прилошава, обаче продължава не само да се смее, но и се старае да не покаже пред сестра си огорчението и недоверието си, за да не огорчи и нея. И казва неща, които се опровергават от току-що взетото от нея решение. Сорин подсвирква и после казва: „Так-с. Прости, милая, не сердись. Я тебе верю... Ты великодушная, благородная женщина." След няколко реплики преди прилошаването си, той повтаря: „Ты добрая, милая... Я тебя уважаю... Да..." Деликатност, която звучи като ирония! Аркадина го чувствува и затова пак настоява, вече със сълзи на очи: „Нет у меня денег!" — за да признае все пак в края на краищата: „Да, у меня есть деньги, но ведь я артистка; одни туалеты разорили совсем". В същност ние узнаваме, че пари има и Сорин — пенсията. Но всичко до стотинка взема Шамраев и го пропилява без полза. По такъв начин излиза, че Сорин, който почти припада от вълнение и горчиво страда от съчувствие към племенника си, не намира възможност да му отделя от собствените си средства — само от нерешителност, мекушавост, неумение. Така от добрината на Сорин, от обичта му към племенника няма голяма полза. Никой не би могъл да се съмнява, че добрината на Сорин е имала и има същите резултати и в други случаи. Очевидно е, че и в тази област Сорин е човекът, който е искал да направи нещо, а нищо не е направил. (Той сам нарича себе си „человек, который хотел", homme qui a voulu — IV д.)

Твърде характерно е отношението на Сорин към Нина Заречна. Самият той казва (IV д.): „ Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время". Съвсем възможно е да е имал слабост към очарователната девойка, без да е имал намерение да става съперник на племенника си, за чиято любов към Нина е знаел. Във всеки случай той се радва на присъствието ѝ, моли я да не бърза да си ходи (I д.), доволен е, когато тя може да постои по-дълго в имението му (II д.). Към нея той се обръща така, както се обръщат към галени деца — с много умалително-ласкателни форми, с употребата на формата за I лице множествено число „ние" вместо второто или третото лице, т. е. вместо „ти", а спрямо Нина — „вие" или „тя": „Глазки, кажется, заплаканы... Ге-ге! Нехорошо!" (I д.) или: „Да? У нас радость? Мы сегодня веселы, в конце концов? [Сестре.] У нас радость! Отец и мачеха уехали в Тверь, и мы теперь свободны на целых три дня" (II д.). И следната реплика: „Она сегодня красивенькая".

Когато между Нина и Тригорин се пораждат взаимна симпатия, интерес, предизвикали у Треплев жестока болка и ревност, на Нина или за Нина Сорин не казва нищо, нито дума (II и III д.). Едва към края на пиесата (IV д.) по повод разказа на Треплев за Нина Сорин също казва няколко думи: „Прелестная была девушка." Дорн. „Что-с?" Сорин. „Прелестная, говорю, была девушка. Действительный статский советник Сорин был даже в нее влюблен некоторое время." В тези думи, в които няма никакво осъждане, които явно са казани доброжелателно и дори съдържат признание за голямата привлекателност на Нина Заречна, в същност има нещо много жестоко, безпощадно дори. Това е миналото време — *била*, — което Сорин повтаря два пъти, за да отговори на въпроса на Дорн. „Была" — казва Сорин, сякаш Нина вече не съществува, сякаш е зачеркната от списъците на тези, които са в настоящето. И това, което се говори за нея, може да се говори само като за близка на присъствуващите сянка от миналото. Добрякът Сорин се оказва безмилостен и далеч не само от дълбокото чувство на Треплев, който продължава жарко да я обича до края, но и от живата човечност на великодушния простоват учител Медведенко.

„Человек, который хотел“ — така Сорин нарича себе си. Искал е и нищо не е постигнал от това, което е искал: да стане писател, да се ожени, да говори хубаво и т. н. Затова той изпитва ненаситна жажда за живот, иска да догони това, което е пропуснал, да изпита това, което не е изпитал. „Жить хочется“ — е диагнозата на самия Сорин за състоянието му (IV д.). Дорн според него е „сит човек“ и затова спокойно мисли за старостта и е безразличен към живота и смъртта. Съчувствието на Сорин е на страната на Маша, той разбира и оправдава нейното душевно състояние, склонността ѝ към чашката и емфието: „Личного счастья нет у бедняжки“ (II д.). Значи в известен смисъл Сорин смята, че съдбата на Маша е близка към неговата собствена. Но Чехов ни подсказва как смята да оползотвори, с какво да насити остатъка на дните си този човек, който е позволил животът му да се изтърколи на самотек и е пропуснал възможностите на младостта си и на зрялата си възраст. Това става в сцената, в която се обсъжда здравето на статския съветник (II д.). Медведенко го съветва да не пуши. И Дорн подкрепя съвета на Медведенко: лекарят смята, че пушенето и пиенето обезличават, разпиляват. Но Сорин не желае да се откаже. Оказва се, че по този начин — с чаша вино и пушене на пури — той смята да направи живота си красив и пълноценен. Това е, заради което той иска да се лекува, да продължи дните си, да укрепи здравето си: „Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своем веку, а я? Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но еще не жил, ничего не испытал, в конце концов, и, понятная вещь, жить мне очень хочется. Вы сыты и равнодушны, и потому имеете наклонность к философии, я же хочу жить и потому пью за обедом херес и курю сигары и всё. Вот и всё.“

Приблизително на същото равнище са и мечтите на Сорин за живота в града, за който той така болезнено тъгува. Аркадина се чувствува отегчена от „милата скука“ в имението на брат си (II д.). Тя обяснява — отегчена е от това, че никой нищо не върши, няма живот, няма идеал, кипеж, които са по вкуса ѝ, на които е свикнала и към които се стреми: „...Жарко, тихо, никто ничего не делает, все философствуют... Хорошо с вами, друзья, приятно вас слушать, но... сидеть у себя в номере и учить роль — куда лучше!“ Нина е обладана от жажда за вдъхновен труд, за служба на изкуството и веднага възторжено подкрепя Аркадина: „Хорошо! Я понимаю вас“. — „Конечно, в городе лучше“ — присъединява се към мнението им и Сорин. И веднага пояснява: „Сидишь в своем кабинете, лакей никого не впускает без доклада, телефон... на улице извозчики и всё...“ Каква „шеметна“ височина в мечтите, големина и значителност, които ще се изразяват не в него самия, не в това, което смята да върши (и затова в репликата почти няма глаголи). „Величието“ е в нещата около него, неща, обстановка, подобаващи на големия, зает с важни неща човек: кабинет, телефон, суров към посетителите лакей, оттатък прозорците — оживена улица на големия град. И сред всичко това — той: „сидишь...“ — казва Сорин. Такъв се вижда в мечтите си старият чиновник. Наистина Сорин е човек, който не може да надмине себе си. След тези разяснения на Сорин напълно се разкрива вътрешното значение на желанието му да прескочи до града и да се поотърси от ограничеността и неподвижността на сегашния си селски живот (III д.): Аркадина. „Право, Петруша, остался бы дома...“ Сорин. „Вы уезжаете, без вас мне будет тяжело дома.“ Аркадина. „А в городе что же?“ Сорин. „Особенно ничего, но всё же... Будет закладка земского дома и всё такое... Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой пискариной жизни, а то очень уж я залежался, точно старый мундштук...“ Ние вече имаме представа на какъв размах е способен Сорин, когато иска да се из-

бави от „живуркането на кротушка“ *(пискариная жизнь)* и от състоянието на старо залежало цигаре.

Верен е Сорин на себе си и в начините на изказването. Преди всичко той има известна особеност на речта, която сам съзнава и не одобрява и все пак в плен на която остава неизменно — това е постоянна употреба на паразитни думи и изрази. Самият той признава: „... В молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался; хотел красиво говорить — и говорил отвратительно [дразнит себя]: и всё, и всё такое, того, не того... и, бывало, резюме вешь, вешь, даже в пот ударит...“ (IV д.). Действително репликите му са отрупани с такива думи и изрази — ще намерим в тях и споменатите от Сорин *и всё* или *и всё такое, и не того, того,* често ще чуем и съчетанието *в конце концов, вот история* или *понятная вещь* и т. н.: „Мне, брат, в деревне как-то *не того,* и, *понятная вещь,* никогда я тут не привыкну. Вчера лег в десять и сегодня утром проснулся в девять с таким чувством, как будто от долгого спанья у меня мозг прилип к черепу *и всё такое.* А после обеда нечаянно опять уснул, и теперь я весь разбит, испытываю кошмар, *в конце концов...*“ (I д.). Тези особености на речта си Сорин запазва при всички случаи и всякакво състояние на духа си, не само в момента, когато споделя мислите си със събеседника или в спор, но също и в минути на гневно избухване (II д., сцената след конфликта с Шамраев: „Это нахальство! Это чорт знает что такое! Мне это надоело, *в конце концов...*“) и дори тогава, когато му прилошава (III д.: „Ты добрая, милая... Я тебя уважаю... Да ... Но опять со мною что-то *того...* Голова кружится. Мне дурно *и всё*“).

В отделни реплики тези паразитни думи и изрази са употребени така, че се възприемат като съвсем уместни, отговарящи на смисъла и характера на репликата, и биха могли да минат съвсем незабелязано, ако обикновени вметнати думи, за което спомага и сравнителното им разнообразие. Но това впечатление се нарушава лесно, защото в края на краищата такива думи и изрази започват да се повтарят в голям брой реплики, често пъти се оказват изкуствено прикачени, без особена връзка или понякога изобщо без връзка със съдържанието и структурата на репликата. По такъв начин те създават условия за недостатъчно спазване на езиковото равновесие и за несполучливо, тромаво синтактично свързване. Употребата им не се оправдава от гледището на смисъла и те стават баласт в изказването, като например в следните реплики: „... у меня и в молодости была такая наружность, будто я запоем пил *и всё*“ (I д.) или — „. . . лакей никого не впускает без доклада, телефон. . . на улице извозчики *и всё. . .*“ (II д.). По такъв начин впечатлението за тромаво изказване, тежест и сложност на речта се създава въпреки действителната краткост на отделната фраза в репликата на Сорин и въпреки склонността му към простото съчинително свързване на отделните изречения, когато изказването се оказва по-дълго, мислите — повече на брой. Впечатлението за неизящност и тежест в структурата на репликата се усилва понякога и от това, че Сорин има особена слабост към съюза *и,* в отделни случаи дори злоупотребява с него, което би било по-естествено за един по-необразован човек или за дете. Ярък пример за разгледаните слабости в структурата на речта представлява следната реплика на Сорин (II д.): „Вам хорошо рассуждать. Вы пожили на своем веку, а я? Я прослужил по судебному ведомству 28 лет, но еще не жил, ничего не испытал, *в конце концов, и, понятная вещь,* жить мне очень хочется. Вы сыты *и* равнодушны *и* потому имеете наклонность к философии, я же хочу жить *и* потому пью за обедом херес *и* курю сигары *и всё. Вот и всё.*“ Тук репликата на Сорин се различава не само от стройната, богата с разнообразни и ярки изразни форми реч на Тригорин или на младия Треплев, но дори и от начина,

по който се изказва Дорн с неговата стегната, гладка и стройна реплика. Все пак у Сорин може да се срещне една по-особена по строеж и доста необичайна за него форма на изказване — серия от антитези, към които той прибягва само когато се впуска в разсъждения относно своите неизпълнени житейски мечти: „... В молодости когда-то хотел я сделаться литератором — и не сделался; хотел красиво говорить — и говорил отвратительно; хотел жениться — и не женился; хотел всегда жить в городе — и вот кончаю свою жизнь в деревне и всё“ (IV д. срв. също така I д.: „Когда-то я страстно хотел двух вещей: хотел жениться и хотел стать литератором, но не удалось ни то, ни другое. Да. И маленьким литератором приятно быть, в конце концов“).

Повечето паразитни изрази в речта на Сорин са вече доста изтъркани, но все пак не съвсем механично поставени: чувствува се, че те в някаква степен изказват неговото отношение към обекта на речта и сочат за наличие на непосредствена, своеобразна емоционалност. Тази непосредствена емоционалност се излива не само в употребените от Сорин тук-таме възклицания, но и в обичайния за него непосредствено-фамилиарен състав на репликата. Той употребява (специално към Треплев) фамилиарното обръщение *брат* („Мне, брат, в деревне как-то не то...“ — I д.; „А я, брат, люблю литераторов...“ — I д.). Често се срещат в репликите му различни форми за индивидуална оценка — умалителни, пренебрежителни (срв. погоре, стр. 160, думите, с които той се обръща към Нина Заречна — I и II д., или думата *сюртучишко* вместо *сюртук* — III д.: „Посмотри, один и тот же сюртучишко он таскает три года...“). Има тук и фамилиарно-разговорни изрази с подобно допълнително емоционално значение—било на фамилиарно съчувствие и добродушна доброжелателност *(погулять малому не мешало бы...* — III д.), или на пренебрежение и неодобрителна преценка *(...но тут тебя так доймут всяким вздором, что уж с первого дня хочется вон...* — I д.) и др. Твърде честа и обичайна е за Сорин употребата на второ лице единствено число (т. е. на обобщено-лични изречения), когато говори за себе си: „... Бывало, возьмешь отпуск на 28 дней и приедешь сюда, чтобы отдохнуть и всё, но тут тебя так доймут всяким вздором... Хочешь — не хочешь, живи...“ (I д.), „Сидишь в своем кабинете...“ (II д.) или — „... и, бывало, резюме везешь, везешь, даже в пот ударит...“ (IV д.) и др. Същата непосредственост на разговорната реч намира място и в употребата на съюзното съчетание *а то*, което Сорин обича да използува вместо *так как* или *оттого что, потому что:* „Марья Ильинична, будьте так добры, попросите вашего папашу, чтобы он распорядился отвязать собаку, а то она воет...“ (I д.), „Пойдемте-ка, господа, и мы, а то становится сыро“ (I д.) „... Хочется хоть на час-другой воспрянуть от этой пискариной жизни, а то очень уж я залежался...“ (III д.).

Речта на Шамраев е индивидуализирана в съвсем друг план. Тържествен тон, повишена патетичност прозвучават още от първите реплики и наистина могат да се сторят като изказване на по-впечатлителен и по-възторжен човек: „В 1873 году в Полтаве на ярмарке она играла изумительно. Один восторг! Чудно играла! Не изволите ли также знать, где теперь комик Чадин, Павел Семеныч? В Расплюеве был неподражаем, лучше Садовского, клянусь вам, многоуважаемая. Где он теперь?“ Цяла поредица думи с високо, наситено звучене: *изумительно, восторг, чудно, неподражаем, клянусь.* Той познава актьорите, този човек. Към Аркадина се обръща с думата *многоуважаемая.* В същност обаче Шамраев е твърде неприятен индивид и драматургът бърза да ни подскаже, че зад красивите думи се крие нещо, което тепърва ще се покаже. Разкриването става постепенно, но безпощадно. Втората реплика — въздишката на Шамраев — вече пробужда недоумение и известна недоверчивост към говорещия: „Пашка Чадин! Таких уж нет теперь. Пала

сцена, Ирина Николаевна!“ — продължава да възклицава Шамраев и ние неволно размишляваме — кой е този комик — Павел Семьонич Чадин — Пашка Чадин, както го нарича сега Шамраев — и кой е самият Шамраев? Защо след толкова взторжени, гръмки думи сега този актьор-комик бива наречен така пренебрежително-фамилиарно? Такъв ли е характерът на неговото „величие“ в изкуството? Или самият Шамраев е човек, който заради еснафско демонстриране на своята фамилиарност с този велик артист може да го нарече така безцеремонно? Последното се оказва истина. За същинската примитивност на Шамраев, за невежеството му, прикрито зад гръмки думи и фрази, ние добиваме окончателна представа още от третата реплика, в която той подкрепя мисълта си: „Это дело вкуса“ — с невежествено смесване на части от две латински пословици — „De gustibus aut bene, aut nihil“.

И тъй Шамраев просто е човек, който с голяма настойчивост изтъква своето познаване на театралното изкуство и на неговите първенци, подчертава своята учтивост и изисканост, оригиналност и остроумие, осведоменост и самостоятелност на мисленето. А контрастът на целия този блясък с истинското съдържание, с подводните течения на мисълта в репликите му и с поведението му показват недвусмислено и безпощадно, че блясъкът е външен, че зад надутата фраза се крие претенциозност и грандомания, пошлост и простотия. Подчертано-учтивите обръщения не могат да скрият самомнителното нахалство и деспотизма, безсмислената упоритост и отсъствие на деликатност в отношенията към хората и дори грубата безцеремонност, стигаща до жестоко и безсмислено издевателство, подигравка с достойството, здравето, самочувствието на околните.

И тъй цялата линия на поведение, съпоставена с начина на изказването, у Шамраев е все една и съща. Той казва на жена си „Мадам?“ и й подава ръката си, за да я изведе тържествено навън (I д.). Обаче от жена му ние чуваме съвсем други неща: „... И каждый день такие недоразумения. Если бы вы знали, как это волнует меня! Я заболеваю; видите, я дрожу... Я не выношу его грубости“ — казва тя по повод конфликта между Шамраев и Аркадина (II д.). Недвусмислено се разкрива истинската стойност и на обръщението му към Аркадина — *многоуважаемая, высокоуважаемая* (II д.). Аркадина иска да иде в града, трябват й кола, коне. Шамраев не дава. Той е пратил всичките коне в полето за полска работа — дори и онези, които се впрягат в господарската кола. И не само че не иска да ги предостави за ползуване, но дори й прави бележка, както се казва, поставя „много“ уважаемата“ актриса на място: „Вы не знаете, что значит хозяйство!“ Той вече се е провикнал раздразнено, сякаш се чуди на несъобразителността на Сорин и Аркадина: „Выездные? А где я возьму хомуты? Где я возьму хомуты? Это удивительно! Это непостижимо!“ Не ще съмнение, че липсват и тук гръмки думи — *талант, благоговею*, обаче явно личи, че Шамраев никак не държи сметка нито за Сорин, нито за Аркадина, за техните желания и нужди („Высокоуважаемая! Извините, я благоговею перед вашим талантом, готов отдать за вас десять лет жизни, но лошадей я вам не могу дать!“).

Незачитането, с което Шамраев се отнася към Сорин и Аркадина, очебийно проличава и по повод молбата им да се отвърже кучето (I д.). Откриваме го не само в това, че Шамраев и в този случай отказва решително, без дори да се замисли за неудобствата, които ще понесат господарите му. Пренебрежение, незачитане прозира в самия начин на изказването, в тона и формата, с които отговаря на Сорин. Уж е коректна формата на отговора и уж са разумни основанията, уж е на пръв план грижата за изпълнение на служебен дълг. И все пак отговорът на управителя е в пълно противоречие с учтивостта и зачитането на възрастен човек,

който при това му е и господар, в пълно противоречие и с онази роля на крайно изпълнителен и съвестен служител, каквато той си приписва. А самият тон показва, че не може да се мисли за възражения, камо ли пък за промени в нареждането му. Но особено голямо впечатление прави това, как Шамраев след разясненията си, кратки, но така категорични, сякаш слага решителна точка на този спор със Сорин. Той веднага се обръща към Медведенко и минава на своята собствена тема — за анекдотичния случай с прочутия певец Силва и църковния хорист („Нельзя, Петр Николаевич, боюсь, как бы воры в амбар не забрались. Там у меня просо". И веднага към Медведенко: „Да, на целую октаву ниже: „Браво, Сильва!" А ведь не певец, простой синодальный певчий"). Ясно е за всички. Възпросът с кучето е изчерпан. Шамраев е прекратил обсъждането му и на Сорин се предоставя едно — да се примири с решението на Шамраев и да замълчи. И наистина Сорин мълква и за кучето, за безпокойството, за безсънието и неприятностите, което това куче им създава, вече в пиесата изобщо не става дума.

Изследователите на Чеховото творчество признават, че Шамраев с неговия стил на изказване е възпътлил отвращението на Чехов от надутата фраза. Това действуващо лице е един от поредицата типове, които в творчеството на великия руски писател илюстрират убеждението му, че гръмките думи, позата са обикновено съвсем фалшиви и зад тях се крие пустотата и невежеството, глупостта и безсърдечието. Читателят и зрителят добиват осезателна представа за тези черти на Шамраев и всяко негово пресилено изказване извиква у нас такова чувство, каквото напълно отговаря на осветлението, дадено от Чехов. Обръщението на Шамраев към Яков, работник в имението, е достатъчно да предизвика у нас някакво недоверие, въпреки че самò по себе си това обръщение не съдържа нищо особено: „Яков, подними-ка, братец, занавес!" — извиква управителят (I д.). Фамилиарно обръщение — и то не *брат*, а съвсем галено — *братец* — звучи сладникаво. И колкото по-фамилиарна, колкото по-другарска и мека е формата, толкова по-голямо съмнение възниква относно истинските отношения на този човек към работника, към когото се обръща това приветливо. Също така приветливо и дружески той говори и за Сорин и неговите гости — Аркадина, Нина, Дорн: „Вот и наши. Добрый день!" (II д.). *Наши* звучи интимно и дружески. Следващата фраза на репликата е още по-подчертана с пълнотата на формулировката си. Бихме могли да останем с впечатлението, че този човек не изпълнява само една обичайна формалност при среща с познати хора, като изрича по традиция думи, загубили своя истински смисъл, а с тази пълнота и подчертаност сякаш изтъква, че ги употребява в пълния им смисъл: „Весьма рад видеть вас в добром здоровьи". И веднага след това книжно, солидно и пълно с чувство за собствено достойнство *весьма* (с което той придава тежест на израза за своето задоволство, че вижда Аркадина и другите „в добро здраве") Шамраев не се бави и залива „нашите" хора със студен душ — „многоуважаемата", пред чийто талант той „благоговее", няма да получи коне, за да иде в града по своя работа.

При заминаването на Аркадина и Тригорин Шамраев ни е вече добре познат (III д. към края). Той продължава да трупа своите спомени и познания из театралния свят, често-често да се обръща към Аркадина с тържественото *уважаемая*. За пристигането на колата той съобщава само с пресилени изрази, като *имею честь с прискорбием заявить*... В молбата си за дребна и незначителна услуга той употребява съчетанието *сделайте милость* и от крайна „деликатност" и „изтънченост" думата „справка" казва в умалителната ѝ форма—*справочка*. Ясно е, че Шамраев не може да каже: *не забывайте нас, пишите, будем ждать письма* или нещо подобно, прекалено обикновено, а само „письмецом бы осчастливили!" —

с нова „деликатна" умалителна форма *письмецо* и нова пресилена дума във форма на волуптативно съслагателно наклонение *осчастливили бы* (който иска да вярва, че Шамраев ще мисли само за Аркадина и ще чака писмото ѝ като манна небесна!)

В последното действие (както и в III д.) Шамраев минава без конфликт със Сорин и с „многоуважаемата", той говори за нейната светла блузка, живостта, грацията ѝ (в контраст със своето собствено „изветряне под влиянието на стихиите") и дори бива удостоен от милостивото доверие на суетната театрална звезда (тя иска да му разкаже за овациите, с които я бил посрещнал Харков). Обаче на сладникавото деликатничене и претенциозната надутост веднага бива противопоставена действителната грубост на Шамраев, защото според замисъла на драматурга тя е истинската същност на този човек и не може да не се прояви така или иначе. И маската на лъжеучтивостта, на лъжечовечността, лъжекултурата бива още веднъж смъкната от лицето на Шамраев, въпреки че грубостта му този път намира съвсем друг обект — Медведенко. Но от това силата на впечатлението, яркостта на контраста между това, което той говори, и това, което прави, не се намалява. Напротив — душевното благородство и кротостта на учителя, неговата деликатност и скромност и, от друга страна, явната му безпомощност сprямо произвола на тъста изтъкват низостта, лакейската психика на Шамраев, податливостта му към безпричинното просташко злобствуване сprямо бедняка, сprямо слабия само защото е бедняк и слаб. А тези му черти, както и сложните линии на контрастите в характеристиките, целият комплекс от допълнителни значения се крие в единствена реплика, с която Шамраев обяснява отказа си да даде кола на зетя Медведенко (който в страшна виелица е готов да мине пеша повече от шест километра, за да се върне при изоставеното си дете — внуче на управителя). „Небось дойдет. Не генерал" — казва Шамраев (IV д.).

Склонността към претенциозно и надуто изказване у Шамраев се съчетава с черти на самовлюбеност и самомнение, които явно противоречат на фалшивото скромничене, вложено в преувеличено превъзнасящото отношение към събеседника (в пиесата с такова отношение е специално удостоена Аркадина): *не изволите ли также знать..., многоуважаемая..., высокоуважаемая, позвольте вас спросить..., извините, я благоговею перед вами..., весьма рад..., имею честь* и т. н. Но дори и в тези свръхучтиви изрази се чувствува как Шамраев се любува на себе си, на своята учтивост и изисканост, как прелива в думите му непоколебимо самодоволство. Високото му самочувствие прозира по-ясно и по-осезаемо в редица други прояви — в маниера, с който той нарежда на Яков да дигне завесата на Треплевия театър (I д.), и в това, че той сам пръв (и единствен!) се смее на разказания от него анекдотичен случай за трагика-актьор Измайлов. Авторът майсторски съумява да даде израз на това високо самочувствие и в някои по-специални езикови шрихи в репликите на Шамраев. Така (I д.) Шамраев, понесъл се на крилата на своите възторзи към театралния свят, сипе възклицания и епитети към „могъщите дъбове" на сцената от миналото: *изумительно, восторг, чудно..., неподражаем...* Един от предметите на неговите излияния е някой си комик Чадин Павел Семьонич. Но веднага, още в следната реплика Шамраев го нарича *Пашка*. И ние разбираме, че значението на фамилиарно-пренебрежителната форма е едно: театралното величие Чадин за Шамраев е тъкмо „Пашка" — само така Шамраев може да покаже, че с това театрално величие те са били на равна нога, говорели са си на „ти", потупвали са се по рамото, т. е., с други думи, че самият той, Шамраев, в този свят на величия е приет като свой, равен.

Изглежда, тази линия на мисълта е твърде обичайна за Шамраев, защото в пиесата има и втори епизод от подобен характер: на сбогуване с Аркадина той я

замолва да узнае нещо за друг актьор (и то пак не обикновен, а който е играл „неподражаемо“) — за актьора Суздалцев. И не забравя да подчертае, че и в този случай връзките му с актьора са били най-тесни („... Так вы же, Ирина Николаевна, сделайте милость, не забудьте невести справочку, где теперь актер Суздальцев? Жив ли? Здоров ли? Вместе пивали когда-то. . .“ — III д.). Високо самочувствие прозвучава, както вече имахме случай да отбележим, и в думите на Шамраев, с които той разяснява на Сорин защо няма да отвърже кучето, което безпокои господарите през нощта („Нельзя, Петр Николаевич, боюсь как бы воры в амбар не забрались. Там у меня просо...“ — I д.). Силна самовлюбеност, самолюбуване преливат изобщо в многословните, развлечени излияния и разкази на Шамраев. Ярък образец в това отношение представлява разказът на Шамраев за случката с певеца Силва: „Помню, в Москве в оперном театре однажды знаменитый Сильва взял нижнее до. А в это время, как нарочно, сидел на галлерее бас из наших синодальных певчих, и вдруг, можете себе представить наше крайнее изумление, мы слышим с галлереи: „Браво, Сильва!“ целой октавой ниже... Вот этак [низким баском]: „Браво, Сильва...“ Театр так и замер.“ Разбира се, Шамраев трябва да повтори най-ефектното място, той не би могъл да се задоволи с едно обикновено казване. Напълно естествено е за него и да се опита да продемонстрира, да покаже — нали е човек свой за хората на изкуството. Но дори и това повтаряне не му се вижда достатъчно. Затова след заминаването на Нина и след като ликвидира опитите на Сорин да се наложи по въпроса за кучето, Шамраев наново се връща към своя анекдот: „Да, на целую октаву ниже: „Браво, Сильва!“ А ведь не певец, простой синодальный певчий.“

Голямото самомнение у Шамраев се съчетава с прояви, които не свидетелстват за дълбок ум и тънък вкус, за истинско разбиране на хубавото. Самото многословие на Шамраев е дадено така, че показва ограниченост на ума и нескопосност, тромавост на речта въпреки цялата й претенциозност. Това е склонността към повтаряне на едно и също изречение или част от изречение, предъвкване на едно и също (което може да се наблюдава и в цитирания по-горе епизод — I д.). Същото се чувствува от изобилието на добавъчни, съвсем ненужни думи и изрази, недопринасящи нищо нито за смисъла, нито за силата на въздействието, нито за изясняване становището на говорещия: *как нарочно... и вдруг можете себе представить наше крайнее изумление...* (същата реплика, I д.) и др. п. Безсмислено, безполезно разтягане на изказването, което не би могло да се оправдае дори от навика към паразитни думи, какъвто има Сорин.

Освен в многословието недостигът на тънък ум, на усет за мярка и чувство, за уместност (а толкова повече и за красота!) се проявява и в това, че Шамраев разказва своите необикновени спомени без какъвто и да е повод и без каквато и да е връзка с темата на общия разговор. Той толкова е увлечен от своите разкази, че не намира за нужно да ги казва при подходящ случай. Все същата сцена, същият разказ за певеца Силва може да послужи за илюстрация и в това отношение. Нина, Тригорин и Аркадина говорят за пиесата на Треплев, за езерото, за това, че Тригорин обича да лови риба с въдица; Нина се удивлява на това („Но я думаю, кто испытал наслаждение творчества, для того уже все другие наслаждения не существуют“); Аркадина се смее: „Не говорите так. Когда ему говорят хорошие слова, то он проваливается.“ И изведнаж се намесва Шамраев. Той разказва историята за певеца Силва и синодалния хорист, както се казва, ни в клин ни в ръкав, показва как се провикнал хористът, повтаря отделни фрази. Историйката е завършена. Тя и без това е продължена изкуствено с усилията на многоречивия разказвач. Той вече е повторил, каквото е могло да се повтори, и повече няма какво да каже.

Шамраев млъква. Но и разговорът, който се е водил преди това, не може да продължи, не може да се възобнови, Шамраев го срязва като с нож. И след края на историйката всички мълчат — пауза. Сякаш темите са изчерпани и няма за какво да се говори. „Тихий ангел пролетел" — казва Дорн това, което обикновено се е казвало в такива случаи, когато вече няма за какво да се говори и всички мълчат.

Наистина пошлост и примитивност, глупаво самохвалство прозират в начина, по който Шамраев показва своята интимност със света на изкуството, пък и в самия характер на тази интимност: „*Пашка* Чадин" (I д.), „актер Суздальцев... *вместе пивáли* когда-то" (III д., вж. по-горе). И за да не остане някакво съмнение по отношение на тези черти в характеристиката на Шамраев, Чехов с безпощадна последователност го води по пътя на саморазобличаването чрез контраста между гръмката дума на героя си и жалкото й съответствие в действителността. Още един щрих — и се довършва тази страна в портрета на гарга, накичила се с перата на културата: „... где теперь актер Суздальцев? Жив ли? Здоров ли?" — възклицава Шамраев и ние сме почти готови да повярваме, че той поне веднаж сега ще се издигне над пошлостта, окрилен от човешка топла задушевност, от искрена печал за отминала светла дружба със светли хора. „С ним тогда, помню, в Елисаветграде служил трагик Измайлов, тоже личность замечательная..." — редят се спомените.

Ние не сме се убедили напълно, че споменатият преди това Суздалцев е наистина забележителна личност, но и нямаме особени причини да му отречем това качество. Едно само не е твърде ясно в разказа на този почитател на театъра — за кое се отнася това *тоже*, т. е. с какво е забележителен Суздалцев, а „тоже" и Измайлов? С актьорската си игра? Или с това, че е посръбзал на времето в компанията на Шамраев? Обаче Шамраев вече не може да се спре, потокът от думи го повлича, понася като порой, който се разлива без мярка и без посока: „Не торопитесь, многоуважаемая, пять минут еще можно" — задържа той Аркадина, въпреки че преди минута беше я предупредил да побърза. И след това продължава: „Раз в одной мелодраме они играли заговорщиков, и, когда их вдруг накрыли, то надо было сказать: „Мы попали в западню", а Измайлов — „Мы попали в западню... (хохочет). Западню!" Не. Съмнение не може да има. Височината на полета е измерена. Шамраев е все пак само Шамраев. Колебанието в преценката ни спрямо Шамраев е разрешено окончателно от безпощадното съседство на дадената за Измайлов характеристика — *личность замечательная* — и случая с думата *западня*, така допаднал на този приятел на артистите. И Чехов пак чрез този рязък завой на мисълта от *личность замечательная* до *западню* ни предоставя да решим дали именно с това и с подобни прояви е забележителен похваленият артист, или пък всичките му забележителни прояви са били изместени в съзнанието на примитивния Шамраев от този случай, който няма нищо общо с таланта и постиженията на споменатия актьор.

* * *

Твърде разнообразни и сложни са функциите на езика в творчеството на драматурга. Важни са те, защото имат пряко отношение към изграждането на драматургичното произведение. Без да има свободата на белетриста, на повествователя да се ползува от разнообразните възможности на авторската реч, в драматургично произведение авторът почти изключително чрез репликите на действуващите лица движи драматичното действие, разгъва интригата, разкрива характера и особеностите на конфликтите. В репликите на действуващите лица авторът влага схващането си за света около себе си, загатва за философската основа на своя мироглед, за идейното си виждане и тълкуване на нещата, поставя основните проблеми на произведението и дава отношението си към тях. И, най-после, езико-

ната характеристика на действуващите лица в ръцете на опитен майстор с дарба на истински художник става осезаемо-пластично и убедително средство за обрисуване на всеки образ.

У Чехов проблематиката на произведението е органически свързана с разгръването на драматургичните положения, в които действуващите лица за всяка ситуация постъпват с убедителна логичност и вярност на своите човешки черти и качества. А всичко това намира отражението си в езика — понякога непосредствено и явно, друг път доста сложно и прикрито, но винаги оправдано и вярно на житейската правда и на авторския замисъл, винаги майсторски дадено с живо чувство за особеностите на употребената дума в репликата или структурата на контекста или дори изобщо на диалога в една или друга сцена. Всяко езиково средство у Чехов е винаги майсторски щрих в изпълнението на художествената задача, винаги с дълбоко и до тънкости културно познаване на използувания езиков материал, винаги с фино чувство за място и мярка, в пълно съответствие с концепциите му на съзнателен и задълбочен художник на словото така, както ги е набелязал в своите изказвания за езика и майсторството на писателя (срв. по-специално писмата му до А. Чехов, М. Горки, Лейкин, Суворин и др.).[1] Върху тези особености на Чеховото творчество вниманието изследовател е спирал вече вниманието си.

Отбелязано е вече от литературоведите, че зад привидно простата сюжетна линия в произведенията на Чехов се крие сложната плетеница на отношения и проблеми, зад привидно простите и обикновени действуващи лица — дълбок анализ на човешката природа с цялата ѝ сложност, противоречивост и все пак последователност в стремежите и възможностите, обуславящи възникването на вътрешните или външните конфликти.[2] Също така илюзорно прост, обикновен е и езикът, с който си служи Чехов в творчеството си, по-специално в драматургическото творчество. Затова именно литературоведите са имали възможност за богати наблюдения не само върху мирогледа и идейната страна на произведенията на автора, линията на интригата или характера на изобразяваните лица и явления, но и върху средствата на изобразяването, сред които на първо място стои езикът.[3] В резултат на тези наблюдения стана явно, че в зависимост от съдържанието, идейните и художествените задачи, които драматургът поставя пред себе си, езикът на пиесата става предмет на прецизен и щателен отбор и бива сглобен в стройно и изящно цяло, в което само окото на изследователя може да открие особеностите на отделните съставни части, промисления и сложна архитектоника на диалога и майсторската структура на всяка реплика поотделно. По такъв начин още в процеса на работата върху пиесите на Чехов в Московския художествен театър проникновените строители на новото театрално изкуство — К. С. Станиславски и В. И. Немирович-Данченко — имаха огромната заслуга да установят в класическите крупни пиеси на писателя наличието на втори план в действието,

[1] А. П. Чехов, Полное собрание сочинений и писем, Гослитиздат, М., 1944—1951, т. XIII, XIV и др.; срв. също така сборниците О Чехове. Воспоминания и статьи, М., 1910, Чехов в воспоминаниях современников, Гослитиздат, М., 1952, и др.

[2] С. Д. Балухатый, Н. В. Петров, Драматургия Чехова, Изд. Харьковского театра русской драмы, 1935; С. Д. Балухатый, Чехов-драматург, Гослитиздат, 1936; В. Ермилов, А. П. Чехов. Драматургия Чехова, М., 1951.

[3] Пак там; вж. също така специалните изследвания по въпроса за езика на Чеховата драма у В. Гофман, Язык и стиль Чехова-драматурга, сб. Язык литературы, Л., 1936; Н. П. Люлько, Стилистический анализ пьесы А. П. Чехова „Три сестры" — ЛГУ, Ученые записки, вып. 198, Очерки по лексикологии, фразеологии и стилистике, Л., 1956; Н. П. Люлько, Язык и стиль драматургии Чехова, сб. Изучение языка писателя, Л., 1957.

определен като подводно течение или подтекст — една особеност, която съставлява основната разлика между тези пиеси и пиесите на писателите-предшественици. Тази особеност стана предмет на подчертано внимание от страна на специалистите-изследователи на Чеховото творчество и именно на драматургическото му творчество. Защото зад твърде простичката наглед сюжетна линия без необикновени произшествия и без необикновени действуващи лица се откри огромна дълбочина, широки хоризонти за социален и психологически анализ, за философски търсения и размишления, за изкуствоведски наблюдения.

Благодарение на тънкия анализ, на който многократно е било подлагано творчеството на Чехов от руските изследователи, особено от литературната и езиковедската наука в съветския период, изтъкнати бяха и други особености в майсторството и творческото виждане на великия художник. Така отбелязана бе като основна черта на творчеството му разкриването на ново разбиране за възвишеното и обикновеното в живота, за обединяването на комичното с лиричното и с драматичното и дори с трагичното.[1] Известният съветски изследовател на Чеховото творчество В. Ермилов казва по този повод: „Чехов като никой друг в световната литература разкрива богатството, безкрайното разнообразие на формите, на видовете, на най-тънките отсенки на хумора. Той бе велик изследовател, който откриваше цели нови страни и области на необятния материк на комичното. Печално съдържание, показано в комична форма, комично съдържание, облечено в драматична форма или дори трагична — тези житейски и естетически противоречия непреодолимо привличаха художника от младини до края на дните му." Той сочи наблюденията на М. Григориев относно характера на комичното в пиесите на Чехов (М. Григорьев, Сценическая композиция чеховских пьес, Москва, 1924, стр. 100, 110): „В пиесите на Чехов има много трагично, но то не се налага във форма на трагедия: у него трагичното се съвсема, съчетава се със случайното, нелепото и затова то е смешно. В това отношение Чехов се приближава до Шекспир, у когото също трагичните елементи се съчетават с комичните, дори например в „Хамлет". . . Но трябва да се отбележи и разликата: у Шекспир се съчетават комични сцени с трагични, у Чехов — комичното и трагичното — вътре в една сцена."[2]

Многобройни са примерите за подобно, ново в естетиката разрешаване на отношенията между комичното и трагичното. Единство на противоречията — ново и необичайно за естетиката на литературното творчество — се наблюдава в Чеховите пиеси както в разгръщането на сюжетната линия и отделните ситуации, така и в характеристиката на действуващите лица и техните постъпки, състояния и чувства в различните моменти, в различните сцени и епизоди. Това, от друга страна, влияе решаващо върху структурата на Чеховите пиеси и се осъществява със средствата на диалога или дори в пределите на една реплика. За илюстрация на последния случай обикновено се сочи монологът на Вершинин преди заминаването му („Три сестри", финала), където леко и естествено, в пълно съответствие с житейската правда и с характерните черти в образа на този благороден и жалък човек се осъществява поразителната симбиоза на противоречията — драматизма от рухването на едва зародило се щастие и комизма в мъглявото философствуване на полковника за живота и щастието, за перспективите на бъдещето, лиричните, елегичните нотки от раздялата и делничните, отрезвяващи с битовата си незначителност мисли около тръгването: „Что же еще вам сказать на прощание? О чем пофилософствовать? (Смеется.) Жизнь тяжела. Она представляется многим из нас глухой и без-

[1] В. Ермилов, Драматургията на Чехов, София, 1955, стр. 195.

[2] Пак там, стр. 194.

надежной, но всё же надо сознаться, она становится всё яснее и легче, и, повидимому, не далеко то время, когда она станет совсем светлой. (Смотрит на часы.) Пора мне, пора! Прежде человечество было занято войнами, заполняя всё свое существование походами, набегами, победами, теперь же всё это отжило, оставив после себя громадное пустое место, которое пока нечем заполнить; человечество страстно ищет и, конечно, найдет. Ах, только бы поскорее! (Пауза.) Если бы, знаете, к трудолюбию прибавить образование, а к образованию трудолюбие. . . (Смотрит на часы.) Мне, однако, пора. . .*

Новаторството на Чехов не се ограничава с посоченото по-горе задълбочаване и усложняване на сюжетната линия, но в съответствие с нея засяга и структурата на диалога. В резултат на специално изучаване се доказа, че драматургът е придавал огромно значение на формата, в която е излял съдържанието на произведението. Не току-тъй Горки изрично казва, че в диалога именно Чехов трябва да бъде учител на младите писатели.[1] И наистина стремежът на автора към естественост и правдивост на сцените се съчетава с изпълнението на творческия му замисъл, при което комичното, драматичното и лиричното, възвишеното и делничното се намират в най-непосредствена връзка и тясно редуване. По същия начин се редуват и моментите на драматично напрежение или сгъстен комизъм с моменти на отслабване, отпускане в напрежението.

В изпълнение на тези задачи Чехов построява диалога на пиесата само отчасти по примера на своите предшественици драматурзи. Затова далеч не винаги в пиесите му репликите се нанизват непосредствено върху нишката на централната, водещата интрига за нейното развитие или за разкриване на предисторията. Много по-често репликите бивят съединени въз основа на други композиционни принципи, за които се спомена по-горе. Вследствие на това добива се впечатление, че репликите бивят твърде често съединявани от близостта на непосредственото съседство, докато по същество те са противоположни, контрастни и тематично, и по характера на израза, по значението — трагично, лирично, комично и т. н., — заложено в съдържанието или формата. Това е похват, известен на драматургията и преди Чехов, но използуван от него особено широко и усъвършенствуван до тънкост. И най-после, в диалога на класическите Чехови пиеси се вплитат реплики, чиято връзка с обикновения, приет в драмите диалог е от съвършено нов тип. От една страна, това са реплики, които изобщо не могат да образуват истински диалог, защото не само че не са съединени сюжетно, но не са и контрастирани (което също предполага все пак някаква единна основа — ако не сюжетна, поне стилистична или емоционална). Такива реплики са следващи едно след друго изказвания на задълбочени в мислите си хора, които не чуват и не слушат събеседника си, а казват това, което в момента се гнезди в съзнанието им без връзка с общия разговор. Този начин за съчетаване на реплики в същност не представлява нещо изключително при общуването на хората в живота и все пак не е прилаган от драматурзите преди Чехов. В използуването на този тип реплики великият руски художник проявява тънка наблюдателност и зряло майсторство, поради което новата структурна особеност на диалога не нарушава впечатлението на правдивост, естественост и единство. Напротив, увеличават се възможностите за проява на художествен реализъм, за правдиво отражение на словесното изявяване така, както се случва и в живота. И наред с това значително се разширяват сюжетните граници на сцените в действието, без да се внесе дисхармония и без да се разстрои сцената като нещо цяло. Ярка илюстрация за подобен тип диалог намираме в началото на

[1] М. Горький и А. Чехов. Сборник материалов, 1951, стр. 163.

„Вишневата градина“ (I д., пристигането на Аня). Огромният усет на велик художник позволи на М. Горки да развие този похват до съвършенство и да намери широки възможности за прилагането му в своята драматургия. В някои от пиесите на гениалния съветски писател има безукорни по своята правдивост и дълбочина сцени, изградени с похвата на подобен „разнотемен“ диалог (например в „Достигаев и другите“ именно по този начин са построени много сцени на първото действие, срв. също така сцената Антонина — Алексей Достигаеви, пак там — III д., и др.).

В критическата и изследователската литература се отбелязва също така твърде специфично за Чеховите драми съпоставяне на репликите от диалога на една група събеседници (често пъти на границата на зрителното ни поле или токушо дошли с продължението на някаква неизвестна за зрители беседа) и репликите на друга, централна за сцената група, чийто диалог се развива пред зрителя. Такова сякаш случайно съчетаване на разностилни и разнотемни реплики в пиесите на Чехов се приема като похват, който служи за целите на подводното течение, както е с дразнещото *Ме-е-е* на Лопахин в сцената Аня — Варя, в която девойките с огорчение обсъждат предстоящата продажба на имението („Вишнева градина“ — I д.), или репликите на Чебутикин и Тузенбах: „Чорта с два!“ — „Конечно вздор“ — и след това смехът им, като отричане, насмешка към възторжените мечти на сестрите за бъдещето, за щастието, за Москва („Три сестри“ — I д.), ние бихме прибавили и смеха на Шамраев след думите на Сорин за по-раншната му влюбеност в Заречна и по този повод репликата на Дорн — „старий ловелас“ („Чайка“ — IV д.), и др.

Огромното място, което заема езикът в Чеховите пиеси, важността на езиковия анализ за разбирането на всичките им особености и цялата им дълбочина се потвърждава от редица неща. Така в литературоведската и критичната литература се отбелязват не само горните факти, в които преди всичко езикът се приема като твърде важен и твърде богат източник за наблюдения и разсъждения, като основа и аргумент за мнения, теории и заключения относно естеството на разглежданите пиеси, характера и разработката на сюжета. Отбелязано е също така, че анализът на езика е позволил да се открият недвусмислените по своето значение и твърде характерни по форма пасажи в репликите на действуващите лица, в които са разпилени зърната на авторската идея за битието, за великото и възвишеното, за правдата и красотата в живота.

С присъщия си лаконизъм и яснота на формулировката, сила на израза Чехов въплътява най-заветните си мисли така, че тези мисли, отправени в състава на обикновена реплика към определен събеседник, губят частния си характер, престават да бъдат случайно изказване на случаен повод, а придобиват характер на афоризъм, на общовалидно и принципно изказване. Това са прочутите мисли за красотата („В человеке должно быть всё прекрасно: и лицо, и одежда, и душа, и мысли — „Вуйчо Ваньо“) или за нечистата същност на безделието („. . . праздная жизнь не может быть чистою“ — пак там), станали крилати, добили значение на пословична всеизвестност. Такова е забележителното изречение на Петя Трофимов за просторите, които пред свободния, творческия човек се откриват в родината му („Вся Россия наш сад. Земля велика и прекрасна, есть на ней много чудесных мест“ — „Вишнева градина“ — II д., финала). Такова е и пророческото предчувствие за бурята, която ще помете леността и безделието (монологът на Тузенбах, „Три сестри“ — I д.), както и мисълта за основния според Чехов принцип — целенасоченост, благородна целеустременост на литературното творчество — „В произведении должна быть ясная, определенная мысль“ (пи-

сателят трябва да има цел пред себе си, да знае на какво ще служи творчеството му — Дорн, „Чайка“) и т. н.

Но тези мисли на автора не са прекалено честити в пиесите му, защото далеч не всички действуващи лица, дори и сред наделените със съществени положителни черти, са достойни да ги изрекат направо, без да ги опорочат или поне да намалят значението им (затова не е случаен подборът на отличените от автора с тази чест). Освен това далеч не всяка ситуация е уместна за подобно изказване. Затова пък друга черта, намерила непосредствен езиков израз, е наистина характерна и постоянна в Чеховите пиеси. Това е своеобразната, широко разгъната символика и в частност символиката, вложена в самата дума. Тази страна на Чеховите пиеси е толкова значителна и толкова специфична, че не убягва от погледа на такъв майстор на словото като Горки. Не убягва от погледа му и основната особеност на Чеховия символизъм. Непримирим враг на показната емоционалност и натруфената декларативност, Чехов със своето фино чувство на художник реалист, с верността си към жизнената правда, с крайната си честност и правдивост към живота и към изкуството не може да стане служител на абстрактния, безпочвения символизъм. Затова именно в едно от писмата си до Чехов (по повод изявеното от Чехов нежелание да пише за сцената) Горки казва как „разбиращата публика“ се отнася към Чеховите пиеси: „ . . . Казват, например, че „Вуйчо Ваньо“ и „Чайка“ са нов род драматическо изкуство, в което реализмът се издига до одухотворен и дълбоко промислен символ. Аз намирам, че го казват много правилно . . . Другите драми не отвличат човека от реалностите до философските обобщения — вашите го правят . . .“ Скритата, особената символика на Чеховите пиеси е била почувствувана дори и от онези, които не бяха успели да я разберат правилно и пълно (срв. мнението, че чайката олицетворява разбития живот на изоставената Заречна).

Внимателните изследователи намират, че символът в Чеховите пиеси има твърде разнообразен израз — сякаш случаен жест или образ, мимолетно казана дума или епизод. Обаче в едно няма спор — по отношение характера на Чеховата символика. Тя винаги е изградена върху нещо съвсем простичко и жизнено правдиво и винаги с дълбоко и жизнено важно значение, винаги разкриващо същността на някаква житейска реалност. „Тая простота, естественост, цялост на сливането на житейската реалност с поетичното обобщение свидетелствува за дълбоката, принципна разлика на поетичните обобщения у Чехов от декадентските символи“ — пише Ермилов по този въпрос. „У символистите жизнената реалност и символът са различни области; реалността у тях е само загатване за отвъдното, тайнствен знак на непознаваемото. Затова у тях не може да има сливане на реалното със символичното. Обобщенията на Чехов са нещо точно противоположно. Те разкриват дълбокия вътрешен смисъл на реалното, на всекидневното, на обикновеното, като ни карат да се вглеждаме по-съсредоточено в околната действителност, по-внимателно да се вслушваме в живота, в хората, да се учим да разбираме и виждаме важността на всичко онова, което често отминаваме като твърде делнично, ординерно, просто. Може би нито един художник не ни учи да разбираме простотата и сложността на живота в такава проста и сложна, безупречно изящна форма, както прави това Чехов.“

По такъв начин в Чеховите пиеси е признато значението на символ и в образа на чайката, чайка — Нина, изтръгнала се от еснафското живуркане и от гнета на личната трагедия и полетяла към изпълнени с красота и вдъхновение творчески простори, или чайка, като младия Треплев, сбъркала посоката на полета си, без вяра в силата на крилете си, паднала, пребила се в земната твърд. До висотата на

символ се е издигнала представата ни за вишневата градина, опоетизирана представа за невъзвратимо минало с неговата външна красота и свързаните с нея печални, понякога драматично-отвратителни, друг път просто жалки тайни на това минало; и наред с това градина — символ на безкрайни светли, прекрасни простори, в които хората след прочистилата, освежилата ги буря са хора на чистия трудов живот, хора, у които всичко е прекрасно — и лицето, и облеклото, и душата, и мисълте. Символ вижда внимателният взор и в изоставената, полуразрушена постройка на Треплевия театър от пиесата „Чайка", и в часовника, счупен от Чебутикин, и в лазещия на колене Кулигин, който събира парчетата на счупеното, и в пожара или в зеленото коланче на Наташа („Три сестри"), и в случайното изтъргване на косията от Раневска („Вишнева градина") и т. н. Но най-интересни за нас в съответствие с нашата тема са символите, изразени с думи, със средствата на езика.

Понякога отделна дума или цяло изречение служат за израз на някое основно звено в сюжетното развитие. Съдържанието им става символичен знак на онези подводни течения в пиесата или онези съществени черти на образите, които се разкриват в резултат на едно задълбочаване в пиесата. По такъв начин словесно изразеният символ, от една страна, усложнява думата, словосъчетанието с добавъчно значение, което загатва за наличието на подтекста, насочва към подводното течение в пиесата (срв. например Чебутикиновите — *чепуха, всё равно, может это только кажется. . .* — в „Три сестри"). От друга страна, подтекстът може да е свързан с характеристиката на образа, с онези страни на изведената в пиесата личност, за които е само загатнато или дори не е споменато, но които са твърде съществени за добиване на една цялостна и пълна представа за истинската мотивираност в ситуациите на пиесата, в изявата на всеки участник. По такъв начин символично употребена дума или израз придобиват изключително значение за разбиране същността на образа, сърцевината му, същественото и типичното в него, стават, както казват специалистите-изследователи, лайтмотив на даден образ или дори на цяла поредица образи, както е например епитетът *недотепа* спрямо Петя Трофимов, пък и спрямо останалите действуващи лица във „Вишнева градина".

И тъй посочените по-горе особености на Чеховите пиеси са достигнати предимно с езикови средства, чрез твърде своеобразното и майсторско използуване на езика. Но тези особености са дадени, от друга страна, в пределите на диалога и репликата, затова те не могат да бъдат отделени, независещи от действуващото, собствено от говорещото лице, на което принадлежи репликата. Напротив, всичко в репликата — и изказаните мисли, и подборът на езиковите средства, лексика и фразеология, граматика и стилистически прийоми, самата структура на репликата и ритъмът на фразата, — всичко е не само съобразено с характера, с целия облик на действуващото лице, но е и подчинено на единния рисунък на образа не по-малко, отколкото е подчинено на общия идеен и художествен замисъл за изграждането на интригата и развитието на сюжетната линия. Естествено е в такъв случай повечето особености в художественото майсторство при създаването на пиесата като литературно произведение, при осъществяването на идейния и композиционния замисъл на художника да намерят по един или друг начин отражение в езика на диалога и тъкмо в езика като могъщо и ярко средство и за характеристика на действуващите лица.

Езиковата характеристика на действуващите лица, твърде важна за правдивостта и пълнотата на всяко от тях, е високо оценявана от най-крупните писатели, от най-големите майстори на словото. У Чехов тя добива особено значение. Другояче не би могло и да бъде, като се има пред вид както значението, което е придавал на езика самият Чехов и в частност схващанията му за езика на действу-

ващите лица, а също така и в резултат на високото майсторство на художника Чехов, с което той моделира всеки образ. Езикът на всяко действуващо лице в Чеховите пиеси има органична връзка с характера и темперамента на всеки от тях, с равнището на умственото му развитие и с моралния облик. Средствата за изказване, които той употребява, напълно отговарят на общественото му положение и са в съответствие с характера и степента на образованието, културата или просто на външната шлифовка. Те отразяват идейния и емоционалния му душевен свят, свидетелствуват за мирогледа му.

Именно този факт на отразяване цялостния облик на говорещия в състава и характера на репликите му е създал специални условия за изследователя на Чеховото драматично творчество. Изследователят може да се опира на езика, да търси аргументи в езика винаги, независимо от това, дали проследява развитието на интригата, или търси заложената в произведението идея, дали изучава идейната насока в него, или композиционната тъкан и особено когато се спира върху характеристиката на действуващите лица. По такъв начин са изтъкнати основните черти на некадърници и особено на интелигентите-некадърници в пиесата „Вишнева градина“ чрез анализа на заимствувания у Фирс разговорно-фамилиарен епитет *недотепа* (нескопосник).[1] Употребеният от Серебряков („Вуйчо Ваньо“) израз — *надо дело делать* — като съвет към Войницки и Астров става повод за разобличаващи разсъждения около характеристиката и целия начин на мислене и живот на този пенсиониран квази-професор.[2] Цяла гама от значения, редица черти, характеризиращи Раневска и отношенията ѝ с Лопахин, откриват изследователите зад употребеното от нея бъдеще време — *ще ми дадете* („Ермолай Алексеич, дадите мне еще взаймы!. . .“, „Вишнева градина“ — II д.)[3] и т. н. По същите причини употребяваната от старата Войницка фразеология на либералната буржоазия дава материал за характеризиране на тази слоя към живота старица, както и за цяла редица философски, историко-литературни и други обобщения. Езикът в репликите на Маша и на Наташа, контрастното му съпоставяне („Три сестри“) става източник за откриване и доказване на редица техни черти, положителни или отрицателни, разкрива ги като хора с принадлежност към два различни свята, показва душевното им състояние в различни моменти на битието им в една или друга обстановка (образът на Маша дори става предмет на специално разглеждане само въз основа на езиковите особености, с които се характеризират репликите ѝ).[4] Именно поради това намерихме сериозно основание да дадем в предходната глава на студията по-пълен и детайлиран анализ на езика в репликите на една от Чеховите пиеси — „Чайка“, — който да ни послужи за наблюдения с оглед характеристиката на действуващите лица в пиесата и с оглед на отправна точка за известни обобщения, засягащи майсторството на Чехов в използуването на езика като основно средство за изграждане образите на действуващите лица в четирите му пиеси изобщо.

Какво значение за езика на Чеховите пиеси има обстоятелството, че великият руски писател и тук, както и в разказите или повестите си за предмет на творческото си внимание има образа и съдбата на обикновения, „малкия“ човек?

Следствие на този факт виждаме преди всичко в това, че действуващите лица ни се представят в обикновената си, делнична обстановка, те постъпват и говорят в периода, даден в произведението, така, както постъпват и говорят обикновено, защото и самото произведение обхваща част от живота им в обикновената

[1] Срв. В. Ермилов, Драматургията на Чехов, стр. 295.
[2] Пак там.
[3] Пак там, стр. 292.
[4] Пак там.

за тях обстановка. Друг е въпросът, че в съответствие с възгледа си за необходимостта от съчетанието на простотата и сложността в пиесите (за да става в тях всичко така, както става в живота) Чехов прави тъй, че съдбоносни, сложни събития стават, докато действуващите лица „само обядват, говорят обикновени, житейски думи, глупости, любезничат, шегуват се".

От друга страна, малките хора в живота около нас са безбройно много и всеки от тях носи своята индивидуалност, има свои човешки особености и черти, говори по свой начин. Това разнообразие живо е отразено в пиесите на Чехов, въпреки че броят на действуващите лица във всяка от тях не е особено голям (срв. например пиесите на Горки, в които броят на действуващите лица обикновено надвишава 20). Разнообразието на действуващите лица в Чеховите пиеси зависи отчасти от подбора им като мъже и жени с различно обществено положение, професия, възраст и т. н. (лекари, помещици, офицери, актриси или жени без професия — майки, съпруги, дъщери, сестри, — като старата Войницка и Елена Андреевна от „Вуйчо Ваньо", Полина Андреевна и Маша от „Чайка", Наташа или Ирина от „Три сестри", една учителка и една икономка, учители, прислужници, търговец и т. н.). От особено значение са обаче различията, чертите, които характеризират всеки от тях като човек и с определена индивидуалност, с определен вътрешен и външен облик. Естествено е, че поради тази причина твърде различни са помежду си и пиесите на Чехов (както е и в живота) и хората от една и съща професия и социална принадлежност дотолкова, доколкото са представени от автора.

Така например твърде различни са помежду си офицерите, с които се запознаваме в пиесата „Три сестри" — Вершинин, Тузенбах, Солени, Федотик, Роде, военният лекар или пък запасният поручик Шамраев — понастоящем управител на имение („Чайка"). Ако Вершинин е мекушав и живее с някакви мъглявн мечти за далечно светло бъдеще — след 200—300 години, — а сега въпреки благородството на чувствата и характера си не е способен да уреди живота си, да се бори за щастието си и за щастието на хората, Тузенбах — също въпреки благородството на душата си — е готов със сладко умиление да приеме настоящето, да се задоволи с него, стига да запълни живота си с труд, и не мисли и дори не иска да мисли за промяна в живота: всичко е било, е и ще бъде все по един и същ начин — смята той („Не то чо през двести или триста, но и през милион лет жизнь останется такою же, как и была; она не меняется, остается постоянною, следуя своим собственным законам . . ." — II д.). Ако Солени е оригиналничещ грубиянин, който с маската на романтизъм се старае да прикрие способността си за престъпление, а Федотик и Роде са младежки, дори детски наивни и малко примитивни в своето добродушие, Чебутикин е жалка пародия на човек — или е пиян, или с вечния вестник в ръцете си става живо отрицание на действителността, а следователно и на какъв да е стремеж напред в действителността. И най-после, бившият офицер Шамраев е празнословен, самонадеян образец на простащината и некадърността грубото филистерство.

Не по-малки са индивидуализиращите различия между зрялата актриса Аркадина, рутинирана и самонадеяна до самовлюбеност, от която във всичко лъха на приспиващо духа високо самочувствие, и актрисата Заречна, която прави първите си стъпки на сцената, изпълнена с трепета на търсенето, с болката на творческите копнежи, актриса, за която изкуството е единствената надежда, единственото щастие, единствената цел в живота. Също тъй изпълнена с пъстрота на индивидуалностите е и групата помещици в тези пиеси (Раневска, Гаев, Пищик във „Вишнева градина", майката и син Войницки, бащата, съпругата и дъщерята Серебрякови, Телегин от „Вуйчо Ваньо", Сорин от „Чайка") или прислужници и

служещи (мимолетно появяващи се в „Чайка"; Ферапонт и Анфиса от „Три сестри", Епиходов, Дуняша, Фирс, Яша във „Вишневата градина", Марина във „Вуйчо Ваньо"). Не са еднакви учителите Медведенко, Кулигин, Олга. А колко различни са лекарите, които срещаме в същите пиеси — отпусналият се, без амбиции и дори без интереси, с притъпено чувство за отговорност, ленив и пиян Чебутикин, душевно чистоплътен и изпълнен с чувство за дълг и достойнство, стегнат и дисциплиниран Дорн и, най-после, Астров — вдъхновен и благороден, дълбоко изживяващ пороците на своето време, тежкото положение на народа, своята безпомощност пред тях и страстно устремен към красотата.

Разнообразието на характерите не може да се осъществи без някакво отражение върху речта на действуващите лица. Чехов като голям познавач на езика и на заложените в него възможности намира в езика неизчерпаем източник за комбинации и нюанси, с които да предаде множество най-тънки значения и преходи в мисълта или чувството, да осветли една или друга страна в развитието на действието или в образа на дадено действуващо лице.

В подбора и сглобяването на изразните средства Чехов се ръководи от почти неуловими закони на майсторството в изкуството, в резултат на които се получава сложно, но единно и почти неразложимо цяло. Формата се изгражда от ограничен на глед брой компоненти, обаче с толкова индивидуални особености на съчетанията, с такъв брой на комбинаторни възможности, които биха свели до формалност анализа, който би откъснал компонента от цялото в неговото единство и с неговите композиционни особености и връзките му със значението, съдържанието в дадена реплика. При това компонентът на репликата заедно с всичко останало в нея е също така звено на диалога, но и с една обширна перспектива към миналото и бъдещето в пиесата с цялостното развитие на интригата и органическа връзка с характеристиката на образите, с ненарушима зависимост от подтекста.

Какво представлява например сам по себе си фактът, че на редица действуващи лица драматургът позволява повторението? Повторението в речта е похват еднообразен и доста обичаен като прийом в стилистиката, а и като начин на изказване, срещан в действителността — ако се разглежда именно сам за себе си, без оглед на индивидуалния случай. Но у Чехов, този забележителен виртуозен майстор на словото, един и същ похват се оказва вплетен в огромен брой разнообразни текстуални връзки, именно така, както става в действителността. Той се напълва във всеки случай с различно съдържание и предава такова множество значения, колкото придобива баграта — сякаш една и съща багра — под четката на майстора-художник — веднаж с блясъка на слънчев летен ден, а другаде — с увехналата жълта старост, в пулсиращото меко тяло на живо същество или в напрегнатата лъскавина на метала.

И тъй, да разгледаме повторението в репликите на действуващите лица от четирите Чехови пиеси, неговия характер, начина на употребата, значението, което то придобива в различни случаи, целите, на които служи.

Въпреки че се среща доста често в пиесите на Чехов, повторението не е прийом, към който авторът просто има някаква слабост. В различните пиеси то не се употребява еднакво често и особено прави впечатление разнообразието на начините, по които е осъществено, разнообразието на значенията, които съдържа, на функциите, които изпълнява. Проведеният езиков анализ на пиесата „Чайка" показа, че тук повторението е един от по-често срещаните композиционни похвати, дадени в езика. В едни случаи това е израз на вълнение или белег на емоционално напрежение, както например у Треплев (I д.), когато узнава, че Заречна си е отишла: „. . . Я хочу ее видеть . . . Мне необходимо ее видеть . . ."

или във финала на пиесата: „Нина! Нина!“ И след това наново: „Нина! Нина! Это вы. . . вы. . . О, моя добрая, моя ненаглядная, она пришла! Не будем плакать, не будем.“ Трескаво вълнение, драматизъм на изживяването, стремеж към изход от душевния смут изпълват повторението в репликите на Заречна, същата сцена: „Я — чайка. . . Не то. . .“ И отново — „Я — чайка. Нет, не то. . .“ И пак: „. . . Это не то. . .“ Пълнота на чувството кара Заречна да прибягва към повторението и в други случаи. Чувствуваме цялата напрегнатост до болка, до сърцебиене в думите ѝ за Тригорин: „Когда увидите Тригорина, то не говорите ему ничего. . . Я люблю его. Я люблю его даже сильнее, чем прежде. . . Сюжет для небольшого рассказа. . . Люблю, люблю страстно, до отчаяния люблю.“ Колко дълбочина, топлота на чувството, доверчивост и сърдечност се разкриват в съвсем обикновени думи в повторенията у Заречна и колко сухи биха ни се сторили същите думи без тези повторения: „Давайте сядем. Сядем и будем говорить, говорить.“

Но у Треплев повторенията придобиват и други значения. Така например недоверието си към думите на събеседника, огорчението от изказването му, възражението, несъгласието си с изказаната мисъл младежът често пъти изразява именно с това, че повтаря думите на събеседника си (срв. I д. Нина. „В вашей пьесе трудно играть. В ней нет живых лиц.“ Треплев. *„Живые лица!* Надо изображать жизнь не такою, как она есть, и не такою, как должна быть, а такою, как она представляется в мечтах.“ Или III д. Аркадина. „Ты не понимаешь его, Константин. Это благороднейшая личность. . . [. . .]“ Треплев. *„Благороднейшая личность!* Вот мы с тобой почти ссоримся из-за него, а он теперь где-нибудь в гостиной или в саду смеется над нами. . .“ и т. н.).

Другаде повторението в репликите на Треплев има значение на литературно-композиционен похват, почти стилизиращ структурата на речта в неговата несполучила пиеса (I д.). Като ударно-стилово средство с твърде разнообразни интонации се среща повторението и в монолога на Тригорин (II д.). То придава на монолога стройност, своеобразна периодичност въпреки привидната стихийност на възникналия словесен поток. Те са средство за тежко и решително подчертаване на основна мисъл („. . . *и* уже тянет к столу, *и* надо спешить опять *писать и писать. И* так *всегда, всегда, и* нет мне покоя от самого себя. . .“); или са израз на ирония, своеобразна форма за осъществяване на контраст (Нина „[. . .]. . . другим же, как, например, вам — вы один из миллиона — выпала на долю жизнь интересная, светлая, полная значения. . . Вы счастливы. . .“ Тригорин. „Я?. . . Гм. . . Вы вот говорите о какой-то *светлой, интересной жизни*, а для меня все эти хорошие слова, простите, всё равно, что мармелад, которого я никогда не ем. . . [. . .]. Впрочем, *давайте говорить. Будем говорить о моей прекрасной, светлой жизни*. . . [. . .] Пишу непрерывно, как на перекладных, и иначе не могу. Что же тут *прекрасного и светлого*, я вас спрашиваю? О, что за дикая жизнь!“). Но и у Тригорин повторението не е само похват на словесната архитектура, но е също така понякога непосредствен израз на обхващалото го вълнение: „Не понимает! Не хочет понять!“ (сцената с Аркадина — III д.), или — малко преди това повтарянето на думите от собственото му произведение, посочени от Нина Заречна (въпреки че за Тригорин в същност е по-обичайно сравнението или натрупване на еднородни части на изречението).

Съвсем други са функциите на повторението в репликите на други действуващи лица. У Медведенко по този начин се оформя една натрапчива мисъл — синтеза на изживяванията му на бедняк, отговорен за изхранването на толкова гърла. Това е ярък случай, в който езикът издава жестокото влияние на битието

върху съзнанието, поставя рамки, вън от които е твърде трудно да се излезе. Именно такова е съдържанието на израза *вот тут и вертись* (началото на I д.). Интересен е начинът, по който Чехов ни дава да разберем, че това е идея-фикс у скромния учител, че изразът се повтаря у него често и упорито. В репликите на Медведенко в цялата пиеса този израз е даден само веднаж. Но за същия навик на учителя свидетелствува наблюдателният Дорн, който изслушва обичайните оплаквания на Медведенко за непреодолимостта на житейските грижи и материалните затруднения и ги завършва с обичайния (ние дори не се и съмняваме в това) заключителен израз на учителя „вот тут и вертись“ (IV д.).

У Чебутикин повторението има съвсем друг характер и други функции. Постоянно повтаряните от него *всё равно, не всё ли равно, чепуха, может всё это только кажется* не са неволно реагиране спрямо събитията в действителността, не са отпечатък на фактите върху съзнанието. Това е настойчиво и безцеремонно признание на собствената нищожност, незаинтересованост, явно пренебрежение към всичко наоколо, душевна опустошеност. Нарочно повтаряни и демонстративно подчертани, тези думи сякаш биват пълно и уточнено отразени в монолога на пияния Чебутикин („Три сестри“ — III д.), където нов тип повторения сурово и безпощадно чертаят мрачната картина на тежко и безнаждежно морално лумпенизиран човек: „Чорт бы всех побрал. . . подрал. . . Думают, что я доктор, умею лечить всякие болезни, а я не знаю решительно ничего, всё позабыл, что знал, ничего не помню, решительно ничего. Чорт бы побрал. В прошлую среду лечил на Засыпи женщину, — умерла, и я виноват, что она умерла. Да. . . Кое-что я знал лет двадцать пять назад, а теперь ничего не помню. Ничего. . .“ Сам затънал в тинята на нищожеството, Чебутикин в една от редките минути на някакво душевно пробуждане настойчиво, с ново сноп че повторения се старае да втълпи мисълта си на Андрей, който върви по същото затлъпяващо, обезличаващо нанадолнище и благодарение на жена му това проваляне става все по-стремително и по-непоправимо (IV д.): „. . . Знаешь, надень шапку, возьми в руки палку и уходи. . . уходи и иди, иди без оглядки. И чем дальше уйдешь, тем лучше.“

Не отсъствуват повторенията и от репликите на Солени. Те са напълно в стила му — тромави и груби както всяка негова мисъл, както всяка която и да е реплика на този упорит и неумен човек. Упорито и глупаво повтаря той своето *цип, цип, цип* (в две сцени — I д.). И безсмислието, простащината, глупостта на този призив, обикновено отправян към кокошки, не ни учудва в устата на Солени, след като сме били свидетели на равноценни по глупост и грубост „остроумия“, изречени от него преди това. Такава е вулгарно грубата по начин на изказване и безсрамна по своята безцеремонност и безчовечност реплика към Тузенбах в първите сцени на I д. („Через двадцать пять лет вас уже не будет на свете, слава богу. Года через два-три вы умрете от кондрашки, или я вспылю и всажу вам пулю в лоб, ангел мой“). Подобна грубост има и в малко по-късно казаното ни в клин, ни в ръкав след тъжните и задушевни реплики, разменени от сестрите: Маша. „[. . .] Я уйду. . . Сегодня я в мерлехлюндии, невесело мне, и ты не слушай меня [Смеясь сквозь слезы.] После поговорим, а пока прощай, моя милая пойду куда-нибудь.“ Ирина [недовольная.] „Ну, какая ты. . .“ Ольга [со слезами]. „Я понимаю тебя, Маша.“ Соленый. „Если философствует мужчина, то это будет философистика, или там софистика; если же философствует женщина или две женщины, то уж это будет потяни меня за палец.“ Маша. „Что вы хотите этим сказать, ужасно страшный человек?“ Соленый. „Ничего. Он ахнуть не успел, как на него медведь насел.“ Последвалата пауза подчертава нескопосността и безсмислието на тези тъпи и груби опити за остроумие. Такова значение има

и неловкото мълчание след още едно равностойно по характер изказване на Солени — няколко сцени по-късно (Вершинин. „[. . .] Только странно, вокзал железной дороги в двадцати верстах. . . И никто не знает, почему это так." Соленый. „А я знаю, почему это так. [Все глядят на него.] Потому что, если бы вокзал был близко, то не был бы далеко, а если он далеко, то, значит, не близко"). И тъй след подобни груби и глупави „сентенции", явно предназначени за остроумие, глупавото *цип, цип, цип* или грубото, ни в клин ни в ръкав повтаряно *а он и ахнуть не успел* и т. н. не представляват нещо неочаквано и необичайно, напротив, те сякаш нито са по-груби, нито са по-глупави от останалите изказвания, които при това претендират за смисленост, разумност в съдържанието. Още повече приляга на Солени същото *цип, цип, цип* по-късно в същото действие, когато той подновява своето „остроумие" в този му вид мимоходом, като минава през помещението (Соленый „[. . .] Цип, цип, цип. . ." Тузенбах. „Довольно, Василий Васильевич. Будет!" Соленый. „Цип, цип, цип. . ."). Още веднаж Солени пак се залавя за това обръщение към Тузенбах — в една от последните сцени на III д. Тогава зрителят (читателят) има вече много и определени впечатления от Солени — от доста негови прояви, доста казани думи. След разменените от Ирина и Тузенбах мисли за характера му (I д.), след дъгия, упорит, построен върху недоразумение и невнимание на събеседниците спор между самия Солени и Чебутикин (II д.) и т. н. това последно *цип, цип, цип* към края на трето действие, както и настойчивостта в употребата на израза *а он и ахнуть не успел*, идва да закрепи убеждението ни за ограниченоста на мисленето у този офицер, за малкия диапазон на мисли и изразни средства, с които разполага, за тъпата, тежка упоритост, недоразумена за мислите му, изявена и в думите, и в постъпките му. Явно продължаващо една непрекъсната верига още от първото действие, това *цип, цип, цип* същевременно е в органическа връзка с мрачно упоритото и злобно настойчивото, изпълнено с обида и ревност възражение към онези, които му отказват желания прием:

Входит Соленый.

Ирина. Нет, пожалуйста, уходите, Василий Васильич. Сюда нельзя.

Соленый. Почему же это барону можно, а мне нельзя?

Вершинин. Надо уходить, в самом деле. Как пожар?

Соленый. Говорят, стихает. Нет, мне положительно странно, почему это барону можно, а мне нельзя?

[. . . . .]

Соленый. Хорошо-с, так и запишем. Мысль эту можно б боле пояснить, да боюсь, как бы гусей не раздразнить. . . [Глядя на Тузенбаха.] Цип, цип, цип. . .

Взирайки се в текста на разглежданите пиеси, ние вече забелязахме повторението, към което прибягва самодоволният Шамраев, за да изтъкне с просташка самовлюбеност хрумналата му мисъл или особено интересен от негово гледище момент в току-що разказан анекдот. Така у Шамраев повторението не е свързано с някаква основна, централна за съзнанието му мисъл, не е израз на постоянно чувство, а има епизодичен характер (I д.: „. . .мы слышим с галлереи: „Браво, Сильва!" целой октавой ниже. . . Вот этак: Браво, Сильва. . . Театр так и замер." И подир малко пак: „Да, на целую октаву ниже: „Браво, Сильва!" А ведь не певец, простой синодальный певчий"). Подобно непостоянно повторение срещаме у Серебряков („Вуйчо Ваньо"), но вече в тон, който надхвърля самоувереността и преминава към нравоучителна солидност на значително по-високостоящ човек (говори на Астров към края на пиесата — IV д.): „Я уважаю ваш образ мыслей, ваши

увлечения, порывы, но позвольте старику внести в мой прощальный привет только одно замечание: надо, господа, дело делать! Надо дело делать! Всего хорошего!"

С тон на превъзходство и насърчително снизхождение Елена Андреевна казва на Соня („Вуйчо Ваньо" — II д.): „Ну, будет, будет" — Е, стига де, стига. . .; и по-късно: „Ну спроси еще что-нибудь, спроси". . . Върху подобни повторения Аня („Вишнева градина" — I д.) изгражда своя укор към Гаев — меко и все пак с огорчение, прямо и настойчиво: „Я верю тебе, дядя. Тебя все любят, уважают. . . но, милый дядя, тебе надо молчать, только молчать. Что ты говорил только что про мою маму, про свою сестру? Для чего ты это говорил?" Същo така тон на укор, но и на съжаление за извършеното, неодобрение и дори недоволство звучи в репликата на Раневска, отнасяща се към нея самата и към Гаев (пак там — II д.): „. . . И зачем я поехала завтракать. . . Дрянной ваш ресторан с музыкой, скатерти пахнут мылом. . . Зачем так много пить, Леня? Зачем так много есть? Зачем так много говорить? Сегодня в ресторане ты говорил опять много и не всё кстати. О семидесятых годах, о декадентах. И кому? Половым говорить о декадентах!"

Собствено подобен тип повторения е изобщо твърде типичен за начина, по който емоционалната Раневска изгражда своето изказване — наред с цели гирлянди, взаимно уточняващи се, допълващи се еднородни части на изречението, повторения с експресивно подчертаване ту на една, ту на друга част от репликата, с нанизване на мисли като звена, скачени с някакви общи, допиращи се части (срв. например III д. в диалога Раневска — Петя Трофимов: „Это из Парижа телеграмма. Каждый день получаю. И вчера, и сегодня. Этот дикий человек опять заболел, опять с ним нехорошо. . . Он просит прощения, умоляет приехать, и, по-настоящему, мне следовало бы съездить в Париж, побыть возле него. У вас, Петя, строгое лицо, но что же делать, голубчик мой, что мне делать, он болен, он одинок, несчастлив, а кто там поглядит за ним, кто удержит его от ошибок, кто даст ему во-время лекарства? И что ж тут скрывать или молчать, я люблю его, это ясно. Люблю, люблю. . . Это камень на моей шее, я иду с ним на дно, но я люблю этот камень и жить без него не могу. . . Не думайте дурно, Петя, не говорите мне ничего, не говорите. . .").

Същото нещо ще намерим и в други нейни реплики.

За някои действуващи лица повторението е обичайно не само като прийом на изказване, но и дори се осъществява все по един и същ начин. Така почти едни и същи са и изразите от аргото на билярдните играчи в репликите на Гаев: „. . .От шара направо в угол! Режу в среднюю" (I д.) „. . .От двух бортов в середину! Кладу чистого. . ." (финала на I д.); „Дуплет в угол. . . Круазе в середину. . ." (II д.); „. . .Я банковский служака, теперь я финансист. . . желтого в середину" (IV д., към края); „Дуплетом желтого в середину. . . Молчу. . ." (IV д., финала); „Поезд. . . станция. . . Круазе в середину, белого дуплетом в угол. . ." (IV д., финала). У Гаев това не е дефект на стила, не е езикова слабост. Това е отчасти оригиналничене, както оригиналничи той и с жестовете на билярден играч, като истински бонвиван, любител на приятното в живота (срв. I д., сцената Гаев—Раневска след пристигането ѝ). Това е сякаш своеобразно кокетничене, езикова волност на човек, по начало твърде сладкодумен, чийто дар слово не познава пречки и прегради и с еднаква красота, изящество и изобилие може да се прояви във всяка обстановка и при всеки случай. А Гаев наистина винаги е изтънчен и красноречив, склонен към ораторство независимо от това, дали предмет на речта е божествено-прекрасната и равнодушна природа със съчеталите се в нея живот и смърт, или се засяга темата „връзки с народа", или пък словото се казва при сбогуване с продадената вишнева градина и заедно с нея с всички близки, с цялото минало, с целия досегашен живот. Гаев е еднакво сладкодумен независимо и

от характера на аудиторията си — такъв е той и пред стария си библиотечен шкаф, и пред близките си, и пред келнерите на случаен провинциален ресторант.

В тези билярдни арготизми Гаев отчасти намира средство да смекчи обстановката, явно неблагоприятна за него в някои моменти, да потули смущението си или да прикрие обзелото го вълнение. Затова той няколко пъти отговаря с такива билярдни изрази, когато близките му (I и IV д.) реагират на неговото ораторствуване с недоверие и лека насмешка (срв. II д., когато Варя, Аня и Трофимов прекъсват едно от неговите философствувания: Варя [умоляюще]. „Дядечка!“ Аня. „Дядя, ты опять!“ Трофимов. „Вы лучше желтого в середину дуплетом“; или I д. — споменете на Раневска: „Как это? Дай-ка вспомнить. . . Желтого в угол! Дуплет в середину!“). В IV д. Гаев употребява тези изрази в момента, когато го развеселява мисълта, че с продажбата на вишневата градина тревогите са свършени, а бъдещето и без вишневата градина му се вижда осигурено и безгрижно И най-после (IV д., финала), когато заминаването от вишневата градина става реалност — Гаев по същия начин маскира наново възникналия смут и готовите да потекат сълзи.

Значително по-еднообразни са повтарящите се възклицания на помещчика Пищчик („Вишнева градина“) — един от толкова разнообразната галерия, нарисувани от Чехов жалки наследници на отшумялата феодална мощ. Нескопосан и тромав, непоследователен и нелогичен в мисълта си, с недостатъчна културна и недълбок ум, Пищчик отразява тези си черти и в начина на изказването — в неумелото и неуместно използуване на словото, в неумението да организира речта си, да построи и да свърже отделните й части. Но повторението нито като изразен похват, нито като дефект на речта, общо взето, не е присъщо за него. Единствено постоянно и настойчиво се повтаря у него изпълненото с учудване възклицание *Вы подумайте!* По такъв начин Пищчик изразява учудването си, недоумение, смайване на простодушен и глуповато-наивен човек. А се учудва Пищчик твърде често и от много най-различни неща : на Раневска, която му заявява, че е яла крокодили в Париж (I д., едва ли не готов да й повярва!), и на юбилейното стогодишно съществуване на библиотечния шкаф (пак там), и на всеки фокус на Шарлота — фокусите с карти, способността й към вантрелогия всеки път при неочакваната поява на Аня и на Варя зад опънатото одеяло (първите сцени на III д.). Учудва се той и на стигналата до слуха му мълва за необикновени съвети на някакъв си велик философ (IV д., една от последните сцени: „. . .Сейчас один молодой человек рассказывал в вагоне, будто какой-то. . . великий философ советует прыгать с крыш. . „Прыгай!“ — говорит, и в этом вся задача. [Удивленно.] Вы подумайте!. . .“).

Това наивно недоумение на глуповатия, простоват, затънал в паричните си грижи помещчик сякаш е изказано по повод определени, конкретни случки или изказвания. Но то има в същност значително по-широки рамки. Сякаш в това постоянно възклицание се вмества цялото наивно учудване, обхванало този неприготвен за новите условия, за новата житейска борба представител на една загиваща класа, учудване пред всичко, което го заобикаля. Това възклицание сякаш недвусмислено показва как Пищчик не разбира заобикалящата го действителност, а също така е израз и на пълната му неспособност изобщо да разбере как да е тази действителност. За него всичко явно е из областта на чудесата, на неразбираемото — и затрудненията в живота, които му се изпречват и го потискат, едва ли не задушават, и съвършено неочакваните и необясними за него обстоятелства, които разплитат натрупалите се затруднения и по неизвестно какъв начин го избавят от надвесилата се безизходност, — чудеса също като Шарлотините фокуси — загадъчни, изненадващи.

Повторенията в репликите на Сорин са преди всичко навик. Наистина понякога и у Сорин по такъв начин намира специален израз някакво чувство или се подчертава някаква мисъл (срв. например III д.: „Всю мою пенсию у меня забирает управляющий и тратит на земледелие, скотоводство, пчеловодство, и деньги мои пропадают даром. Пчелы дохнут, коровы дохнут, лошадей мне никогда не дают. . .“ Или малко по-късно: „. . .А все-таки в город поеду. . . Полежу и поеду. . .“ И др.). Но преди всичко повторенията в речта на Сорин са онези паразитни *и всё, и всё такое, того, не того*, на които той сам се присмива (IV д.), или възклицанието *вот история*, или редица вметнати изрази, като *в конце концов, понятное дело* и др. Според признанието на самия Сорин той не е можал да се отърси от тези дефекти на речта си, да организира словото си и да говори красиво, така както не е съумял да преодолее обстоятелствата, поднасяни от течението на живота, и да организира живота си, дейността си според своето желание — въпреки че е виждал и разбирал слабостта си и в едната, и в другата област.

Без съмнение вметнатите думи и изрази като особеност на речта у едно или друго лице не е винаги само въпрос на навик и Чехов ясно ни показва това. За да се убедим, достатъчно е да проникнем в състава и структурата на изразните средства, например у такъв човек като Вершинин. Според думите на колегите му (Тузенбах, I д.), както и според собственото му признание (III д.), той е твърде склонен към многословие. Преди всичко той обича да философствува, и то да философствува върху определени, любими теми. Това е например темата за невъзможността на щастието в съвременната му обстановка, въпреки че тази обстановка е значително по-добра, отколкото в далечното минало, и темата за сияйното бъдеще, щастливия живот на хората след някакви си 200—300, нека да е и хиляда години. Втората причина за многословието на Вершинин е склонността му да излага мислите си в дълги изречения, разгънати с множество разширяващи и дори понякога дублиращи се части, изрази за поясняване, уточняване, подчертаване. Но особено много са в репликите на Вершинин вметнатите думи и изрази, които разширяват изказването му и още повече създават впечатление за многословие. Обаче вметнатите думи и изрази у Вершинин не само не са механически навик, но и се отличават с доста голямо разнообразие по състав и значение. И при внимателно разглеждане на тези думи и изрази може да се установи, че те не само са следствие на слабостта у Вершинин към словесно изобилие, но и отразяват твърде важна и типична особеност на неговия характер — интелигентска колебливост и нерешителност, сякаш отсъствие на смелостта да поеме отговорност за изказаните мисли или поне деликатничене, сякаш криволичещо уговаряне при изказване на мислите. Затова в репликите на Вершинин постоянно се срещат думи и изрази, като *положим, допустим, интересно, повидимому, конечно, может статься, быть может, мне кажется, я думаю, как говорится, само собою разумеется, надо сознаться* и др. п.

Направеният по-горе преглед на повторението на репликите на действуващите лица в четирите Чехови пиеси не изчерпва случаите нито по отношение на всички действуващи лица, които прибягват към този начин на изказване, нито по отношение на използуваните в пиесите различни типове повторения и техните структурни особености, нито пък се изчерпва разнообразието в значенията, които са заложени в повторенията по един или друг начин, в един или друг момент на словесна изява и в зависимост от характера или душевното състояние на едно или друго действуващо лице. Би могло да се посочи още как в повторението бегло се потвърждава истинската същност на Наташа, маскирала се, бронирала се в деликатни обноски. Това е душата на алчна собственица и тъпа търговка, която не само яростно во-

ова за всичко, ако ще и най-дребното в своите интереси, но която дори не може и да проумее друг начин на постъпване („Три сестри“ — III д., по повод старата 80-годишна няня Анфиса: Наташа. „Я часто говорю лишнее, это правда, но согласись, моя милая, она могла бы жить в деревне.“ Ольга. „Она уже тридцать лет у нас.“ Наташа. „Но ведь теперь она не может работать! *Или* я не понимаю, *или* же ты не хочешь меня понять. *Она* не способна к труду, *она* только спит или сидит.“ Ольга. „И пускай сидит.“ Наташа [удивленно]. „Как пускай сидит? Но ведь она же прислуга. [Сквозь слезы.] Я тебя не понимаю, Оля. У меня нянька есть, у нас горничная, кухарка. . . *для чего* же нам эта старуха? *Для чего*?).

Пак чрез повторение се проявява отдавна пламналата в душата ѝ страст да владее над всичко и да налага волята си, неудържимия стремеж да стъпи с крак на победител върху поваления, потъпкания от нея, отстъпващия под натиска ѝ свят на сестрите Прозорови. Вследствие на тази страст избухва яростта на Наташа заради това, че тя самата все още не е окончателна и единовластна господарка. А заедно с това се надига, издайнически се промъква, просмуква се в речта ѝ цялата ѝ истинска душевна грубост и низост, толкова старателно прикривани в продължение на цялата пиеса под маската на благовъзпитаност и дори на добродушна и неопитна наивност, под маската на декларирани сдържаност и отвращение към грубостта в подбора на изразни средства (срв. например забележката, която Наташа прави на Маша заради „грубите“ ѝ маниери — II д.). Освен с дръзкото, злобно, грубо подчертаване (в повторенията) тези скривани, маскирани черти в характера на Наташа се проявяват тук и чисто лексически — в епитетите спрямо старата вярна и предана, но вече почти съвсем неработоспособна Анфиса (*воровка, старая хрычовка, ведьма*), — и граматически (в подчертаването чрез синтактическото оформяне — . . .*если я говорю. . ., то знаю, что говорю*; в грубо звучащите на руски език императиви *чтоб не было* или *не сметь*): „Нам нужно уговориться, Оля. Ты в гимназии, я — дома, у тебя ученье, у меня — хозяйство. И если я говорю что насчет прислуги, то знаю, что говорю; я знаю, что го-во-рю. . . И чтоб завтра же не было здесь этой старой воровки, старой хрычовки. . . [стучит ногами] этой ведьмы!... Не сметь меня раздражать! Не сметь!“ Но тук Наташа се сеща за изтървания в момента и толкова спазван досега от нея тон на приятност и благоприличие. А може би и заради това, че тя самата още не е единствената и пълновластна господарка в дома, тя бързо променя и темата, и тона: „Право, если ты не перебершься вниз, то мы всегда будем ссориться. Это ужасно.“

Би могло също така да се посочи какъв ужас от разразилия се конфликт между Войницки и Серебряков, отчаяние и безпомощност звучат в повторенията на добродушния простоват и простосърдечен Телегин, когато се разбиват илюзните му за идилично съгласие, мир и взаимна любов между околните и когато самият той, един от най-слабите в имението, един от най-неспособните да уреди положението, се оказва повлечен, раздрусан от дигналата се вихрушка на две враждебни сили („Вуйчо Ваньо“ — пред финала на III д.): Войницкий. „Зачем я не крал? Отчего вы все не презираете меня за то, что я не крал? Это было бы справедливо, и теперь я не был бы нищим!“ Мария Васильевна [строго]. „Жан!“ Телегин [волнуясь]. „Ваня, дружочек, *не надо, не надо*. . . я дрожу. . . Зачем портить хорошие отношения? [Целует его.] *Не надо*.“ Войницкий. „Двадцать пять лет я вот с этой матерью, как крот, сидел в четырех стенах. . . [. . .] ночи мы губили на то, что читали журналы и книги, которые я теперь глубоко презираю!“ Телегин. „*Не надо!* Ваня, *не надо. . . не могу*. . .“ Серебряков [гневно]. „Не понимаю, что тебе нужно [. . .]“ Войницкий. „[. . .] По твоей милости я истребил

уничтожил лучшие годы своей жизни! Ты мой злейший враг!“ Телегин. *„Я не могу. . . не могу. . .* Я уйду.“ [В сильном волнении уходит.]

Би могло да се отбележи как чрез повторението Серебряков дава ярък израз на обхваналия го страх („Вуйчо Ваньо“ — III д., финала): „Удержите' его! Удержите! Он сошел с ума!“ Или как със същото средство Маша изразява своята детски-жизнерадостна закачливост („Три сестри“ — II д.): Маша [танцует вальс одна]. „Барон пьян, барон пьян, барон пьян!“ А на друго място — своята недружелюбност, дори враждебност, решително и твърдо нежелание да стъпи там, където са се настанили Наташа и Протопопов (IV д.): „Я не пойду в дом, я не могу туда ходить. . .“ (към Андрей и Чебутикин). И след няколко сцени (когато Олга й предлага: „. . .Пойдем в комнату“): [Сердито] „Не пойду я туда.“ [Рыдает, но тотчас же останавливается.] „Я в дом уже не хожу, и не пойду. . .“ Или скръбта, горчивината в молбата на безприютната Анфиса („Три сестри“ — III д.): Анфиса [утомленно]. „Олюшка, милая, не гони ты меня! Не гони!“ Ольга. „Глупости ты говоришь, няня. Никто тебя не гонит.“ Анфиса [кладет ей голову на грудь]. „Родная моя, золотая моя, я тружусь, я работаю. . . Слаба стану, все скажут: пошла! А куда я пойду? Куда? Восемьдесят лет. Восемьдесят второй год. . .“ Върху плетеница от повторения е изграден и отчаяният вопъл на Ирина („Три сестри“), която не вижда изход от сключилия се около нея житейски кръг. Тя самата вече няма надежда за онова лично щастие, за което е мечтала, пък и трудът, механичен, нетворчески, я уморява и не я задоволява („Три сестри“ — III д.). А при това около нея са преуморената, самотна, недоволна от настоящето Олга, Маша, нещастна със своя Кулигин — „най-добрия, но не и най-умния“ (срв. думите на Ирина в I д.), Андрей, който пада все по-ниско и по-ниско, опошлява се все повече и повече. Той вече не само постъпва на работа под началството на любовника на жена си (и то на незавидна и безперспективна длъжност след мечтите за научна творческа кариера), но дори се хвали с този си „успех“, стига дотам, че остава безразличен, безучастен и пред общественото бедствие — пожара в града, който вдига всички на крак. А и самата Ирина чувствува, че се променя, обезличава се, губи себе си все повече и повече. Всички тези мисли карат Ирина постепенно да се поддаде на обхваналата я нервност, която скоро отстъпва място на мъката и отчаянието. В тази сцена в резултат на повторенията репликите на Ирина звучат с особена безнадеждност и безизходност:

Ирина. [. . .] О, ужасно, ужасно, ужасно! [Плачет.] Я не могу, не могу переносить больше!. . . Не могу, не могу!. . .

Ольга входит, убирает около своего столика.

Ирина [громко рыдает]. Вы бросьте меня, вы бросьте, я больше не могу! . . .

Ольга [испугавшись]. Что ты, что ты? Милая!

Ирина [рыдая]. Куда? Куда всё ушло? Где оно? О боже мой, боже мой! Я всё забыла, забыла. . . у меня перепуталось в голове. . . Я не помню, как по-итальянски окно, или вот потолок. . . Всё забываю, каждый день забываю, а жизнь уходит и никогда не вернется, никогда, никогда мы не уедем в Москву. . . Я вижу, что не уедем. . .

Ольга. Милая, милая. . .

Ирина [сдерживаясь]. О, я несчастная. . . Не могу я работать, не стану работать. Довольно, довольно! Была телеграфисткой, теперь служу в городской управе и ненавижу, и презираю всё, что только мне дают делать. . . Мне уже двадцать четвертый год, работаю уже давно, и мозг высох, похудела, подурнела, постарела, и ничего, ничего, никакого удовлетворения, а время идет, и всё кажется,

что уходишь от настоящей прекрасной жизни, уходишь всё дальше и дальше в какую-то пропасть. Я в отчаянии, и как я жива, как не убила себя до сих пор, не понимаю. . .

Ольга. Не плачь, моя девочка, не плачь. . . Я страдаю.

Ирина. Я не плачу, не плачу. . . Довольно. . . Ну, вот я уже не плачу. Довольно. . . Довольно!

Би могло да се припомни сухото, сурово повтаряне *(пустяки!)* у Маша Шамраева („Чайка"), което с привидното си безразличие към всичко на света прикрива дълбока и безнадеждна болка; или малко старомодно-религиозното възклицание на Варя (*благолепие!* — „Вишнева градина"), в което сякаш се въплътява тя цялата — сериозна, чиста, пряма и добра, но непрактична и наивна, така че ѝ се присмива дори Петя Трофимов (III д.: Варя. [. . .] „Если бы были деньги, хоть немного, хоть сто рублей, бросила бы я всё, ушла бы подальше. В монастырь бы ушла." Трофимов. „Благолепие!"); или повторенията, в които се излива целият душевен смут, обхванал Войницки с пристигането на Серебряков, стихийният бунт срещу цялата серебряковщина, надигнал се в душата му, и т. н. и т. н.

Твърде интересно е обаче да се отбележи, че повторението играе важна роля не само като средство за езикова характеристика на действуващите лица, колкото съществено място и да заема било за очертаване основната линия на един или друг характер, било за изтъкване състоянието на едно или друго действуващо лице в някой от моментите на действието. Извън твърде разнообразните случаи на употреба и също тъй разнообразните форми, които повторението приема като средство за езикова характеристика, то се оказва и извънредно важен и многообразен елемент в структурното оформяне на репликата или на някой епизод, а дори и на цялата пиеса. Но и в този случай внимателният поглед на изследователя ще открие извънредно голямо функционално разнообразие, отразяващо различни страни на авторския замисъл, както и множество типове повторения по структура и значение, множество начини за вграждането му в текста на пиесите.

Като композиционен елемент при построяването на репликата повторението се използува в моменти на по-голямо душевно съсредоточаване или изобщо на голямо емоционално напрежение. В такъв случай то може да се окаже извор на своеобразни периодични приливи, някаква фуга, гонещи се вълни на чувства и мисли. Така е например в някои от репликите на Войницки: Мария Васильевна „[. . .] Ты был человеком определенных убеждений, светлою личностью. . ." Войницкий. „О, да! Я был светлою личностью, от которой никому не было светло. . . [Пауза.] Я был светлою личностью. . . Нельзя сострить ядовитей!. . ." и т. н. („Вуйчо Ваньо" — I д.) или — „Постой. Очевидно, у меня до сих пор не было ни капли здравого смысла. До сих пор я имел глупость думать, что это имение принадлежит Соне. Мой покойный отец купил это имение в приданое для моей сестры. До сих пор я был наивен, понимал законы не по-турецки и думал, что имение от сестры перешло к Соне" („Вуйчо Ваньо" — III д.) и др. Подобни повторения ще намерим и в прочутия монолог на Лопахин във финала на III д. (*Музыка, играй. . .* и др.) или във вълнуващия, пълен с чувства и значения монолог на Заречна (финала на „Чайка" — *Я чайка. . . Нет, не то. . .*), или пък в наситения с лиризъм, любов, радост, светли надежди призив на Аня (финала на III д.): „Мама!. . . Мама, ты плачешь? Милая, добрая, хорошая моя мама, моя прекрасная, я люблю тебя. . . я благословляю тебя. Вишневый сад продан, его уже нет, это правда, правда, но не плачь, мама, у тебя осталась жизнь впереди, осталась твоя хорошая, чистая душа. . . Пойдем со мной, пойдем, милая, отсюда, пойдем. . . Мы насадим новый сад, роскошнее этого, ты увидишь его, поймешь, и радость, тихая, глубокая радость опустится не

твою душу, как солнце в вечерний час, и ты улыбнешься, мама! Пойдем, милая! Пойдем!. . ."

Забележителни са онези реплики в пиесите на Чехов, в които като в лирическо стихотворение главното, основното се дава в началото като възклицание, като капнала в тежка капка есенция на цялото, за да се избистри и разлее в рамките на репликата и да се повтори наново в края — буквално същото, по-категорично в своята неизменност или с малки изменения в състава, освежаващи и нюансиращи израза. Създава се впечатление за едно силно, завършено, затворено в себе си изказване, затворен кръг на капнало чувство. Много ярка илюстрация на подобна структура намираме в репликите на Войницки (втората половина на монолога му, казан насаме след сцената с Елена Андреевна, „Вуйчо Ваньо" — II д.): „. . .О, как я обманут! Я обожал этого профессора, этого жалкого подагрика, я работал на него, как вол! Я и Соня выжимали из этого имения последние соки: мы, точно кулаки, торговали постным маслом, горохом, творогом, сами не доедали куска, чтобы из грошей и копеек собрать тысячи и посылать ему. Я гордился им и его наукой, я жил, я дышал им. Всё, что он писал и изрекал, казалось мне гениальным. . . Боже, а теперь? Вот он в отставке, и теперь виден весь итог его жизни: после него не останется ни одной страницы труда, он совершенно неизвестен, он ничто! Мыльный пузырь! И я обманут. . . вижу — глубоко обманут. . ." Или у Соня в пълния със сълзи и горчивина укор към Серебряков: „Надо быть милосердным, папа! Я и дядя Ваня так несчастны! [Сдерживая отчаяние.] Надо быть милосердным! Вспомни, когда ты был помоложе, дядя Ваня и бабушка по ночам переводили для тебя книги, переписывали твои бумаги. . . все ночи, все ночи! Я и дядя Ваня работали без отдыха, боясь потратить на себя копейку и всё посылали тебе. . . Мы не ели даром хлеба! Я говорю не то, не то я говорю, но ты должен понять нас, папа. Надо быть милосердным!" („Вуйчо Ваньо" — III д., финала). Тук би могло да се посочи и репликата на Елена Андреевна, която започва и свършва с изречението: *Неблагополучно в этом доме* („Вуйчо Ваньо" — II д.), въпреки че характерът на чувствата, вложени в репликата, е рязко различен спрямо приведените по-горе. А и изобщо Елена Андреевна не е способна (и не е достойна!) за възвишения лиризъм, с който са наситени редица реплики на положителните герои.

Когато Чехов решава да даде чрез повторения емоционалното съдържание, настроението в някой епизод, той също така намира за това различни начини. Особено интересни езиково-композиционни разрешения намира той за финалните сцени на редица действия. Така например във финала на II действие на „Три сестри" сякаш нито става, нито дори се казва нещо особено и по-специално — нещо, в което непосредствено да личи конфликтността, сгъстяващите се облаци на драматизма. Напротив, външно диалогът се плъзга по доста незначителни неща — Наташа разказва за своя Бобик, после заявява, че ще иде да се поразходи за половин час. Вершинин пък споменава за жена си — за това, че поредният й опит да се самоубие и да му досади е свършил без сериозни последствия. Говори се и за това, че маскирани няма да има, говори се с учудване, с известно разочарование, но не и с някакво извънредно голямо огорчение. Наистина Ирина, Кулигин и Олга споменават за умората си, Олга дори се оплаква от главоболие, но тутакси прибавя, че сега два дни наред — събота и неделя — е свободна и много се радва на това. Обаче повторението — думите *устал, устала* — и особено повторенията в репликите на Олга създават впечатление на тежест — именно на някакви тежки облаци, които се трупат, сгъстяват се от всички страни, насищат се с електричество, незабележимо, постепенно, но застрашаващо зловещо. И неволно се осъзнава,

усеща се тежест от това, че в същност Наташа и в майчинската си нежност издава безкрайна и непоправима ограниченост, пошлост и агресивен егоизъм, скрит зад нежните умалителни — *милашка, глазеночки*; че тя се отправя не за някаква обикновена и незначителна разходка, а отива при своя любовник, и то безсрамно и нахално, пред очите на всички, при това след като беше заявила, че детето й не е добре и че затова не бива да има веселие в дома. С особена сила зазвучава мимоходом казаното за Андрей — че продължава да играе на комар и да губи, става предмет на клюки из целия град — и това тясно и непосредствено се свързва със самочувствието на Олга и Ирина. Мъката им, огорчението от настоящето надхвърля обикновената умора и кръга на тясно личното, преплита се и с вълнението на объркания, не много умен и прозорлив Кулигин, и с бездомността, безпомощността на вечно философстващия Вершинин. Остава чувството на тежест, гнет, от който сестрите копнеят да се изтръгнат, остава очакването на нещо неизвестно, неспособност за борба с настоящето:

Ирина. Не задавайте въпросов. . . я устала.

Кулыгин. Ну, капризница. . .

Ольга. Совет только что кончился. Я замучилась. Наша начальница больна, теперь я вместо нее. Голова, голова болит, голова. . . [Садится.] Андрей проиграл вчера в карты двести рублей. . . Весь город говорит об этом. . .

Кулыгин. Да, и я устал на совете. [Садится.]

Вершинин. Жена моя сейчас вздумала попугать меня, едва не отравилась. Всё обошлось, и я рад, отдыхаю теперь. . . Стало быть, надо уходить? Что ж, извольте пожелать всего хорошего. Федор Ильич, поедемте со мной куда-нибудь! Я дома не могу оставаться, совсем не могу. . . Поедемте!

Кулыгин. Устал. Не поеду. [Встает.] Устал. Жена домой пошла?

[. . . . .]

Вершинин. Значит, один поеду. [Уходит с Кулыгиным, посвистывая.]

Ольга. Голова болит, голова... Андрей проиграл... весь город говорит... Пойду лягу. [Идет.] Завтра я свободна... О, Боже мой, как это приятно! Завтра свободна, послезавтра свободна... Голова болит, голова... [Уходит.]

Наташа [в шубе и шапке идет через залу; за ней горничная.] Через полчаса я буду дома. Только проедусь немножко. [Уходит.]

Ирина [оставшись одна, тоскует]. В Москву! В Москву! В Москву.

Съвсем друг тип повторение използува Чехов във финала на III действие от „Вуйчо Ваньо". Бурната сцена, която се разиграва между Войницки и Серебряков в която доста дейно участвува и Елена Андреевна, става на фона на едно немногословно, но пълно със значение и трогателно общуване между старата няня Марина и изтерзаната Соня. Думите на старата са изпълнени с ласка и съчувствие на сърдечен, великодушен човек към малко наплашено и огорчено дете. А наред с това отеква сърцераздирателното, неколкократно повтаряно от Соня в скута на старицата: *Нянечка! Нянечка!*

Финалът на същата пиеса (IV д.) е построен върху повтарянето на една и съща дума от различни действуващи лица — независимо един от друг, чрез което се постига изразяване на различни отношения към случилото се и се поддържа дълбока, многозначителна емоционална наситеност на сцената:

Астров [убирает со стола краски и прячет их в чемодан]. Что же ты не идешь проводить?

Войницкий. Пусть уезжают, а я... я не могу. Мне тяжело. Надо поскорее занять себя чем-нибудь... Работать! работать! [Роется в бумагах на столе.]

Пауза; слышны звонки.

Астров. Уехали. Профессор рад, небось. Его теперь сюда и калачом не заманишь.

Марина [входит]. Уехали. [Садится в кресло и вяжет чулок.]

Соня [входит]. Уехали. [Утирает глаза.] Дай бог благополучно. [Дяде.] Ну, дядя Ваня, давай делать что-нибудь.

Войницкий. Работать, работать...

Соня. Давно, давно уже мы не сидели вместе за этим столом. [Зажигает на столе лампу.] Чернил, кажется нет... [Берет чернильницу, идет к шкапу, наливает чернил.] А мне грустно, что они уехали.

Мария Васильевна [медленно входит]. Уехали! [Садится и погружается в чтение.]

След малко заминава и Астров. И ето пак се повтаря същото, но вече много по-кратко. Не е само това, че на сцената са останали по-малко лица, а и от тях вече не всички (например не и старата Войницка) се вслушват в заглъхващия звън на колата. Тук се чувствува лаконизмът на една заключителна точка, последната точка в целия низ от събития досега, за целия досегашен живот. Войницки пише подновените сметки и гласно ги смята. Пауза. Долита звън на звънчета — конете тръгват.

Марина. „Уехал." Пауза. Връща се и Соня, която е ходила да изпрати Астров. Тя оставя свещта на масата: „Уехал..." Страницата е обърната — сякаш всичко ще тръгне по старому. Войницки продължава да смята и да записва, до него сяда и Соня. Прозява се старата Марина след деня на труд и вълнения. Тихичко влиза Телегин, за да настрои както винаги китарата си. Но не, не е по старому всичко в това трудово гнездо. На мястото на старите илюзии и надежди е дошла мъката. Спокойствието на онези, които са били сигурни в смисъла на труда си, на живота си, отстъпва място на горчивото съзнание, че този труд и целият им живот нито са имали, нито ще имат желания смисъл, а ще носят завинаги оскърбителния и наранява щ отпечатък на незаслужено несъответствие и на несправедливост. Пиесата завършва с един нов извлик на сложни чувства в горчивата реплика на Войницки и в монолога на Соня — в който безпомощност и безнадеждност на онеправданите се преплита с изключителна душевна чистота, душевно благородство, а човечността и моралната красота се съчетават с красотата на езиковата форма — нов повод за изтъкване нюанси на лиризма, за подчертаване силата на изживяването пак предимно чрез прилагане на повторението.

Финалът на пиесата „Три сестри" представлява не по-малко интересен, но съвсем друг случай на повторения — няколко струи, няколко мотива, включени в няколко леко вариращи фрази, които се преплитат и преливат в репликите на трите сестри една след друга: Маша. „О, как играет музыка!" Олга. „Музыка играет так весело, бодро..."; „Музыка играет так весело, так радостно..." Маша. „Мы остаемся одни, чтобы начать нашу жизнь снова. Надо жить... надо жить..." Ирина. „Придет время, все узнают, зачем всё это, для чего эти страдания, никаких не будет тайн, а пока надо жить." Олга. „...Хочется жить!" [...] „О милые сестры, жизнь наша еще не кончена. Будем жить!" Ирина. „Придет время, все узнают, зачем всё это..." Олга. „... Кажется еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем... Если бы знать, если бы знать!" Ирина. „... Надо работать, только работать! Завтра я поеду одна, буду учить в школе и всю свою жизнь отдам тем, кому она, быть может, нужна. Теперь осень, скоро придет зима, засыплет снегом, а я буду работать... буду работать..."

Но този финал е забележителен не само с все същия чеховски лиризъм и чеховска тънка, фина форма на езиковото изпълнение, но и поради особените си

композиционни връзки с цялата пиеса не само тематично, по същество, но и по отношение на изразните средства. Връзката на тези финални реплики с цялата пиеса — връзка и тематична, и езикова — се осъществява чрез формите *надо работать..., буду работать.* И наистина достатъчно е да проследим пиесата сцена по сцена, разгръването на диалога реплика след реплика, за да се убедим в това. Темата на труда — уважение и стремеж към труда, копнеж за трудов живот, отричане на безделническото съществуване на класата, чиято рожба са те — действително намира възпълъщение не само в мислите, изказани от действуващите лица, или в чувствата, които ги вълнуват и ги тласкат към едни или други постъпки, но и в чисто езикови форми. Това са все същите изрази — *буду работать, будем работать, надо работать, хочу работать, трудиться,* — които се срещат в протежение на цялата пиеса — в репликите на Ирина, Вершинин и особено често на Тузенбах. Това е сякаш основен мотив в душевната настроеност на цяла група действуващи лица, една от основните нишки, върху които е изтъкана цялата пиеса, и която се разгъва от първия възел, завързан още в началото на първото действие: Ирина. „Когда я сегодня проснулась, встала и умылась, то мне вдруг стало казаться, что для меня всё ясно на этом свете, и я знаю, как надо жить. Милый Иван Романыч, я знаю всё. Человек должен трудиться, работать в поте лица, кто бы он ни был, и в этом заключается смысл и цель его жизни, его счастье, его восторги. Как хорошо быть рабочим, который встает чуть свет и бьет на улице камни, или пастухом, или учителем, который учит детей, или машинистом на железной дороге... Боже мой, не то что человеком, лучше быть волом, лучше быть простой лошадью, только бы работать, чем молодой женщиной, которая встает в двенадцать часов дня, потом пьет в постели кофе, потом два часа одевается... о, как это ужасно! В жаркую погоду так иногда хочется пить, как мне захотелось работать [...]" Тузенбах. „Тоска по труде, о боже мой, как она мне понятна! Я не работал ни разу в жизни. Родился я в Петербурге, холодном и праздном, в семье, которая никогда не знала труда и никаких забот. [...] Меня оберегали от труда. Только едва ли удалось уберечь, едва ли! Пришло время, надвигается на всех нас громада, готовится здоровая, сильная буря, которая идет, уже близка, и скоро сдует с нашего общества лень, равнодушие, предубеждение к труду, гнилую скуку. Я буду работать, а через какие-нибудь двадцать пять — тридцать лет работать будет уже каждый человек. Каждый!"

По тази нишка до последните реплики на сестрите във финала на IV действие може да се проследи как повторението се оказва градивен елемент, структурна особеност с широк размах и твърде важно значение в пределите на цяла пиеса. При това наблюдението показва, че този похват в структурата на Чеховите пиеси е доста обичаен и твърде разнообразно и интересно използуван. Наистина не би могло да се твърди, че повторението еднакво често и настойчиво се използува във всички пиеси на драматург с такова чувство за красота и мярка, с такова отвращение към баналността и шаблона, каквито съществуват у Чехов. Едно може да се твърди обаче с положителност: повторението в композицията на пиесата, както и при характеристиката на героите има богато вътрешно значение, и то не по-малко, отколкото в другите изразни средства, привлечени от автора в произведението. Зад повторението откриваме и своеобразния символ — олицетворение, което е също така твърде типично за творчеството на Чехов. Такова нещо намираме в самото название — „Вишнева градина", което покрай прякото си значение — название на даден участък земя, който става предмет на търговската сделка, има и различни значения за различни групи действуващи лица — за едните (Раневска, Гаев) тя олицетворява поезията

на миналото, за други (Лопахин) тя представя отстъплението на помещчиците и настъплението на капитала, който на него, внук на крепостен роб, дава силата на господар спрямо господарите от миналото. Трети пък (Трофимов, Аня) от вишнева градина изграждат символ на онова светло, все още неясно очертано бъдеще за цяла Русия, към което те двамата се стремят и което непременно трябва да настъпи в родината им на смяна на тежкото и недостойно настояще. По същия начин дълбоко и многолико значение придобива думата *чайка* в едноименната пиеса. Тя идва от една конкретна случка — Треплев убива чайка на брега на езерото в имението си. И веднага убитата чайка се оказва символ на лекомислено разбит живот, за да се задълбочи след това образът и да прерасне във въплъщение на трагичната съдба на Треплев и успоредно с това да отрази волния творчески полет на превъзмогналата всички пречки Нина.

Символиката, която се среща у Чехов, е тясно свързана с наличието на толкова типичен за произведенията му (и особено за пиесите му) подтекст. По такъв начин и повторението се оказва в най-тясна връзка с разкриване на подводното течение, със скрития смисъл на думите, които зад привидно обикновените мисли таят основната идея на автора, разкриват неговото верую, водят към пронизващ до сърцевината психологически и философско-социален анализ на действуващите лица и създалите се драматургични ситуации. И ето във „Вишневата градина" наред с многоликия символ — вишнева градина — се появява сякаш случайно, сякаш само плод на неосъзнат навик на стария слуга Фирс думата *недотепа*. Тя се мярка тук и там, ту в една, ту в друга реплика на действуващите лица и се уплита като бръшлян около мотива за вишневата градина. И в края на пиесата в последната реплика — репликата на изоставения Фирс — тя прозвучава като заключителен акорд на цялата пиеса, за всяко душевно състояние на действуващите лица, слага изобличаващо клеймо върху образа на всеки от тях — неумел, несръчен, нескопосен, непригоден за борба не само в името на нещо велико, но дори и на малкото в живота.

По същия начин символиката и подтекстът се вграждат с помощта на повторението и в пиесата „Три сестри". По-горе посочихме как в различни варианти се явява в пиесата мотивът за труда като непрекъсната струя от началото до края на пиесата. Но ето че също така от самото начало на пиесата бликва друга струя — мотивът за Москва като символ на всичко най-светло в живота, на всички надежди за щастие, сияйна цел, към която сестрите се стремят с цялото си сърце. Този мотив също така се подема от време на време в различни варианти и с различни отсенки на значение и на заложено чувство — ту в мечтите на сестрите ту в размишленията и спомените на Вершинин, ту в закачките на Федотик или в безсмислените слухове, донесени от глухия Ферапонт, в безцелното самооплакване на Андрей Прозоров или по-късно в отправеното към него пожелание от Тузенбах при техния брудершафт. Този мотив се преплита с мотива за труда също така до края на пиесата, но заглъхва все пак малко по-рано, защото сестрите се убеждават: „...В Москве, значит не быть" (Олга, сцените пред финала). Мечтата се оказа неосъществима. Единствената цел и надежда си остава трудът. Но пак с похвата на повторението драматургът с тези две струи преплита и трета, струя на човешкото равнодушие и пренебрежение към всичко важно и прекрасно в живота, на неумение и нежелание, на пълна непригодност за пълноценно участие в живота. Тази струя се движи по линията на чебутикинските *чепуха!, всё равно!*.

Обаче тези възклицания, толкова постоянни и типични за репликите на самия Чебутикин, толкова важни за характеристиката на това печално подобие на човек и лекар, не са само негови, не характеризират само него, както е прието обикно-

вено да се мисли. Те се отнасят и за останалите действуващи лица, и то не някак индуктивно, а най-непосредствено и пряко намират място в репликите им. Интересно е да се отбележи, че декарят дори не е първият, който го употребява след вдигането на завесата (I д.). Собствено изразът *всё равно* не би могъл да се срещне у Наташа. На нея нещата никак не са й безразлични, особено когато засягат нея самата, и то не само на думи, а и в действителност. Тя с нейната пошлост и умствена плиткост не проявява колебание, не свива рамене, не премълчава, не отстъпва. Тя е образец на настойчива и упорита агресия. Е, наистина опошляването на Андрей, съдбата на сестрите може би все пак да са й безразлични (срв. думите на Ирина за Наташа — II д.: „Ей, я думаю, всё равно"). У останалите, обаче, като се почне от Андрей Прозоров, Кулигин и дори Солени и се свърши с Тузенбах, Маша, Ирина, има моменти, когато те са готови да отстъпят от позициите си, да се оттеглят, да се предадат. Наистина сякаш у всеки от тях поводът за този израз е съвсем различен, сякаш всеки път говорещият го казва случайно и реагира само спрямо съвсем определена мисъл, постъпка, положение (така приблизително, както това става и с епитета *недотепа* във „Вишневата градина").

И тъй извън честата и обичайна употреба на израза *всё равно* у Чебутикин (върху която повече няма да се спираме) той се среща у предалия всичките си позиции Андрей (например II д., когато Ирина се чуди, че всички изведнаж се разотиват, недочакали маскираните): Ирина. „Позвольте... А ряженые?..." Андрей [сконфуженный]. „Ряженых не будет. Видишь ли, моя милая, Наташа говорит, что Бобик не совсем здоров, а потому... Одним словом, я не знаю, мне решительно всё равно." *Не знаю... всё равно...* Проличава, че Андрей поддържа жена си не защото е съгласен с нея. Той дезертира. Срв. как малко по-късно Чебутикин подема нишката: „[...] Как там ни философствуй, а одиночество — страшная штука, голубчик мой... Хотя в сущности... конечно, решительно всё равно!"

Изразът се среща и у Солени, който се убеждава в цялата безнадеждност на любовните си аспирации (II д., пред финала):

Ирина [холодно]. Перестаньте, Василий Васильич!

Соленый. Первый раз говорю о любви к вам, и точно я не на земле, а на другой планете. [Трет себе лоб.] Ну, да всё равно. Насильно мил не будешь, конечно [...]

Наташа. [...] Вы простите, Василий Васильич, я не знала, что вы здесь, я по-домашнему...

Соленый. Мне всё равно. Прощайте. [Уходит.]

У Кулигин това *всё равно* е неволно признание, че неговото демонстративно самодоволство е само форма — форма, която учителят смята за задължителна и единствено приемлива за човек „с положение" като него. Но у него формата е куха, без съдържание, фалшива, която създава илюзия за благополучие, т. е. в същност прикрива истинското отсъствие на благополучието. Точно така само илюзия се оказва и качеството му на умен човек (за което той говори без колебание), така както и любовта му, семейното му щастие се оказват форма без съдържание, спазване на благоприличие, на никакво статукво. Та нали и Маша се присмива на мъжа си заради склонността му към куха декларативност и робско придържане към формата. Та може би и любовта му към нея е само modus vivendi. Може би той говори за обичта си само защото е прието. Amo, amas, amat — насмешливо спряга тя латински глагол в отговор на прекалено демонстративните му публични признания за привързаност. И тъй този човек, който с всички сили и при всички възможни случаи подчертава своята душевна стабилност и обществена солидност,

в един прекрасен момент също така е готов да издаде, да разкрие истинското съдържание на показното равновесие и доволство (IV д., една от първите сцени):

Ирина. Федор сбрил себе усы. Видеть не могу.

Кулыгин. А что?

Чебутыкин. Я бы сказал, на что теперь похожа ваша физиономия, да не могу.

Кулыгин. Что ж! Так принято, это modus vivendi. Директор у нас с выбритыми усами, и я тоже, как стал инспектором, побрился. Никому не нравится, а для меня всё равно. Я доволен. С усами я или без усов, а я одинаково доволен...

Тузенбах по начало не е склонен към мрачност и отрицание. У него изразът *всё равно* се среща по повод мисли за невзрачната му външност и неодобрението на Маша заради отказа му от военна кариера (II д.):

Тузенбах. Жребий брошен. Вы знаете, Мария, Сергеевна, я подал в отставку.

Маша. Слышала. И ничего не вижу в этом хорошего. Не люблю я штатских.

Тузенбах. Всё равно... [Встает.] Я не красив, какой я военный? Ну, да всё равно, впрочем... Буду работать.

И дори у Маша, умната, великодушна и чувствителна Маша, се мярка този израз на нерадостно безразличие. Именно тя е първата, у която възклицанието прозвучава най-напред (I д., първите сцени):

Ольга. Ты сегодня не веселая, Маша.

Маша [напевая, надевает шляпу].

Ольга. Куда ты?

Маша. Домой.

Ирина. Странно...

Тузенбах. Уходить с именин!

Маша. Всё равно... Приду вечером. Прощай, моя хорошая... [Целует Ирину.]...

Интересно е, че дори в момента на любовната си радост тя пак казва *всё равно* — може би като израз на душевния си смут, на известна нерешителност — собствено може би тъкмо като израз на зародилата се внезапна решителност, готовност да посрещне своята съдба, своята любов (II д., една от първите сцени):

Вершинин. Я люблю, люблю, люблю... Люблю ваши глаза, ваши движения, которые мне снятся... Великолепная, чудная женщина!

Маша [тихо смеясь]. Когда вы говорите со мной так, то я почему-то смеюсь, хотя мне страшно... Не повторяйте, прошу вас... [Вполголоса.] А впрочем, говорите, мне всё равно... [Закрывает лицо руками.] Мне всё равно... Сюда идут, говорите о чём-нибудь другом...

А в последното действие в репликата на Маша след заминаването на Вершинин изразът придобива отново истинското си значение и дори звучи не с безразличие — пък макар и да е привидно, — но с цялата безнадеждност и безизходност, която може да се вложи в него: Маша вече никога в живота си не ще види Вершинин: „У лукоморья дуб зеленый, златая цепь на дубе том... Кот зеленый... дуб зеленый... Я путаю... [Пьет воду.] Неудачная жизнь... Ничего мне теперь не нужно... Я сейчас успокоюсь... Всё равно... Что значит у лукоморья? Почему это слово у меня в голове? Путаются мысли." Мъка, безутешна, остра болка от раздялата потиска съзнанието на Маша, обърква мислите в главата ѝ, внася безредие в речта ѝ. Но дали е само това? Това *всё равно* не значи ли също така, че Маша не умее, че дори на ум не ѝ идва да се бори за собственото щастие, че тя не намира средства да промени нещата така, че да остане с любимия човек. Тя е съсипана,

сломена, но не се бунтува нито срещу раздялата с Вершинин, нито срещу необходимостта да продължи живота си с Кулигин. Това е Маша. Въпреки ясно изразеното си отношение и преди това тя не бе намерила средства да защити Анфиса, пък и цялото си семейство срещу агресията на Наташа и Протопопов, не бе предприела нищо, за да спре посегателството на Солени срещу живота на Тузенбах, срещу бъдещето на Ирина.

И тъй възклицанието *всё равно* наистина се появява в репликите на действуващите лица ту тук, ту там по различен повод и с различни отсенки на значение. Но по същество всички тези възгласи се вливат в един и същ поток, който протича през цялото действие на пиесата до последните реплики на последното действие (Чебутикин). Така се изгражда още един мотив в пиесата — мотивът на слабостта, на интелигентската нерешителност и отпуснатост, на нежелание и неумение да се действува. Печално и опустошено звучи това съчетание като антитеза на мотивите за надеждата, за щастието, за смислен живот и стремежа към светло бъдеще, благородната жажда за труд. Неотстъпно като сянка това *всё равно* върви по петите на хората, несъумели да уредят живота си, а още повече живота изобщо. Така през цялата пиеса чрез двете вериги повторения се изтъркулват една до друга две вълни, които се гонят, настигат се, изпреварват се, в най-тясно съседство и най-силен контраст, както светлото и тъмното начало в живота от незапомнени времена. В действителността, в живота, а и в душата на човека великите идеи са във вечна борба с пошлостта, устремът е в постоянна надпревара с безразличието, активното човеколюбие с бездушието. По такъв начин съвсем неприемливо би било мнението, че повторението на тези думи в пиесата „Три сестри“ е случайност, в която авторът не влага специално значение, което няма особени функции.

В същата пиеса (I д.) Маша повтаря началото на Пушкиновата поема „Руслан и Людмила“: *У лукоморья дуб зеленый. Златая цепь на дубе том.* Изследователите не напразно са спирали вниманието си върху тях и са потърсили отговор на въпроса, дали случайно е избрано именно това двустишие и какво говори то за душевното състояние на Маша. За нас в дадения случай е от особен интерес обстоятелството, че това мъчително и според самата Маша безсмислено и безцелно повтаряне на един набил се в главата израз изчезва след появата на Вершинин, след зараждането на чувството й към него. Маша не го споменава нито веднаж в продължение на второто и третото действие. И едва в края на пиесата, след заминаването на военните части от града, Маша наново се връща към същия израз — сякаш безпричинно натрапил се на съзнанието й, но зад който се чувствува непосредствена, дълбока и искрена сърдечна болка. Като характеризира душевното състояние на Маша в самото начало и в самия край на пиесата, това изречение от Пушкиновата поема придобива и композиционни функции в структурата на пиесата. По същия начин с преднамереността на композиционно средство, отразяващо смисловите завои на подводното течение в пиесата, зазвучава изразът *всё вздор* у Ирина, по своето значение и емоционална оцветеност толкова родствен на разгледания по-горе израз *всё равно* (III д., една от сцените преди финала: „Я всё ждала, переселимся в Москву, там мне встретится мой настоящий, я мечтала о нём, любила... Но оказалось, всё вздор, всё вздор...“). Едно съпоставяне разкрива истинската връзка между него и същия израз, два пъти включен от автора в тъканта на първото действие: (Ольга. „Сегодня тепло, можно окна держать настежь, а березы еще не распускались [...]... я отлично помню, в начале мая, вот в эту пору, в Москве уже всё в цвету, тепло, всё залито солнцем [...] Боже мой! Сегодня утром проснулась, увидела массу света, увидела весну, и радость

заволновалась в моей душе, захотелось на родину страстно." Чебутыкин. „Чорта с два." Тузенбах. „Конечно, вздор." И малко по-късно: Ольга. „[...] Вот сегодня я свободна, я дома, и у меня не болит голова, я чувствую себя моложе, чем вчера. Мне двадцать восемь лет, только... Всё хорошо, всё от бога, но мне кажется, если бы я вышла замуж и целый день сидела дома, то это было бы лучше. [Пауза.] Я бы любила мужа." Тузенбах [Соленому]. „Такой вы вздор говорите, надоело вас слушать.").

* * *

Без съмнение разгледаните по-горе повторения в репликите на различните действуващи лица или в пределите на четирите Чехови пиеси не изчерпват онова изключително богатство от материал за наблюдение, което се заключава в тези пиеси. Задачата беше само да се даде поне частична представа за необикновеното разнообразие видове и форми, значения и начини на употреба, които се осъществяват с помощта само на този похват. Не по-малък интерес представлява разглеждането и на други езикови форми, с които повторението се съчетава в различни комбинации, за да издигне Чеховите пиеси до равнището на шедьоври на литературното творчество.

Извънредно голям интерес би представлявало разглеждането например на перифразата или контраста или други езикови и стилистични средства, приложени от Чехов в драматургията. Специално контрастът има твърде разнообразна употреба. Той дава на Чехов възможност да сведе до нула всички онези възторжени, изпълнени с красота и поезия думи, думи на любов и нежност, с които Чебутикин се обръща към трите сестри или говори за майка им: „Что, девочка моя, радость моя?" „... Птица моя белая" — към Ирина, I д.; или по-късно, пак там, към трите сестри: „Милые мои, хорошие мои, вы у меня единственные, вы для меня самое дорогое, что только есть на свете [...]... Ничего во мне нет хорошего, кроме этой любви к вам, и если бы не вы, то я бы давно уже не жил на свете. [Ирине.] Милая, деточка моя, я знал вас со дня вашего рождения... носил на руках... я любил покойницу маму..." Но от друга страна той става свидетел на дуела, в който пада убит годеникът на Ирина и не само не се опитва да го предотврати, но дори казва по този повод (IV д.): „Барон хороший человек, но одним бароном больше, одним меньше — не всё ли равно? Пускай! Всё равно!.." А след като донася съобщението за смъртта на Тузенбах, той със същото безразличие реагира на скръбта, която е причинил: „...Утомился...[Вынимает из кармана газету.] Пусть поплачут... [Тихо напевает.] Та-ра-ра-бумбия... сижу на тумбе я... Не всё ли равно!" Не се разтревожва Чебутикин и когато изтървава и счупва часовника — скъп спомен на Прозорови от майка им, която уж бе обичал безкрайно (III д. Ирина. „Это часы покойной мамы." Чебутыкин. „Может быть... мамы, так мамы. Может, я не разбивал, а только кажется, что разбил...").

Пак чрез контраст, чрез противопоставяне с нескопосно, неграмотно, неуместно цитатничество се демаскират „литературните" интереси на Солени, който си въобразява, че прилича на Лермонтов и дори пише стихове. Претенциите му за изисканост, загадъчност, поетичност се разбиват в издайнически прояви на грубост, примитивност, ограниченост. Сладкодумният Гаев бива изобличен от недоверието, дори насмешката, с която събеседниците посрещат неговите речи, и не по-малко от очебийното му собствено лекомислие, несериозност, нестабилност в избраната една или друга насока на мисли, в настроението и т. н. и т. н.

Контрастът по езикови, лексически несъответствия, понякога се използува в пиесите на Чехов за разкриване на вътрешни противоречия в характера на едно или друго действуващо лице. Такъв е например Лопахин с искри от сан-

тименталност и нежно съчувствие към Раневска и същевременно с алчната неуморимост на замогващия капиталист, с моменти на повишена емоционалност, с копнежа за щастие и красота наред със слепия, тесен практицизъм, суха ограниченост. Изобщо контрастът е доста обикнато от автора средство за характеризиране на редица действуващи лица, когато води към демаскиране, разобличаване. Ето и Яша във „Вишнева градина“ с неговия „стремеж“ към благородство, европейска култура и, от друга страна, отношението му към Дуняша, Фирс и особено към собствената му майка; Петя Трофимов с широките му планове за бъдеще и неспособността му да се погрижи за себе си и дори да си намери галошите; Тузенбах със стремежа му към труд, към творческа дейност и факта, че тъкмо той заспива в дома на Прозорови; Кулигин със сигурността му, че е умен, и смисъла на репликата, от която излиза, че е умен, защото е овладял ut consectivum и дори сега го преподава на други; Наташа с нейните претенции за възпитаност, издигнатост, за деликатна и изящна, приятна реч, с нейния френски език и разиграване ролята на възпълтена наивност и неопитност, а след това прояви на грубост и простащина, понякога съвсем неприкрити (срв. III д. — към Анфиса и дори към Олга). Или претенциите ѝ за пазител на реда, организатор в къщата и истинското безредие, безвкусица, пошлост, атмосфера на своеволие и фелдфебелски маниери, които я съпровождат в действителност, и т. н. и т. н.

По такъв начин контрастът твърде често води към иронията и дори към сатирата, които играят извънредно голяма роля при характеризирането на Серебряков и разобличаването книжно-либералните увлечения на старата Войницка, на Андрей Прозоров и др. Сатирата е обикновено фино прикрита зад словесния параван и все пак безпощадна, а в отделни случаи придобива гоголевска ударна сила. Така е представен Шамраев в разсъжденията му за изкуството и за актьорите, а и в „грижите“ му за стопанството на Сорин. По същия начин е осмян и Кулигин. Достатъчно е да се припомни начинът, по който Кулигин построява своя възторжен отзив за директора („Три сестри“ — I д.): „А затем, вечер проведем у директора. Несмотря на свое болезненное состояние, этот человек старается прежде всего быть общественным. Превосходная, светлая личность. Великолепный человек. Вчера, после совета, он мне говорит: „Устал, Федор Ильич! Устал!“ [Смотрит на стенные часы, потом на свои.] Ваши часы спешат на семь минут. „Да, говорит, устал!“ — И всеки, който е повярвал на уверенията му относно необикновените човешки достойства на директора, за доказателство и илюстрация получава неуместно предадените думи на този директор — *устал!* Този майсторски похват за изобличаване на примитивността и простотията, това твърде своеобразно и фино осъществяване на комизъм намираме още в безсмъртния „Ревизор“ на Гогол, който в III д., явл. VI на комедията си дава подобен неочакван финал на Хлестаковите разглагольствувания за Пушкин: „. . . . С Пушкиным на дружеской ноге. Бывало, часто говорю ему: „Ну, что, брат Пушкин?“ — „Да так, брат“, отвечает бывало: „Так-то всё. . . Большой оригинал.“

Без да се стремим към пълно обхващане и без да се впускаме в подробен анализ на всички видове и функции на контраста в разглежданите пиеси, ще посочим, че тематичният контраст у Чехов също понякога, дори доста често, намира своето езиково отражение чрез противопоставяне на думи (или изрази) — символи. Такова противопоставяне има в посочените вече две нишки повторения *работать* и *всё равно* в пиесата „Три сестри“. При това тематичните контрасти се оказват твърде често средство за характеризиране на редица действуващи лица. Пак в същата пиеса има и други тематични контрасти, въпреки че не навсякъде един или друг контраст е проведен така широко и настойчиво, както в

посочения по-горе случай. Така например интересен е в този смисъл един момент от III д., към края. Непреодолимо различие на характери и жестоко отчуждаване между Маша и Кулигин се проявява между другото и уж без особен повод и без особено подчертаване казаните *я доволен, я доволен, я доволен* (доста често срещано в репликите на Кулигин) и *надоело, надоело, надоело!*. . . (у Маша).

Лексическото и фразеологическото противопоставяне в областта на значенията или стилистическата принадлежност, както и контрастите по отношение пълнотата, структурата и ритъма в изказването са още по-тясно свързани с характеристиката на действуващите лица или с промените в душевното им състояние — вж. по-горе наблюденията върху ритъма на фразата в репликите на Маша и на Аркадина (в „Чайка") или разликата в ритъма на репликите у Серебряков и Войницки, например в сцената, когато Серебряков разкрива пред домашните своя план за продажба на имението („Вуйчо Ваньо" — III д.). Напира вълнението, което Войницки изпитва, болката, която той не може да надделее: той току-що е видял Астров и Серебрякова да се целуват. А също тъй не може да надвие чувството на вражда към Серебряков — човека, който го е експлоатирал цял живот без каквото и да е основание, нито пренебрежението към същия Серебряков заради неговата нищожност. И чувствата на Войницки намират израза си не само в подчертано-отчуждаващо, демонстративно учтиво, високомерно „вие", но и в подчертаната краткост, отсечената на фразата, която особено силно се чувствува в тази сцена: „Я, быть может, не нужен? Могу уйти?" След това: „Что вам угодно?" Или най-после: „Оставь этот тон. Приступим к делу. Что тебе нужно?" В края на сцената го обхваща вълнение по съвсем други причини. Той разбира, че старият бездарник и егоист Серебряков иска да осъществи финансова комбинация, без да се интересува от това, че имотът в същност не е негов, и още по-малко от това, че всички онези, които досега са работели за него, сега ще останат на улицата — и всеотдайният Войницки със старата си майка, и жалкият безприютен Телегин, и старата няня, а и собствената дъщеря на Серебряков, Соня. Вълнението, изумлението, възмущението прави фразата на Войницки още по-стегната, по-отсечена, по-остра по темп дори и в по-обширните му реплики: „Постой. . . Мне кажется, что мне изменяет мой слух. Повтори, что ты сказал." След това: „Не Финляндия. . . Ты еще что-то другое сказал." В следната реплика: „Вот это самое. Ты продашь имение, превосходно, богатая идея... А куда прикажешь мне деваться со старухой-матерью и вот с Соней?" и т. н. И най-после: „Это непостижимо, непостижимо! Или я с ума сошел, или . . . или. . ." Лексикофразеологическите и други средства за изразяване на чувството тук не са многобройни (ирония — *превосходно, богатая идея, прикажешь*; наситеност с експресия повторение — *до сих пор. . ., непостижимо. . .*). Основното е в ритъма на репликата и именно ритъмът противопоставя тези реплики на спокойното, разлято, самодоволно изказване на Серебряков: „С нездоровьем еще можно мириться, куда ни шло, но чего я не могу переварить, так это строя деревенской жизни. . ." и т. н. Или: „Прошу, господа. Повесьте, так сказать, ваши уши на гвоздь внимания". Или, най-после, основната му реч пред присъствуващите: „Вот и папап. Я начинаю, господа. [Пауза.] Я пригласил вас, господа, чтобы объявить вам, что к нам едет ревизор. Впрочем, шутки в сторону. Дело серьезное. Я, господа, собрал вас, чтобы попросить у вас помощи и совета, и, зная всегдашнюю вашу любезность, надеюсь, что получу их" и т. н. в същия дух.

При изграждането на образа Чехов понякога осъществява хармония между „външната" и „истинската", „вътрешната" красота, между лицето и светлия ум, благородната душа (Нина Заречна, Соня, трите сестри, Аня). Но значително по-често намираме приложен метода на противопоставянето — мекият, сърдечен Сорин

страда от сериозни дефекти в строя на речта си (вж. по-горе), любвеобилният добряк Телегин е съвсем жалък, когато започва да се изказва (срв. например: „Позволь, Ваня. Жена моя бежала от меня на другой день после свадьбы с любимым человеком по причине моей непривлекательной наружности. . .“ и т. н.). Наред с това претенциите за красиво изказване не могат да скрият душевната нищета, всичките отрицателни, долни черти на характера у Серебряков, Шамраев, Наташа и др. Именно в това прилагане на контраста Чехов намира основно средство за разрешаване проблемата за красотата, за единството на трагичното и комичното (както е у Телегин, Пищик, Раневска, Гаев и др.), за възвишеното или за силно емоционалното и делничното, обикновеното, както е във финалната сцена на пиесата „Вуйчо Ваньо“, и др. Или твърде богатата с тези особености реплика на току-що влезлия Кулигин („Три сестри“ — I д.): „Сегодня, господа, воскресный день день отдыха, будем же отдыхать, будем веселиться каждый сообразно со своим возрастом и положением. Ковры надо будет убрать на лето и спрятать до зимы. . ., Персидским порошком, или нафталином. . . Римляне были здоровы, потому что умели трудиться, умели и отдыхать, у них была mens sana in corpore sano. Жизнь их текла по известным формам. Наш директор говорит: главное во всякой жизни — это ее форма. . . Что теряет свою форму, то кончается — и в нашей обыденной жизни то же самое. [Берет Машу за талию, смеясь.] Маша меня любит. Моя жена меня любит. И оконные занавески тоже туда с коврами. . .“ и т. н.

Анализът на контраста, осъществен чрез словото у Чехов, показва, че словото се противопоставя не само на характера, постъпките, истинските мисли на говорещия. За целта на подтекста и на характеристиката словото може да се противопостави на темата, с оглед на която е употребено (срв. думите *ничтожество* и *ничтожнейший человек*, които Серебряков хвърля по адрес на работливия и честен, умен и прям Войницки, докато тези епитети много повече биха подхождали за него самия). Друг път се разкрива контрастът между словото и обстановката, ситуацията, в която е употребено — пак за същите цели, и то обикновено с уклон към комизма или сатирата. Така е например у Телегин („Вуйчо Ваньо“ — I д.): „Еду ли я по полю, Марина Тимофеевна, гуляю ли в тенистом саду, смотрю ли на этот стол, я испытываю неизъяснимое блаженство! Погода очаровательная, птички поют, живем мы все в мире и согласии, — чего еще нам?“ — при цялата бъркотия в организацията на живота, която е настъпила след пристигането на семейство Серебрякови, при всичките усложнения в отношенията между действуващите лица, за които става известно от другите действуващи лица в предходната сцена Астров—Марина—Войницки.

В други случаи противопоставянето става между думата и контекста — по отношение на лексическото значение, характера на изказаната мисъл или граматичните категории или стилистическото равнище на отделната дума и контекста като цяло. За илюстрация може да се приведе репликата на Лопахин („Вишнева градина“ — II д.), в която не случайно полународната, полуостаряла, пълна със синовна почит дума *папаша* се противопоставя стилистически на редица останали думи, с които Лопахин характеризира и себе си, и баща си: „. . . Надо прямо говорить, жизнь у нас дурацкая. . . [Пауза.] Мой папаша был мужик, идиот, ничего не понимал, меня не учил, а только бил спьяна и всё палкой. В сущности, и я такой же болван и идиот. Ничему не обучался, почерк у меня скверный, пишу я так, что от людей совестно, как свинья.“ Представата, която всеки културен човек има за творчеството на Айвазовски, се намира в пълна противоположност със значението, което му придава Телегин в разговора за скорошния скандал с пистолетни гърмежи между Войницки и Серебряков, както и книжно-тържественият израз *фа-*

тальное предопределение е противопоставен на твърде прозаичните причини за заминаване на Серебрякови („Вуйчо Ваньо“ — IV д.): Телегин „[. . .] Налегке уезжают. Значит, Марина Тимофеевна, не судьба им жить тут. Не судьба. . . Фатальное предопределение.“ Марина. „И лучше. Давеча подняли шум и пальбу — срам один!“ Телегин. „Да, сюжет, достойный кисти Айвазовского.“

Характерни контрасти в състава на репликата намираме и у некултурния Епиходов (срв. например репликата му към Дуняша — III д., към края): „Вы, Авдотья Федоровна, не желаете меня видеть... как будто я какое насекомое. [Вздыхает.] Эх, жизнь!“ Дуняша. „Что вам угодно?“ Епиходов. „Несомненно, может вы и правы. [Вздыхает.] Но, конечно, если взглянуть с точки зрения, то вы, позволю себе так выразиться, извините за откровенность, совершенно привели меня в состояние духа. Я знаю свою фортуну, каждый день со мной случается какое-нибудь несчастье, и к этому я давно уже привык. . .“ и т. н. и т. н.

И тъй основните езикови средства, с които Чехов си служи в драматургията, са средствата предимно на литературния руски език в различни функции и значения, в различни комбинации и съчетания. В отделни случаи за целите на художественото въплъщение драматургът прибягва и към запасите на грубоватата разговорна лексика, без обаче да стига до вулгарност. Той използува и елементи на разговорно-народния пласт, без да изпада в увлечения, които биха довели до натурализъм или до неразбираеми диалектни думи и изрази. В пиесите се срещат и канцеларизми, но без да се прекалява с тях, думи и изрази от книжната и високотържествена лексика и фразеология, без да ги прави основа на словесната тъкан. Тези особености, допълнителни елементи към основния материал на обикновения руски литературен език, както и чуждиците (например думите *идеал* у Шарлота, *фортуна* у Епиходов и др.) или френският език на Наташа, постоянните цитати от латински у Кулигин са дадени дотолкова, доколкото служат за осъществяване на характерността. И дори за момент прекаляване няма, нито едно специфично езиково средство повече, отколкото е необходимо, нито едно езиково средство, което да се окаже включено в репликите извън онези сложни функции, които са подчинени на поставените от автора идейно-нравствени, философско-социални и художествени задачи. Това е естествено, защото знайно е отношението на Чехов и към чуждиците в литературното творчество,[1] и към штампа и шаблона, превзета маниерност,[2] към провинциализмите и фалшивите народни изрази,[3] към сладникаво-сантименталните изрази,[4] към канцеларизмите.[5] А в произведенията на Чехов с неумолима последователност се осъществяват естетическите възгледи на писателя относно използуването на езика в литературното творчество. Обаче основният „неутрален“ лексически пласт в пиесите на Чехов поради майсторската инкрустация на допълнителните езикови

---

[1] Срв. писмата на Чехов до Е. М. Шаврова (от 20 ноември 1896 г., Соч., т. 16, стр. 396, и от 19 януари 1898 г., Соч., т. 17, стр. 217) и до А. М. Пешков—Горки (от 3 януари 1899 г., Соч., т. 18, стр. 11).

[2] Срв. писмата до Н. А. Лейкин (от 23 октомври 1886 г., Соч., т. 13, стр. 239, и от 24 декември 1886 г., Соч., т. 13, стр. 252), до Ал. Чехов (от 2—5 август 1887 г., Соч., т. 13, стр. 351), до А. В. Жиркевич (от 2 април 1895 г., Соч., т. 16, стр. 235) и др.

[3] Срв. писмата до Ал. Чехов (от 8 май 1889 г., Соч., т. 14, стр. 362), до Е. Н. Рославски (от 23 март 1892 г., Соч., т. 15, стр. 352), до И. А. Белоусов (от 3 август 1887 г., Соч., т. 13, стр. 352), до И. Л. Щеглов (от 22 февруари 1888 г., Соч., т. 14, стр. 47) и редица други.

[4] Срв. писмата до М. В. Киселева (3 декември 1899 г., Соч., т. 14, стр. 447), до Л. А. Авилова (от 19 март 1892 г., Соч., т. 15, стр. 345; от 29 април 1892 г., Соч., т. 15, стр. 375, и от 1 март 1893 г., Соч., т. 16, стр. 35) и др.

[5] Срв. писмата до А. С. Суворин (от 24 август 1893 г., Соч., т. 16, стр. 85, и от 11 ноември 1893 г., Соч., т. 16, стр. 98) и др.

елементи и особено поради майсторското оформяване на фразата с огромното разнообразие стилни, структурно-ритмични типове престава да бъде неутрален. Той става наситен с чувство, добавъчна мисъл и различен колорит и зад него се усеща кипежът на могъщия втори план на действието, на подводното течение, дълбочината на чеховския подтекст. В това авторът намира основното богатство на изразни средства, именно така проявява своето майсторство във владеенето на езиковите форми. Майсторството на истинския художник дава литературен шедьовър със сложни, взаимнодопълващи се и взаимнопреплитащи се езикови средства в цялото многообразие на техните функции, осъществява с тяхна помощ най-тънки гънки на мисълта, най-сложни и разнообразни чувства, рисува цяла галерия образи, представя най-различни събития. Но нито веднаж в хармонично изградената езикова форма, прозрачна по своята класическа простота, яснота и точност, изразителност и музикална благозвучност читателят или зрителят не би почувствувал обмислената преднамереност и внимателния подбор, преценка и обработка, на които употребеният езиков материал е бил подложен в действителност, не би доловил напрежението на онази творческа съсредоточеност, плод на която са създадените забележителни четири пиеси.

* * *

И тъй анализът на езиковите форми и тяхното използуване в пиесите на Чехов даде основание за твърде интересни наблюдения и изводи.

Установи се например, че темата на обикновения човек, характерна за Чеховото творчество изобщо и в частност за пиесите му, намира непосредствено отражение и в езика, и в стила на репликите — цяла гама от нюанси и степени в предаването на различни видове разговорна реч — от най-простите, близки до народната реч форми на изказване, до школуваната реч на интелигента, човека на изкуството, писателя. Наред с това върху езика на Чеховата драматургия е повлияло схващането на драматурга за правилността, изразителността, изяществото и красотата на езика. В съответствие с това в езика на пиесите няма нищо случайно, нищо излишно: в тях царува пестеливостта и обмислената целенасоченост. Твърде малко са професионализмите. При употребата на елементи от народната реч не се стига до диалектизми. Почти няма да срещнем съюзната дума *что*, която Чехов никак не обича. Канцеларизмите са извънредно редки и изпълняват специални задачи на художествено изобразяване (срв. у Медведенко, Телегин), както и редица заемки от чужди езици, срещу които Чехов се изказва в писмата си (така например думата *идеал* в пиесите си той разрешава само на Шарлота, „Вишнева градина", и то в момент на фокусничество).

От друга страна, особеностите на езика в Чеховите пиеси зависят от естетическите му възгледи въобще, както и от схващането му за скритата красота в обикновеното, всекидневното — стига това всекидневие да е израз на благородството в отношенията на хората, да е изпълнено с устрема и с благородството на труда. Обаче тази скрита красота, толкова фино вложена в езика, опираща се на лексическия подбор и начините в сглобяването на фразата, в едни случаи представлява смислово, стилистическо, емоционално единство, с хармония на формата и съдържанието, много често обаче усложнено от скрита символика, от наличие на подтекст, както спрямо сюжетното развитие, така и по отношение на образа на действуващото лице (срв. Нина в „Чайка", Олга и Ирина в „Три сестри", Соня във „Вуйчо Ваньо" и др.). Но значително по-често се осъществява единството на контрастите. Тогава красотата — скритата красота — бива заложена в

изрази от по-волен характер и дори грубовати (Маша в „Три сестри“). Друг път скритата красота се съдържа в реплики с явно изразени езикови несъвършенства (Медведенко в „Чайка“, Телегин във „Вуйчо Ваньо“). И напротив — изгладената, нарочната красивост, дори претенциозност в езика прикриват тъкмо отсъствието на моралната, истинската човешка красота. При това в съответствие с особеностите на Чеховата дарба широко място в пиесите му заемат иронията и сатирата. И всичко това не праволинейно и примитивно, а в сложна архитектонika, с тънък усет за място и мярка, с фино майсторство на внушение и изображение без видимо натрапване на авторското отношение и идея.

Знаменателно е при това, че привидната безпристрастност и точност в обрисуването на образите, в предаването на речта им не е обективистична. Напротив, езиковият анализ показва, че лицата, наделени с отрицателни черти — безделие, хищническа безпощадност към околните, безпринципност, пошлост, тъпота и невежество, — при изказване употребяват всичко онова, което Чехов смята за основен порок на езика и стила. В репликите им ще намерим плоска, неумна, неточна, некултурна употреба на думата или израза, многословие, което прелива в празнословие, или олизана гладкост, сладникавост, както и натруфена претенциозност на израза и т. н. като белег на фалш, като прикритие на отрицателното, на безпринципното и дребнавото, грозното в душата, в характера на човека (Шамраев в „Чайка“, Яша в „Три сестри“ и др.). Няма нищо чудно в това, че особено често душевното благородство на героите в Чеховите пиеси се съчетава с благородството на езика — с изящност, простота и непосредственост на израза, лаконизъм, точност и яснота в употребата, богатство и правдива конкретност на заложената мисъл (Дорн, Заречна, Олга, Ирина, Соня). Хиперболата, която Чехов им позволява понякога, отделни щрихи на езиковата експресивност са свидетелство било на младежка възторженост и великодушие, било на изблик на искрено и дълбоко вълнение. Всяко отстъпление, стилистическа волност Чехов им позволява в такива случаи именно като враг на онази олизана езикова безцветност, чиято искреност, значителност и дълбочина обикновено будят съмнение. Неумелият израз, неволната тромавост на езика у положителните си герои (Медведенко, Телегин и др.) Чехов изобразява с онази ласка и прошка, с дълбоко съчувствие и болка, с каквито показва дрипите на малката просякиня — сирачето Фьокла (от разказа „День за городом“). Това са все неволни слабости у жертвите на съвременната му действителност.

По такъв начин в езика на пиесите, както изобщо в творчеството на великия руски писател се осъществява друга черта на Чеховото виждане — съчетаването, единството на простотата и сложността — така, както е в живота. Видима простота и обикновеност, зад която се крие цял свят от значения, сноп от движещи или задържащи сили, единни или конфликтни помежду си, вериги от причини и следствия. При внимателно вникване веднага те придобиват решаващо значение за развитието на действието, за изграждането на образа. Това са сили, които въздействуват върху зрителя и читателя, извикват в съзнанието ни определени представи, събуждат известни чувства и мисли, налагат ги като следствие на яркото и правдиво художествено изображение.

Това положение за скритата, истинската сложност на привидно простите, обикновени житейски неща в пиесите на Чехов придобива особено значение, защото служи едновременно и за целите на сюжета, и за характеристика на действуващите лица. В зависимост от това езиковото изграждане на образите се осъществява чрез специален подбор, както и чрез емоционално и стилистическо обагряне на лексични и фразеологични езикови средства или граматични елементи, чрез трайни или епизо-

дични особености в структурата и обемността, както и в ритъма на репликата като цяло и в нейните части. По такъв начин писателят стига до изключителни тънкости в индивидуалното представяне на действуващите лица и същевременно до голяма обобщеност и типизация, които насочват към интонация и водят към целенасочено стилистично, емоционално и идейно осмисляне.

При подбора и употребата на езикови средства, от една страна, се има пред вид характерът, обстановката, моментът в пиесата. От друга страна, изследователят може да се убеди, че всяка дума, всеки израз, структурна особеност и т. н. са предназначени за въздействие върху зрителя и читателя, за да предизвикат в съзнанието им определени представи, чувства, мисли. По такъв начин наличието на авторската идея не нарушава правдивостта и яркостта на художественото изобразяване.

Езикът в пиесите на Чехов и специално като средство за характеризиране на образите представлява сложно, майсторски сглобено цяло от взаимнопреплитащи се и взаимнодопълващи се езикови средства и езикови функции. Всяка реплика при своята класическа обработеност, прозрачност и привидна простота прелива от значения, а по красотата и изяществото на творческия авторски замисъл наподобява филигранен съд с прекрасно, скъпоценно съдържание.

Би могло да се помисли, че всеки писател за своето творчество разполага все пак с ограничени източници и рамки на езикови средства. Чехов показва, че възможностите на писателя практически са неизчерпаеми.

Майсторството на Чехов в многообразното и многостранно изграждане и използуване на репликата показва огромните възможности на писателя-художник в областта на езика и разкрива тайните на творческото майсторство, единството на формата и съдържанието, обосновава силата на художественото въздействие върху зрителя и читателя.

ТВОРЧЕСТВОТО НА А. П. ЧЕХОВ — ШКОЛА ЗА РЕАЛИЗМА И МАЙСТОРСТВОТО НА ЕЛИН ПЕЛИН

ПЕНЬО РУСЕВ

В творческото развитие на големия български писател Елин Пелин, в неговото израстване като майстор-разказвач по-точно, има един многозначителен, особено важен факт.

Своята литературна дейност той започва със слаби ученически стихотворения и разкази, общо над петнайсет, отпечатани в различни периодични издания през годините 1895—1897. По израза на Георги Караславов в тях „има схематичност, сухота, дидактичност": на места „те са наивно сантиментални"[1] и явно писани по подражание на Т. Г. Влайков, Мих. Георгиев и др. Разбира се, още в тези ранни творби младият автор „трескаво търси свое отношение към действителността, свои стилови форми, свой речник" и вече разполага със свой материал от наблюдения и впечатления, със свои сюжети и герои. Ала той още не е майстор-разказвач, още прави своите първи стъпки в писателското поприще.

През следващите години, 1898—1901, близо три години и половина, в печата не се явява нито една Елин Пелинова творба. И изведнаж през ноември 1901 г. в сп. „Общо дело" излиза прекрасният разказ „Напаст божия", който изненадва читателите и налага Елин Пелин вече като оформен и голям майстор-разказвач. „Напаст божия" не е едно отделно и случайно постижение на млад автор, защото веднага след него се редят: „Ветрената мелница" (септември 1902 г.), „На оня свят" (ноември 1902 г.), „Изкушение" (декември 1902 г.), „Летен ден" (март 1903 г.), „Край воденицата" (май 1903 г.), „Задушница" (юни 1903 г.) и т. н. В годините 1901—1904 г. Елин Пелин отпечатва цял един том превъзходни, удивителни по своето художествено съвършенство вдъхновени разкази.

Между произведенията на начеващия автор до 1897 г. и разказите на писателя след 1901 г. има съвсем очебийна, огромна разлика. За времето 1897—1902 г. се е извършило чудо, творчески скок — родил се е големият разказвач, майсторът на късия разказ Елин Пелин. Неговите разкази от периода 1901—1904 г., когато излиза първата му книга, са едни от най-оригиналните и най-хубавите в българската литература изобщо.

[1] Г. Караславов, Елин Пелин, Предговор към „Събрани съчинения" на Елин Пелин в десет тома, София, т. I, 1958, стр. 16—17.

Какво се е случило между 1897 и 1901 г.? На що се дължи големият творчески скок в развитието на писателя? Как от начеващия млад автор само за три-четири години е израснал големият майстор-разказвач?

На този въпрос мъчно може да се даде категоричен и приемлив за всички отговор. За щастие в случая сам Елин Пелин приподвдига малко завесата, която крие тайната на бързото му творческо назряване. В цяла поредица изказвания, спомени, беседи и пр., най-значителните от които са отпечатани в том десети на „Събрани съчинения“,[1] писателят отчасти изяснява тази тайна. Въз основа на неговите сведения, както и на някои други днес би могло да се отговори в общи линии така: в годините 1897—1902 г. Елин Пелин се учи съзнателно и системно на писателско майсторство, работи упорито върху себе си, за да се изгради като писател, следва и с блясък успех завършва великата школа, голямото училище за белетристично майсторство на ред величави руски писатели, от които на първо място А. П. Чехов, А. М. Горки, Ив. С. Тургенев.

В случая нас ни интересува само школуването на Елин Пелин у великия руски писател-разказвач А. П. Чехов. Затова ще се спра единствено върху това школуване.

Въпросът има две страни: първо — как Елин Пелин се е учил от разказите на А. П. Чехов, и — второ — какво е научил от тях?

Ще разгледам тия две страни поотделно и съвсем накратко.

I

Ако употребим израза на великия руски актьор и режисьор К. С. Станиславски, в случая става дума за част от работата, която писателят извършва, за да се създаде, за да се изгради като писател. Това самият Елин Пелин е разбирал отлично и неведнаж го загатва дори в заглавията на своите изказвания. Характерни са например заглавията „Как съм се учил да пиша“, „Пишех за селото, защото съм израснал в него“, „Как пиша“ и др. При това, нещо крайно любопитно, Елин Пелин схваща работата на писателя върху себе си главно като художествено-творческо (а не научно, логическо) школуване у големите писатели. На въпроса, как е създал своя „хубав стил“, зададен от група септемврийчета през 1948 г., той обяснява: „Стилът се ражда с твореца. Това е способността му да пише. Но той се оформява от прочетените книги, от работата над произведенията на големите писатели.“[2] По друг повод Елин Пелин казва: „Аз съм благодарен, че можах на млади години да се запозная с руските класици Чехов и Горки. Аз съм благодарен, че попаднах на най-доброто в литературата. Те създадоха у мене вкуса към хубавото, към правдивото.“[3] А в писмото си до проф. Ст. Каракостов от 1 юли 1946 г., посветено на творческото му школуване у М. Горки, пише: „Чувствувах, че съм свършил някакво голямо училище и съм обогатял с много знания, без да мога да си обясня какви са те. Именно в такъв смисъл е неговото влияние над мене. Той като всички големи хора не можеше да бъде нито постигнат, нито подражаван. Но той ме научи на много работи, които един обикновен писател трябва да знае.“[4]

---

[1] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. X, София, 1959: Как съм се учил да пиша, стр. 171—179, Пишех за селото, защото съм израснал в него, стр. 396—398, Как пиша, стр. 464—520, също стр. 344—349, 390—391, 405—408, 427—432 и др.

[2] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. X, стр. 406—407.

[3] Пак там, стр. 397.

[4] Пак там, стр. 391.

Но като изтъква на преден план школуването си у големите наши и руски автори, Елин Пелин все пак не забравя да обърне внимание и на ред други страни в своята работа върху себе си. Изказванията му съдържат богат материал например за близостта на писателя до народа и живота, за ролята на наблюдателността и въображението, за значението на обмислянето и преработването, на добре оформената и изяснена художествена концепция, на своя собствен творчески опит и т. н.

От огромната творческа работа на Елин Пелин върху себе си, за да се изгради като писател, в случая трябва да се изясни само един единствен момент — школуването му у великия разказвач А. П. Чехов. Този момент може да се изолира само отчасти и само теоретически. При това откъснатото разглеждане на Елин Пелиновото школуване у Чехов, без да щем, създава впечатление, че то се поставя в центъра на многобройните условия, предпоставки, въздействия и пр., които играят роля при оформяването на писателя, и че се преувеличава. Нека това се има пред вид и нека казаното тук не се приема едностранчиво и абсолютно.

Както се знае, Елин Пелин се оформя като граждании и писател в средата на народните учители по градове и села във време, когато те се организират и се борят всеотдайно за просвещаването на народа. Съществено влияние му оказват селското движение и вълненията на селячеството в края на 90-те години. Той изгражда своите идеи и представите си за света главно въз основа на българската народническа и социалистическа литература в ония години.

До 1898 г. Елин Пелин вече е минал голямата школа на българското народно творчество и на всички значителни български писатели — Хр. Ботев, Л. Каравелов, Зах. Стоянов, Ив. Вазов, Т. Г. Влайков, Хр. Максимов, Г. Кирков. Тях той изучава още от детски години по силата на обстоятелствата и на вродените си склонности, но особено по време на ученичеството си. Формите на това изучаване, както и неговите резултати се отличават съществено от тия на школуването му у Тургенев, Чехов и Горки. Тъкмо под влиянието на българските образци той написва своите ранни ученически стихотворения и разкази.

Още като учител в с. Байлово, а след това и като повтарящ ученик в София и Сливен[1] покрай българските писатели Елин Пелин упорито чете и превежданите тогава чужди автори. В едно свое интервю той разказва: „С чужди писатели се запознах в гимназията. Аз и затова повтарях пети клас, защото четях по цял ден в Народната библиотека. Четях Гончаров, Чехов, четях Тургенев . . . Само в руски преводи намирах книги. Четях Виктор Юго . . . Чел съм ги все с речници. То е било бавно."[2] Пред в. „Сигнал" пък твърди: „Обичах много руските автори. Четох целия Тургенев и Гогол. От френските автори четох в преводи Мопасан. Неговото творчество ми направи голямо впечатление. Четях и Юго, и идилии от Копе."[3] Освен тия автори в други изказвания Елин Пелин сочи още Пушкин, Лермонтов, Достоевски, Алфонс Доде и др.

Запознаването му с произведенията на такива големи автори, повечето руски, е причина да осъзнае необходимостта от солидна подготовка, да разбере,

[1] В пети клас Елин Пелин учи най-напред през учебната 1894—1895 г. в София. Следващата 1895—1896 г. е учител в родното си село. През 1896—1897 е пак в София и пак ученик-петокласник в първа мъжка гимназия. През есента на 1897 г. се явява на приемен изпит в Рисувалното училище, в първа мъжка гимназия. Понеже не го приемат, отива в Сливен, дето брат му Христо Иванов е гимназиален учител, и отново, за трети път, се записва в пети клас. Там остава до пролетта на 1898 г. През 1952 г. стрина Луда, жената на Елин Пелиновия брат Зако, ми заяви, че се е върнал в Байлово около Великден.

[2] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. X, стр. 431.

[3] Пак там, стр. 346.

че за писателството се изисква много труд, и дори да се поотчае. Ето собствените му думи: „Познанията, които получих от руската литература, ме накараха сериозно да се замисля. Разбрах, че да бъде човек писател не е лека работа. Да се призная, малко се поотчаях. Започнах със страх да се отнасям към всяка своя работа. Стараех се да пиша разказите си по-задълбочено и внимателно".[1]

Мисълта, че да бъде човек писател е нещо трудно, и свързаното с нея отчайване, както и това, че престава да печата, се отнасят към 1898 г., когато Елин Пелин се връща в с. Байлово и когато се запознава с разказите на А. П. Чехов. В годините 1898—1902, а и след това до 1904 включително той изучава преди всичко творчеството на Чехов и Горки.

Едновременно с работата върху произведенията на Чехов, Горки, Тургенев и др. обаче младият Елин Пелин упорито работи и върху едни или други свои творби, които преписва и преработва по пет—десет пъти. Според собствената му преценка, направена близо половин век по-късно, това са били дни и години на сериозна и тежка работа. „С упорит труд бяха пълни годините на писателското ми оформяване" — заявява той пред в. „Сигнал."[2] А във в. „Земеделско знаме", като говори за разказа си „Ветрената мелница", твърди: „Преписвал съм го има десет пъти: разглеждам го, поправям го тук, поправям го там . . . По този начин той стана един добър разказ."[3]

За това, как Елин Пелин е школувал у А. П. Чехов, през 1951 г. аз записах ценни сведения от дядо Младен Стоянов Лулин, учител в с. Байлово по онова време. Според дядо Младен в Байлово през 1898—1899 г. младият Елин Пелин „усилено четял и препрочитал" отделни Чехови разкази в зависимост от настроението си, „както се четат и препрочитат вече заустени стихове на любим поет". Понякога съзнателно и упорито се стремял да запамети цели разкази или части от тях, които особено са му харесвали. Тия сведения на Младен Стоянов Лулин се допълват от множество изказвания на самия Елин Пелин. В писмото си до проф. Ст. Каракостов от 1946 г. например, като разказва, че на младини руските класици са го занимавали много и че бил потънал цял в тяхната дълбочина, той добавя: „Бях се запознал с Чехов, който ме обая."[4] На въпроса, кой писател му е бил най-любим, той, без да се колебае, отговаря: „Например Чехов съм чел много. Максим Горки — също много."[5] А пред септемврийчетата направо и ясно твърди: „Аз много обичах, обичам и сега руската литература. Особено ми харесват разказите на Чехов. Зная ги наизуст. Който иска да става добър разказвач, трябва да се учи от тях!"[6]

Сведенията на дядо Младен и особено собствените изказвания на Елин Пелин показват, че школуването му у А. П. Чехов, а непосредствено след него и у М. Горки е било напълно съзнателно и относително системно.

То е било и исторически обосновано. А. П. Чехов става известен, четен от българската интелигенция и превеждан на български тъкмо в периода 1896—1904 г.[7] В България той идва най-напред в оригинал чрез големите руски списания и с редица свои сборници. Широка популярност е получило десеттомното издание на А. Ф. Маркс от 1900—1901 г. Има основания да се мисли, че Елин Пелин е при-

[1] Елин Пелин, Събрани съчинения, т. X, стр. 176.
[2] Пак там, стр. 346.
[3] Пак там, стр. 429.
[4] Пак там, стр. 390.
[5] Пак там, стр. 432.
[6] Пак там, стр. 407.
[7] Тодор Боров, Чехов и България, София, 1955, стр. 25—37.

тежавал поне първите три тома от това издание. В тях са включени късите хумористични разкази на Чехов, много от които Елин Пелин превежда и отпечатва във в. „Български търговски вестник", дето е на работа за кратко време през 1903 г. Големият интерес, който се проявява в нашата страна към произведенията на Чехов, се обуславя от цял ред причини, между които като първостепенна трябва да се посочи близостта на някои страни от живота у нас и в Русия по онова време. Като буден селски син, минал през ужасите на суровия народен живот след Освобождението, търсещ идеал и жадуващ за творческа обществена проява, 22—25-годишният Елин Пелин естествено и тъкмо в духа на времето открива творчеството на А. П. Чехов и се учи от него. До Чехов той стига не случайно, а по силата на историческото развитие на българското общество и на българската литература по-специално. Към произведенията на великия руски писател го водят българският обществен и културен живот по онова време и собствената му идейна и художествено творческа подготовка. Животът на Елин Пелин до 1898 г., неговото възпитание, работата му като начеващ писател, идейните и литературните въздействия, които е изпитал дотогава — всичко го прави способен да открие, да следва и да завърши с успех школата на великия А. П. Чехов.

Творческото школуване у Чехов се застига и следва от школуване у М. Горки. С ранните Горкиеви разкази Елин Пелин се запознава към 1900 г. и навярно през 1902—1903 г. си записва от Русия неговите съчинения. Увлечението му по Горки продължава до 1904—1905 г. Така придобитото от А. П. Чехов се допълва и усъвършенствува от онова, което М. Горки дава на нашия писател. Ала наученото от Чехов се оказва по-силно и по-трайно. Тъкмо А. П. Чехов подпомага дооформяването на най-съществените особености на Елин Пелиновия реализъм. Той въздействува на Елин Пелин с цялото си творчество, а М. Горки само с произведенията си до 1904 г. Българският обществен живот и личната участ на писателя, които в периода 1900—1904 г. го насочват към школуване у Горки, към 1905 г. го отвеждат настрани от Горкиевото творчество. След 1904 г. Елин Пелин се развива в посока, която го отклонява от М. Горки, и наученото от него постепенно се занемарява и отслабва. Остава преди всичко онова, което писателят е усвоил от школуването си у А. П. Чехов. Разнообразните литературни и други въздействия, които нашият писател търпи след 1905 г., не го отклоняват от подетата преди тази дата и най-вече с помощта на Чехов линия на творчество. Напротив, тъкмо в разказите, които Елин Пелин създава след 1905 и до 1913 г., наученото от Чехов се проявява най-силно и най-ярко.

А. П. Чехов и А. М. Горки помагат на Елин Пелин да доизгради своя мироглед и своя метод на художник-белетрист. Благодарение на тяхната велика школа талантът на нашия разказвач израства бързо и се разгръща за голямо и оригинално реалистическо творчество.

II

Какво точно е научил и какво е усвоил нашият голям писател от великия Чехов, какъв е резултатът от школуването му?

В произведенията на руските писатели Чехов, Горки, Тургенев и др. Елин Пелин вижда образци на световно голямо изкуство и разбира към какво трябва да се стреми, какво е необходимо да постигне. И през годините 1898—1901 той продължава да пише разкази, които многократно преписва и преработва, ала които не печата, защото непрекъснато ги сравнява с високата мярка на руските майстори-разказвачи.

С помощта на Чехов, Горки, Тургенев и др. Елин Пелин доразвива и досъвършенствува своите представи и разбирания за изкуството, за писателския труд, за разказа, за съдържанието и формата му и т. н. Няма съмнение, че Чехов подкрепя Елин Пелин в избистрянето и установяването на редица идеи за общественото развитие, за обществото, за изкуството и пр. Нещо още по-важно — като чете, препрочита и запаметява едни или други Чехови разкази, Елин Пелин дооформява, възпитава и развива качествата и особеностите на художественото си виждане, а чрез него и особеностите на своя реализъм.

В руския живот, отразен в разказите на Чехов и Горки, има много положения, прояви, герои и факти, които, без да са тъждествени, са сродни и близки с подобни положения, прояви, герои и факти в наблюдавания от младия Елин Пелин български живот. Чеховите разкази учат Елин Пелин да наблюдава и да разбира по-добре заобикалящата го действителност. На нея той вече гледа и през призмата на прочетеното от Чехов и Горки и почва да забелязва и неща, които по-рано не е виждал и не е могъл да види.

Чехов се стреми да наблюдава руския живот с погледа на учен-медик. Той изследва „болестите“ на руското общество и търси причините им. М. Горки прави още една крачка напред — показва изхода от създаденото положение, сочи революцията. Върху тази основа Чехов и Горки определят отношението си към различните обществени групи, прояви, факти и т. н. Елин Пелин подхваща това тяхно отношение и си създава оригинален подход към българския живот и неговите прояви, свои собствени оценки за тях.

Творчеството на А. П. Чехов представя смело и пълно отрицание на сивия, безсъбитиен и безидеен живот в Русия, преди да наближи революционната буря от 1905 г. В произведения, като „Съседи“, „Йонич“, „Палата № 6“, „Дом с мезонином“ и др., Чехов разобличава и отхвърля народничеството с неговата фалшива теория за „малките дела“. Наред с всичко това, особено в драмите си, Чехов предчувствува и предвещава революцията от 1905 г. М. Горки почва именно от този последен момент в Чеховото творчество и с „Коновалов“, „О чиже, который лгал, и о дятле-любителе истины“, „Песня о соколе“, „Песня Буревестнике“, „На дне“ и др. вече е трибун на революцията.

Елин Пелин отразва във време, когато за българския живот е характерно едно издребняване и посиняване наред с обедняване на народните селски и занаятчийски маси и нарастване на бунтовните им настроения. С помощта на Чехов и Горки Елин Пелин вижда както сивотата, безсъбитийността и безидейността в нашия живот в края на XIX в., така и стихийния бунт на пролетаризиращите се селяни.

По пътя на художествено-образното възприемане на живота Елин Пелин открива герои и прояви, които напомнят героите и проявите им у Чехов. Той не подражава на руския разказвач, а с негова помощ наблюдава, анализира и отразява българската действителност. Така главно благодарение на Чехов той успява да насочи вниманието си към дребните, сивите, незабелязаните и неописваните в литературата ни по-рано малки съществувания — разните бедняци и ратаи, горските и полските стражари, прислужниците в учреждения, съдебните следователи и адвокатите, множеството бирници, селски кметове, попове и калугери, даскали и даскалици, архивари и т. н. А. П. Чехов рисува образите на дребните съществувания, но и живота, който ги ражда, осакатява и убива духовно. Така постъпва и Елин Пелин, като търси и намира българската атмосфера на този осакатяващ и убиващ духовно живот. В разкази, като „Невеста Нена“, „Първи сняг“, „Наве Стоичковата върба“, „Бялката на нане Вуте“, повечето от разказите в „Аз, ти,

той“ и др. Елин Пелин разкрива по чеховски затъпяващото влияние на сивия и безидеен живот в нищета и бедност.

На героите си — дребни чиновници, служещи, администратори и бюрократи, еснафи, адвокати и съдии, лекари, фелдшери, полицейски агенти, цяла поредица обеднели занаятчии, селяни, търговци и пр. — Чехов гледа със съжаление и неприязън, но и с любов. Неговият богат и разнообразен, ту безобиден, ту жесток хумор се корени най-вече в сивия, еднообразен и скучен живот на този вид герои, произлиза от смешните положения, в които те изпадат. Същото е и у Елин Пелин, макар че у него хуморът е свързан дълбоко с българската действителност и притежава български национален облик.

Една от най-характерните особености на Чеховия реализъм е, че А. П. Чехов изобразява типичното в живота и у човека чрез дребното и всекидневното, чрез обикновената, на глед незначителна и дори анекдотична случка. Така е например в разказите „Албом“, „Отец семейства“, „Не в духе“, „Справка“, „В почтовом отделении“, „Муж“, „Лишние люди“ и много други само от т. I на изданието през 1903 г. За живота и героите, които Чехов описва в тия разкази, изобразяването на типичното чрез дребното и незначителното е най-подходящият начин. Като изучава Чеховите разкази по един незабележим подсъзнателен и чисто творчески път, Елин Пелин стига до реализъм със същата характерна особеност. Ето пример. Архиварят при окръжното управление Душко Добродушков се срамува да яде тиква, когато началникът му го поканва, защото иска да не го мислят за прост, а после я съчувства и дори предлага да си опекат. Това е съвсем дребна случка, която, разказана при подходяща обстановка, ще звучи като анекдот. Чрез нея обаче Елин Пелин майсторски типизира своя герой и разкрива архиварската му душица. Така изобразява той цяла галерия герои — Нане Стоичко, чичо Кола Радин, Доне Козицата, дребния крадец-кокошкар Петко Лисичката, стражаря Иван Къосето, селския поп от разказа „Изкушение“, калугерите от „Пролетна измама“ „Братя“ и „Нещастие“, ловците и обществениците в „Аз, ти, той“ и т. н. Дори Андрешко — един такъв изключителен от обществена гледна точка герой — ни е представен и охарактеризиран чрез това, че изоставя съдия-изпълнителя в блатото.

Благодарение на тази особеност на своя реализъм Елин Пелин не рисува широки, големи художествени платна. Дори в повестите си той е крайно пестелив и кратък. Негови любими жанрове са късият разказ, скицата, малката повест. Но както А. П. Чехов чрез малките си разкази, чрез отделните си къси произведения Елин Пелин дава една голяма и твърде пълна картина на българската обществена действителност в края на XIX и началото на XX в.

Разкриването на типичното чрез на глед незначителното и дребното е свързано пряко с една друга, не по-малко характерна страна на Чеховия реализъм — силата на подтекста. Тази особеност личи най-ярко в пиесите на Чехов, но я откриваме и в разказите му. Елин Пелин също казва в своя текст само част от съдържанието на творбата си, като оставя другата й половина да се почувствува и разбере от подтекста. В редица случаи той въздействува на читателя предимно с онова, което е зад текста на разказа. В „Братя“, „Първи сняг“, „Нане Стоичковата върба“, „Занаят“, „Грешка“ и пр. Елин Пелин показва ужасната истина за затъпяващото въздействие на сивото бедняшко всекидневие, без да я коментира и без видимо да взема отношение към нея. Човек прочита споменатите разкази и се вълнува дълбоко, но едва когато помисли и най-после се сети и разбере за какво в същност говори писателят, осъзнава страшната му правда.

В разказите си А. П. Чехов не разкрива пряко своето отношение към разглежданите проблеми, обществени явления, герои и пр., а прави това чрез умелото

и плътното им изобразяване. Той се представя за външно спокоен, обективен и „безпристрастен" наблюдател и художник. Откритият протест, нескриваното възмущение и фронталната критика на обществените язви, неправди, отрицателни герои и пр. са редки у Чехов. В неговите разкази почти няма пряко и открито изявен авторов протест. Чехов критикува и отрича чрез реалистическото си изображение, без да полемизира с действителността.

По същия начин постъпва и Елин Пелин в по-голямата част от творчеството си. Статии, стихове, разкази и очерци с открита, фронтална критика на буржоазната действителност той пише само до 1904 г. и явно във връзка с школуването си у М. Горки. Но дори още в периода до 1904 г. той най-често създава произведения, в които няма пряка, открита и фронтална критика — „На оня свят", „Изкушение", „Пролетна измама", „Гост", „Задушница", „Един летен ден" и т. н. След 1904 г. Елин Пелин разобличава и отрича буржоазната действителност у нас, буржоазията и буржоазната държава изключително и само чрез правдивото им изобразяване.

Школуването у Чехов и Горки се оказва крайно ползотворно и по отношение на формата.

Художествената форма се определя от характера на художественото виждане и от основните особености на реализма. Понеже у Елин Пелин те се дооформяват в резултат от школуването му у Чехов, естествено разказите на нашия писател и по форма се родеят с тия на великия руски разказвач.

Както у всички писатели, така и у Чехов, Горки и Елин Пелин творческият процес започва с намирането на една или друга художествена концепция, т. е. с появата на един или друг творчески замисъл — според модния сред българските литературни критици напоследък израз. Художествената концепция не е цялото съдържание на бъдещата творба, а само неговата ядка, която в зародиш притежава почти всички страни и елементи и на съдържанието, и на формата. От тази ядка писателят развива цялата си творба. Концепцията е такова звено в сложната верига на творческия процес, което, веднаж появило се, като се подхване и развие, дава не само подробностите на съдържанието, но и съответната художествена форма — жанр, композиция, фабула, основен тон, стил, език и т. н. Близки и сродни концепции водят до близки по съдържание и форма художествени творби. Множеството сведения, с които литературната наука разполага, за творческия процес у Чехов, Горки и Елин Пелин, както и сравнителното проучване на тяхното творчество показват, че близостта между някои от основните особености на реализма у тримата автори често води и до близки художествени концепции. У Елин Пелин, който израства с школуването си у Чехов и Горки, концепциите в повечето случаи имат характера и особеностите на концепцията у тия двама велики разказвачи.

Художествената концепция у Елин Пелин е всякога значителна, извлечена от живота, ясна. Тя е плод на действително обобщаваща, напълно творческа и самостоятелна работа на въображението. Елин Пелин твърди, че почвал да пише само тогава, когато му стане ясно какво и как ще пише.[1] До ясна концепция той стига, като дълго носи бъдещата си творба в своето съзнание, като преживява творческо вдъхновение, като съсредоточено обобщава жизнения материал и намира съществения в него. Понеже цялата тази работа се върши с художествено виж-

[1] Елин Пелин. Събрани съчинения, т. X, стр. 177—178: „За да напиша един разказ, аз трябва първо добре да съм обмислил сюжета на разказа. Това е все едно да знаеш къде отиваш. Това значи да знаеш много добре края на разказа и какво искаш да кажеш на читателя с този край."

дане и въображение, които са се възпитавали главно у Чехов, тя често води до концепции, сродни с тия в Чеховите разкази.

У А. П. Чехов концепцията на разказа обикновено е неразривно свързана със сюжет-случка, облечена е в плащеницата на случката. В центъра на малкия Чехов разказ винаги стои една по-значителна или съвсем делнична случка. Неговият сюжет е сюжет-случка. Чехов започва разказа си с началото на случката и го завършва с нейния край. Такива са повечето негови къси разкази — „Ванька", „Тоска", „Оратор", „Ночь перед судом", „Брожение умов", „Мстители", „Дорогая собака", „Муж" и т. н. У Чехов концепцията идва във връзка със сюжетната страна на разказа, която той развива и изяснява най-рано и най-добре.

В ранните разкази на М. Горки не е така. У Горки художествената концепция рядко се явява здраво свързана със случката. Тя обикновено носи плащеницата на основните художествени образи, свързана е с техния характер и с обществения им смисъл. Затова в своя разказ М. Горки рядко следва хода на случката. В неговите разкази най-често има по две и повече случки. Горки изгражда своя разказ според необходимостта по-пълно и по-ярко да обрисува, да опише замислените характери и тяхното обществено съдържание. Към същото по-пълно и ярко разкриване на героите се стреми и Чехов, но прави това предимно чрез случката, като съвсем рядко ги описва.

За достоверността на казаното не са необходими много доказателства. Достатъчно е да се сравнят късите Чехови разкази с Горкиеви творби, като „Макар Чудра", „Емельян Пиляй", „Челкаш", „Старуха Изергил", „Дед Архип и Ленька", „Мой спутник", „Супруги Орловы", „Бывшие люди", „Коновалов" и др.

Ако трябва да се разграничи фабулата у двамата руски писатели, би трябвало да се каже, че у Чехов преобладава фабулата-случка, а у Горки — фабулата-образ или фабулата-образи.

Характерна черта на късия Чехов разказ е съвършено стройната и изцяло подчинена на сюжета-случка композиция. У Горки композицията не следва развитието на случката и често прави впечатление на нестройна, в смисъл че не е тясно свързана с развитието на случката, която дори може да отсъствува. Това не е слабост на композицията у Горки, а само нейна особеност, тъй като от гледището на пълното и ярко разкриване на образите с техния класов смисъл тя също е стройна. Различието е в това, че Чехов пречупва съдържанието на своите разкази предимно през призмата на някаква, най-често една единствена случка, а Горки — през призмата на героите като образи и характери, които носят една или друга обществена идея.

Като особено даровит ученик на А. П. Чехов и А. М. Горки, като ученик, който с успех е следвал тяхната велика творческа школа, Елин Пелин се домогва до художествени концепции, които в едни случаи се приближават по общите си особености до концепцията у Чехов, а в други — до тая у Горки. У Елен Пелин сюжетът е ту сюжет-случка, ту пък сюжет-образ или сюжет-образи. Разказът му получава ту формата на „Андрешко", ту пък тази на „Летен ден". Затова Елин Пелин пише или по чеховски, или по горкиевски построени разкази.

Разказа „Пролетна измама" например Елин Пелин започва с пътуването на калугера сред пролетно избуялите жита, после разказва как той вижда, че се белее забрадката на някаква жена, и завършва с това, че героят му намира побит на кол животински череп. Така са построени повечето Елин Пелинови разкази — „На оня свят", „Андрешко", „Адвокат", „Край воденицата", „Престъпление", „Любов", „По жътва", „На браздата", „Хитрец", „Печена тиква", „Непосветената", „Мичето", „Туберкулоза", „Тотка" и т. н. В повечето от тия разкази самата случка

е без прекъсвания, става в една и съща обстановка и трае сравнително кратко време. Както голяма част от късите разкази на А. П. Чехов, много от разказите на Елин Пелин са творби с единство на време, на място и на действие. Те всички са построени на основата на сюжет-случка. Това дава възможност на писателя да разкрие своите герои в действие, да ги покаже в движение. Най-вече в тия свои творби той не описва героите си, а ги показва, като действуват.

Своите построени по чеховски разкази Елин Пелин започва с простота и непосредственост, като в редица случаи началото им достойно съперничи с началото в Чеховите разкази. Както у А. П. Чехов, така и у Елин Пелин диалогът е всякога конкретен, действен, обединен от случката и подчинен на нея. Затова ред творби и на двамата имат характер на малки пиески. Някои дори са написани като диалози-сценки — „Господа обыватели“ от Чехов и „Пъдар“ от Елин Пелин например. Други разкази пък имат формата на монолози. Изобщо сюжетните, композиционните и др. особености на голяма част от Елин Пелиновите разкази са сродни и близки на съответните особености на късите Чехови разкази.

По горкиевски написаните разкази на Елин Пелин, обратно, започват с някакво поетично описание, както разказът „Косачи“ например, притежават диалог, който е нестроен и често откъслечен, проследяват пълното обрисуване на героя. Такива разкази са „Косачи“, „Ветрената мелница“, „Напаст божия“, „Летен ден“, „Самодивските скали“, „Самодива“, „Мечтатели“, „Ангелинка“ и др. Но строгото различие между едните и другите разкази, разбира се, не винаги е налице. Горкиевски елементи понякога се съдържат и в концепцията, в сюжета, в композицията и пр. и на разкази, които са построени като късия Чехов разказ, както и обратно.

В случаите, когато Елин Пелин постига художествена концепция с характера и най-общите особености на концепциите у А. П. Чехов, той разгръща разказа си по чеховски. В тези случаи Елин Пелин се приближава до действеността и динамиката на Чеховия диалог, до похватите му на започване и завършване на разказа, до сбитите характеристики в едно изречение и т. н. Когато пък постигне и развие концепция от типа на Горкиевите, пише разкази-очерци като тия на М. Горки. Тогава използува и рисува пейзажа по начин, по който го използува М. Горки, употребява горкиевски похвати в диалога, при портретирането и пр.

Сюжетните, композиционните, стилно-езиковите и други особености на художествената форма у Елин Пелин, разгледани във връзка със съответните страни на художествената форма у Чехов и Горки, показват, че нашият писател изобщо следва жанровите особености и жанровото разнообразие у великите си руски учители.

Той не заимствува от тях различните страни на своята художествена форма, а постига тия страни благодарение на факта, че се домогва до оригинално свои художествени концепции от типа на концепциите у Чехов и Горки.

Би могло да се постави още и такъв въпрос: защо в творчеството на Елин Пелин късият, по чеховски построен и написан разказ е основен, най-често срещан литературен жанр?

Отговорът е съвсем ясен — защото писателят вижда и рисува типичното, важното и значителното в живота и у хората чрез дребната, на глед незначителна и делнична случка, чрез малкото и всекидневното. Тази характерна особеност на неговия реализъм, на художественото му виждане и на метода му изобщо — дооформени, като е школувал у Чехов — го довежда до концепции, които могат да се разкрият и изразят най-пълно, ярко и внушително тъкмо с жанровите особености на късия разказ.

Като школувa у Чехов, Горки, Тургенев и др., нашият писател доразвива своя талант да наблюдава българския живот като художник и да открива в него интересен, оригинално свой материал за художествено пресъздаване, дооформява и доразгръща особеностите на своя реализъм. Тези особености от своя страна пък определят характера и най-общите черти на неговите литературно-творчески концепции, а чрез тях и формалните страни на разказите му.

III

Макар най-общо, без подробности и без да се изчерпват множеството доказателства,[1] които могат да се приведат, казаното дотук дава сравнително задоволяващ отговор на въпроса, как Елин Пелин се е учил от творчеството на А. П. Чехов и какво е успял да научи и усвои от него.

Този отговор обаче се нуждае от едно съществено и абсолютно наложително допълнение.

Елин Пелин не повтаря своите велики руски учители, не заимствува от тях, а твори въз основа на лично свой творчески материал от наблюдения и впечатления и по свой оригинален творчески път.

Едно внимателно и подробно, конкретно сравняване на Елин Пелиновите разкази с тия на Чехов, направено от мен преди години, показва, че в същност има само два-три случая, в които може да се говори за някаква по-пряка връзка между отделни творби на Елин Пелин и Чехов. Такава връзка съществува само между „Мечты" и „Пересолил", от една страна, и „Хитрец" и „Андрешко" от друга страна. Ала дори в тия два случая внимателният изследвач не може да открие заимстване в точния и в грубия смисъл на тази дума.

До безспорната и ярка оригиналност на своите разкази Елин Пелин се домогва главно благодарение на две обстоятелства: първо, че отразява българския живот и рисува български герои, които познава отблизо и които изобразява с типичните им черти и прояви, пълно и живо; второ, че това отражение на българския живот и на герои българи е направено не от чужди на Елин Пелин идейно-художествени позиции, а от собствено негова и характерно нашенска, българска гледна точка.

Великите писатели реалисти, какъвто е и Елин Пелин, създават голямото си изкуство, като черпят идеи, образи, сюжети и пр. от живота, от действителността. Силата, оригиналността и величието на изкуството идват от живота — дължат се на обстоятелството, че писателят твори не въз основа на материал от прочетени книги, а като се обляга единствено на наблюдаваното и преживяното, като използува онова, което е видял в живота.

Елин Пелин не подражава, не заимствува и не епигонствува. Той е напълно самобитен талант с подчертано национален творчески облик. Школуването му у Чехов, Горки, както и у редица български и небългарски автори не е обикновено, логическо учене. Човек може прекрасно да изучи и разбере Чеховите и Горкиевите произведения и пак да си остане напълно посредствен разказвач. Научното знание не означава творческо можене. Когато човек се учи как да твори, простото разбиране и запаметяване на изученото е съвършено недостатъчно, понякога и вредно. Да се учиш от творческия опит на класиците, да школуваш у тях и да използуваш реа-

[1] Подробно и всестранно разглеждане на въпроса читателят може да намери в студията ми Творчеството на Чехов и Горки — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин, поместена в Известия на Института за българска литература, кн. V, София, 1957, стр. 169—250.

лизма и майсторството им за свое оригинално творчество — това е литературно-творчески процес. Това означава да възпитаваш и усъвършенствуваш своя собствен талант. Елин Пелин се е учил, както може да се учи един творец, не като ученик в обикновения, в делничния смисъл на думата.

Като чете, препрочита и запаметява разказите на Чехов, Горки и др., младият Елин Пелин не просто школува и се учи, а се доизгражда като писател-творец, работи върху себе си, възпитава и усъвършенствува ония страни и качества на наблюдателност, въображение, чувство за правда в живота и изкуството, чувство за художествена мярка и т. н., които общо съставят таланта на писателя. Творческото школуване засяга всички звена и страни на таланта — цялата психика на учещия се, неговия идейно-емоционален свят, въображението и художественото му виждане, формите на образно мислене, както и средствата, похватите и формите, с които художественото мислене намира най-пълна и ярка изява. Освен това реализмът и майсторството се постигат с непрекъснато творческо напрежение и само въз основа на свой собствен творчески опит. В кръга на художественото творчество калъпите и рецептите не дават резултат, тъй като творческият процес е винаги нещо индивидуално, своеобразно и живо, неповторимо. Елин Пелин школува у Чехов, Горки и др., като непрекъснато разработва български теми и пише свои оригинални разкази. Така той увеличава своя собствен творчески опит. Школуването у великите руски белетристи му помага да преодолява грешките, пропуските и слабостите в творческата си практика. Талантът му постепенно, ала сравнително бързо разгръща всичките си творчески сили и възможности.

На такова подчертано творческо школуване е способен само голям белетристичен талант като Елин Пелин. Тъкмо защото е един от големите български писатели, кръвно свързан с живота на народа, притежаващ своя ратайско-селска гледна точка и своя творческа линия, той с пълни шепи и творчески черпи умение и опит от Чехов, както и от ред други наши и руски автори, без да заимствува и без да подражава.

Годините 1898—1902 за Елин Пелин са време на школуване у великите разказвачи Чехов и Горки, а с това и време на бързо и смело дооформяване и творческо разгръщане на неговия реализъм и на белетристичното му майсторство.

Благодарение на своето съзнателно и системно школуване у Чехов, а после и у Горки, направено, след като е минал школата на ред български и чужди писатели и вече в зряла възраст, когато е 22—25-годишен, Елин Пелин така блестящо и бързо излиза на широкия, просторен и прав друм на световната реалистическа литература. Най-вече с помощта на великия А. П. Чехов той смело и решително тръгва по този друм и още през времето 1901—1904 г. създава едни от най-хубавите, крайно оригинални и характерно български разкази.

А. П. ЧЕХОВ

III

„ДА ЖИВЕЕ НОВИЯТ ЖИВОТ!“

Един познат, който наскоро се завърна от Англия, ми каза, че там Чеховите пиеси имали необикновен успех.

— Как се обяснява това?

— Знам ли?.. Може би и те чувствуват, вълнуват се от новия живот, който наднича от тези пиеси?

— И който ние вече имаме! Спомняш ли си как някога се възхищавахме от „Вишнева градина“, с какъв възторг посрещахме думите на студента Трофимов, казани тогава от артиста Кръстю Сарафов:

— „Да живее новият живот!“

Моят приятел се позамисли, поклати глава и каза:

— Сигурно е така.

Гьончо Белев

ХУДОЖНИК-СЪРЦЕВЕДЕЦ

Всеки талантлив писател се стреми да разкрие вътрешния свят на човека, да покаже човешкото в живота. Жизнените произведения играят голяма роля както в живота на отделната личност, така и в развитието на обществото. Няма съмнение, че писател като Чехов, израснал в една бурна, предреволюционна епоха редом с такива съвременници като Лев Толстой, Горки, с такова богато наследство, където блестят имената на Пушкин, Лермонтов, Некрасов, Гогол, Тургенев, Достоевски, не можеше да не почерпи от него велики примери, да не влезе с цялата си душа в хуманистичната атмосфера на тази литература с нейния основен герой човека и неговото щастие на земята.

Затова, когато четем Чехов, ние се опиваме от голямото му умение да разкрие душевния свят на обикновения човек, да го покаже в неговите собствени прояви такъв, какъвто го е създал животът.

Няма по-честен, по-нежен, по-мъдър сърцевед от Чехов. В своите разкази Чехов като че слага ръка до сърцето на своя герой — за да покаже по-голямо състрадание към неговите блуждения в живота, както и да поучи другите от неговите грешки и заблуди.

Драмата на малкия Егорушка в „Степ", на Олга от „Душечка", на двамата приятели от „Палата № 6" и на стотици още хора, изгубили пътя си в живота, та дори и на кучето Кащанка — колко много чистота, любов, състрадание към човека, към всяко страдащо същество! Едновременно обаче той наблюдава като художник обективно и все пак заинтересовано, с горчивина и страст — да научи хората какви не трябва да бъдат!

Людмил Стоянов

ТВОРЕЦ, ЧОВЕК, ГРАЖДАНИН

Чехов е като всеки голям писател — ние го четем и препрочитаме без насита, дори с растящ интерес. Но той притежава и нещо друго, едно рядко качество — творецът у него стои на еднаква висота с човека и гражданина и по този начин въздействието на литературното му дело върху читателя е всеобемащо. Затова смехът му ободрява, неговата любов към малкия и страдащия ни кара да ставаме по-добри, а безподобното му майсторство на разказвач прави неговото творчество настолна книга за образци, но стоплени от едно горещо сърце. Споменът за благородната личност на Антон Чехов няма никога да повехне, творението му не ще отслабне от досега на времето.

Стоян Загорчинов

НАШИЯТ ЧЕХОВ

Много е трудно да се каже в една малка бележка какво у Чехов обичам най-много: та за това е нужно да се напише цял трактат! Но на втория въпрос мога да отговоря съвсем накратко — да, учил съм се от Чехов. И се уча. В същност от пет десетилетия няма сериозен белетрист в света, който да не се е учил от Чехов. От Чехов са се учили, учат се и ще се учат. Учат се не само ония, които пишат къси разкази и повести. Учат се и всички, които пишат романи, очерци, пътеписи. Някои писатели на Запад се мъчат да изхитрят: мъчат се да вземат от Чехов само стиловия похват, обаятелната народна реч, но на живота не гледат по чеховски — честно, искрено, с дълбоко уважение към всички хора на труда и прогреса. И те бъркат. Те бъркат, тъй като Чехов е неделим. Та той за това е Чехов, защото писателството за него не е нито празна забава, нито средство за лесно препитание, нито модно увлечение. Писателството за Чехов е било дълг. Дълг към хората, към народа, към цялото човечество. Чеховият хуманизъм е органически свързан с всичко, което е излязло под перото му в продължение на 24 години. Горещо и страстно е обичал Чехов страдащите, експлоатираните, обикновените трудови хора. Горещо и страстно е ненавиждал той тираните, човеконенавистниците, ония, които под най-различни форми, с лъжа или направо, са ограбвали чуждата пот, които са лежали и са се угоявали на чужд гръб. И цялата тази любов, и цялата тази омраза е дадена предимно в подтекст, издълбоко, с чудно май-

сторство, с поразително вглъбяване в човешките души, с необикновено познаване на човешките характери. Чехов е жадувал за времето, когато народите ще вземат съдбините си в свои собствени ръце и ще започнат да изграждат един нов живот, живот на мир, на братство и на социална справедливост. С това Чехов е най-близък до нашата съвременност. Но до нашата съвременност той е близък и с омразата си към угнетителите на трудовия народ, към тираните, към войнолюбците, към империалистите. Времето, този неумолим съдия, този безпощаден критик, с всеки нов ден разкрива Чехов в нова светлина, прави го по-близък до нашето чудно социалистическо съвремие, до нашите борби за мир и мирно разбирателство между всички народи.

Георги Караславов

ВЕЛИК МЕЧТАТЕЛ

Какво обичам най-много у Чехов?

На тоя въпрос може да се отговори само с една дума — Чехов.

Чехов не може да се дели на части, на жанрове и периоди. Той е навсякъде еднакъв и все пак различен: изпълнен с любов към хората, снизходителен към техните дребни слабости, строг към низостта и порока, към жалкия, самозабравил се човек.

Горки пише за Чехов: „Пошлостта намираше у него жесток и строг съдия."

Чехов не може да се чете просто за развлечение. Уж обикновена, весела, забавна история — попийнал дребен чиновник попада под колелата на господарската карета и по тоя повод „попал в газету". Засмееш се, а после колко горчиви мисли напират в главата ти!

Всеки разказ на Чехов е една обикновена история, написана сякаш със симпатическо мастило — отначало невидима, лека, а когато размислиш, пред теб се разкрива жива трагедия.

Героите от разказите „Винт", „Хамелеон", „Конска фамилия", „Унтер Пришибеев" и толкова други живеят в съзнанието ни като стари познати, които са ни разсмивали и едновременно са ни карали да си зададем с огорчение въпроса: толкова нищожни ли са хората?

Разкази като „Лекомислената", „Степ", „Палата № 6" са ме поразявали с дълбокото проникване на писателя в човешката душа.

Във всяка Чехова шега е показана една съдба, една истинска драма. Всеки негов разказ може да бъде драматизиран и не случайно едни от най-хубавите съветски филми са направени по негови произведения. Спомнете си „Лекомислената", „Човек в калъф", „Ана на шия", „Шведски кибрит" и др.

Чехов въздействува на читателя предимно с тая критика на човешките недъзи. Горничната Дуняша казва на своя възлюбен — лакея Яша:

„Още като момиченце ме взеха при господарите и аз отвикнах от простия живот. Ето ръцете ми са бели като на госпожица. Нежна станах, благородна, от всичко се боя. И ако Вие, Яша, ме измамите, не знам какво ще стане с моите нерви."

Дуняша е пародия на „белите фигури с тънки талии, с тънки благородни чувства, с изтънчени нерви", които отдавна са изживели времето си.

Героите на Чехов от „Вишнева градина“ мечтаят „колко хубав ще бъде животът след двеста години“. А никому не идва на ум да се запретне сам да го направи щастлив. Учудено и тъжно мислиш за „загиващите“ герои от „Вишнева градина“ и неволно си повтаряш думите на Горки: „Край цялата тая скучна, сива тълпа безсилни хора е минал голям, умен, внимателен към всичко човек, погледнал е тези скучни жители на своята родина и с печална усмивка, с тон на мек, но дълбок укор, с безжизнена мъка в сърцето, с красив искрен глас е казал: „Лошо живеете, господа!“

Ще минат може би много години, но Чеховият укор „Лошо живеете, господа!“ ще плющи като камшик дотогава, докогато все още продължават да живеят унтерпришибеевци и човеци в калъфи, които цял живот са стояли далеч от живота.

Чехов обаче не е само отрицател. В края на живота си той сам разбира, че неговите герои отдавна са се състарили и всичко чака само „започването на нещо младо, светло“. В края на „Вишнева градина“ звънти гласът на Аня: „Прощавай, стар живот!“

Финалният акорд на Чеховото творчество „Здравей, нов живот!“ го свързва пряко с нашата съвременност и го поставя на едно с великите мечтатели, които искаха да превърнат цяла Русия в нова вишнева градина.

Затова обичам сърцеведа Чехов?

Мария Грубешлиева

КОГАТО ЧЕТЕШ ЧЕХОВИТЕ РАЗКАЗИ

Когато четеш гениалните разкази на Антон Павлович Чехов и пред очите ти се заниже безконечна върволица от хора — незначителни и малки, безпомощни и кротки, прегазени от нищетата и неправдата, окован с ръждивите вериги на всекидневието, — сърцето ти се свива от дълбока и неизразима скръб. На всяка страница ти виждаш живи и неповторими образи, които се врязват в паметта ти за цял живот. Можеш ли някога да забравиш обущарчето Ванка Жуков, което майсторът влачи за коса и бие с обущарския ремък, или петербургския файтонджия Йон, който излива мъката си пред кончето, защото не може да намери човек, комуто да разкаже какво му е на сърцето?

Може ли да се заличи от паметта ти образът на трогателната Кащанка или на разпътната Агафя, когато запрята поли, прегазва реката и тръгва безстрашно срещу мъжа си, който я очаква, за да й нанесе жесток побой?

Четеш, четеш, приемаш задушния въздух на един загиващ свят, вълнуваш се, покъртен от словото на художника, едвам преглъщаш сълзите си. И ти става ясно, че такъв обществен ред, който погубва хората и ги докарва до нечовешки унижения, няма право на съществуване. Той е обречен на гибел. И не е далеко времето, когато „здравата, силната буря“ ще помете ония, които живеят в леност и разкош, жестокосърдечните, които са равнодушни към човешките страдания, покварените, за които трудът е бреме и унижение, а не въпрос на чест и слава.

Антон Чехов с ясновидещи очи съзря онова велико бъдеще, когато животът ще стане неизказано хубав и в човека всичко ще бъде прекрасно — и лицето, и дрехите, и душата, и мислта.

Ангел Каралийчев

А. П. ЧЕХОВ В МОЯ ЖИВОТ И В ЛИТЕРАТУРНАТА МИ РАБОТА

Честуване стогодишнина на А. П. Чехов от цялото прогресивно човечество разкри по един безспорен начин големите богатства на неговия многостранен талант и обаятелните качества на неговата хармонична личност като човек и писател. Чехов е от фалангата на ония големи световни писатели, които, колкото повече се отдалечават от нас, ни стават по-скъпи, по-мили, по-нужни, защото с всяко ново прочитане на техните произведения човек открива все нови и нови богатства, все нови и нови страни, които по-рано не е подозирал, нито пък забелязал. Чехов стана още по-близък и скъп на своята родина след Великата октомврийска социалистическа революция, защото „очистителната бури", която усещаше, дойде много по-рано и измете плесента и мърсела, потиснициите и тунеядците и разкри светлото бъдеще, което писателят тъй ясно виждаше. Рухна легендата на дореволюционните „пророци", които виждаха у Чехов само съзерцателя, тихия мечтател, изящния поет, великолепния художник на „руския здрач". Оказа се, че Чехов е общественик с острото око на честен политически мъж. . . С цялата си писателска и обществена дейност Чехов влия и още много силно влияе за изграждане на новия човек, за създаване на ония хармонична личност, за която се бори новият социалистически свят. . .

И това влияние на Чехов изпитват вече цели поколения. За него му благодарят и го почитат милиони хора по света. . . Когато Зоя Космодемянска се готвеше за своята Голгота, тя искаше да бъде чиста и съвършена като човек и борец, готов да отдаде живота си за своята съветска родина. И на тази външна и вътрешна душевна чистота тя се учеше и при Чехов. Младогвардейците от Краснодон взеха много нещо от примера на Зоя Космодемянска, когато възлизоха на кладата, за да спасят своята родина от фашистките варвари.

Без преувеличение мога да кажа, че Чехов е играл голяма роля в моя живот, много ме е мъчил, много е изисквал от мене, както в изграждането ми като човек, така и в изграждането ми като писател. В много трудни моменти от моя живот, които не са малко, когато съм се мъчил да се опазя от злото, да не се поддам на лошите влияния, да се овладея, да не очерня човешкото си достойнство, аз винаги съм мислил за съвършения писател и човек Чехов. Той ми е помагал да прогоня изкушенията, да победя суетата, да не тръгна по пътя на евтините победи, на леките успехи, защото винаги ме е съветвал и учил, че кога да е доброто побеждава злото, че истината ще си пробие път, лъжата ще бъде победена и апологетите на пошлостта и кариеризма ще паднат в праха, макар и понякога късно. Иначе как би могъл да съществува светът? Как би могъл той да върви напред?

За пръв път Чехов ме разтърси до сълзи, когато бях ученик в първи прогимназиален клас, едва единадесетгодишен.

Беше зима, по здрач. Аз четях до прозореца, наведен над моята христоматия, писмото на Ванка до дядо му в село. И колкото наближавах края, нещо все повече и повече ме стискаше за гърлото. Най-после, когато разбрах, че той (Ванка) сбърка адреса и че дядо му няма да получи писмото, аз спрях четенето и безшумно захълцах по очи над писмото на нещастното чираче. . . Чираче? Та нали аз от седемгодишната си възраст тръгнах чираче — да паса ту конете на съседите, ту биволите на свако, ту кравите на бабини — и бях изпитал цялото грозно и тежко унижение на тази дума „чираче". . . И как потъвах аз от срам в земята, когато ме срещаха моите малки съученици и другарчета, когато ме виждаха да водя во-

ловете напред за юларите, а чорбаджията да ги подкарва, седнал на колата. . . Та в същност за Ванка ли плачех аз, или над моята участ?! Кого оплаквах аз тази вечер — него или себе си?

Днес разбирам, че съм плакал и за двамата ни. А може би и за още хиляди и хиляди нещастни чирачета по света, които преглътват мълчаливо сълзите си и не умеят да разкажат мъката си, няма кой да им помогне, не знаят кому да я разкажат и кой ще ги разбере. . .

Намери се човек, който надзърна в чирашките ни добри души, разбра малкия ад, който гори там, и го разказа просто и ясно на целия свят. . .

След това аз четох разказа му „Момчета" или „Володя", не помня кой по-напред, и дълго бях „Монтигомо — Ястребов нокът".

Мина време. Дойдоха грозните военни години от 1912—1913 г. и Първата световна война от 1915—1918 г. Вълшебникът Чехов изчезна някъде. . . Аз го забравих, понесен от жестоките вълни на живота. И когато вече бях ученик в гимназията от 1917 до 1922 г., витрините на книжарниците се покриваха от декадентската и символична литература, за която тогава имаше прекрасни условия. Нахлуха в нашите души писатели, като Пшибишевски, Арцибашев, Рембо, Верлен, Едгар По, Достоевски и др. Ние поглъщахме жадно тази сладка отрова и се възхищавахме, както казва Анатол Франс, от всичко, което не разбираме. . .

След завършване на гимназиалното си образование аз станах библиотекар на читалището в моето родно село. Когато слагах библиотеката в ред, натъкнах се на няколко тома от Чехови произведения, преведени на български, но забравих чие издание бяха. От всичко, което прочетох тогава, поразително впечатление остави у мене повестта „Тъжна история" или „Скучна история", както бе преведено тогава.

Кое ме порази?

Поразиха ме искреността на Чехов, точната и вярна психология на героите, прецизният език и голямата простота, с която той разказваше тази скучна, но наистина тъжна история на професора и Катя.

Тогава четох за пръв път драмите му „Вуйчо Ваньо" и „Чайка", но, да си призная, не ми харесаха, защото в същност аз не можах да усетя драмата, конфликта, сблъскването и действието, което при други автори беше съвсем явно изразено. Но към пиесата „Вуйчо Ваньо", в края, имаше някаква песен, която е била изпълнявана при постановката на пиесата на сцената на Народния театър в София. Аз заучих тази песен, доста често я пеех и тя си остана за мене „Песента на вуйчо Ваньо". Струва ми се, че почваше така:

За сетен път при теб дойдох
със увехнали мечти и разбито сърце. . .

Песента много се харесваше, понеже имаше мечтателно-съзерцателна мелодия и много допадаше на сантименталните души.

И близо двадесет години оттогава аз изгубих А. П. Чехов — първия разказвач, който ме разплака още като дете.

* * *

След 9 септември 1944 г., когато се запретнах да пиша пиесата си „Царска милост", чудно нещо, в съзнанието ми изпъкна образът на този строг лекар с очила. . . Дълго време не можех да се отърва от неговия натрапничав образ. . .

Това стана така. И сега, винаги преди да започна да пиша някоя пиеса, аз препрочитам почти всички класици основно, като започна от Шекспир, Лопе де Вега, Калдерон, Расин, Корней, Горки, Толстой, Чехов, Ибсен, Хауптман, Пушкин, Гогол, Вазов и др. и стигна до най-новите съветски автори-драматурзи.

След като дълго се съветвах за „Царска милост“ с тия титани на сцената, най-мълчаливият, най-скритният от тях завладя душата ми и остана при мене.

Кое ми хареса, кое ме захвана, кое ме плени така силно при сегашното прочитане драмите на Чехов „Три сестри“, „Вишнева градина“, „Чайка“ и „Вуйчо Ваньо“.

Аз по никой начин не мислех, че материалът, с който вече разполагам, може да се реши с чеховските средства, нито в такава една приглушена атмосфера да се скрие драмата някъде във втория план. Но аз дълбоко се убедих, че без втори план не може. И че най-плененото, най-хубавото, най-богатото и ново нещо при Чехов е прекрасно изграденият втори план или „подводно течение“ на драмата, както се изразяват критиците. Много добре разбирах, че трябваше да напиша българска драма — с българска атмосфера, с български герои, с остър наш конфликт, изобщо да създам една чисто национална съвременна драма. Но драматургическото майсторство на Чехов ме заплени и ме хвърли в голяма тревога. . . А аз нямах никакъв опит, никакъв. . . Искаше ми се Ирина Радионова, такава добродушна, такава вярваща и наивна демократка, която ще понесе цялата отговорност за тази своя наивност, все пак да бъде един обаятелен сценичен образ, да печели симпатиите на зрителите, защото тя е по-малко виновна от ония, които я лъжат и искат да си послужат с нея, да я превърнат в свое оръдие. При това тя трябва все пак да вижда правдата, на която служи нейният син Боян и за която загива, да прилича донякъде на Чеховите героини.

Аз се мъчех да постигна пестеливия диалог на Чехов, неговия лаконичен и многосъдържателен израз, точния и типичен за всяко действуващо лице език, поезията и най-важното простотата. Мъчно може у Чеховите драми да се види театърът сред голямата жизнена правда, която се разкрива у него. И все пак неговите пиеси са театрални. И в този театър шествува пълнокръвният човешки живот. . .

Да се постигне това е изумително трудно. При това аз разбирах, че за постигане на такова едно привидно външно спокойствие при развитие на действието ми пречи моя темперамент, моята импулсивна натура, склонна винаги към пълна и точна изява. Аз исках винаги да се каже всичко, без да премълча нещо. Дълго се борих и боря с този недостатък и струва ми се, че в „Блокада“ и в някои от сцените в „Безсмъртна песен“ успях да постигна нещо, успях да създам сцени с хубав подтекст и добре изграден втори план.

В това отношение аз съм послушен ученик на Чехов.

* * *

Когато бях директор на Народния театър в София и поставихме през 1951 г. „Три сестри“, аз имах възможност отблизо и внимателно да наблюдавам как постепенно, тънко и очароватено се разкриват безбройните богатства на Чеховата драматургия. Н. О. Масалитинов вършеше това внимателно и умно, когато въвеждаше актьора в ролята.

Тогава аз разбрах, че за Чеховата драматургия са нужни не само талантливи, но и културни артисти, артисти, които няма да играят на сцената, няма да показват чувства, да изживяват себе си, а да живеят, истински да живеят, като разкриват целия дълбоко драматичен и поетичен свят на Чехов.

При поставянето на „Три сестри“ мене ми стана ясно, че нашите артисти трябва да изоставят всичките си стари навици, цялата си стара актьорска техника, да захвърлят всички щампи и клишета и да намерят съвсем нови изразни сценични средства за Чеховите герои. Защото Чехов е новатор в театъра в пълния смисъл на тази дума. Всичко при него е важно — осветление, звукови ефекти, сценично

оформление. И най-малките дреболии трябва да бъдат на мястото си и да действуват точно и навреме... И всичко е в помощ на актьора. Иначе, изпуснати тия дребни „сценични чудеса" или пък ненавреме поставени в действие, те могат да провалят всичко. При Чеховите пиеси е абсолютно необходимо да се получи чеховската атмосфера, да се разкрият всички литературни и поетични качества на пиесата, да се координира играта и гласовете на артистите, ако щете с камертон, за да се постигне емоционалността и поетичният чар на спектакъла. Не случайно в „Три сестри" ние бяхме включили най-добрите, най-културните, най-мислещите актьори, като Петя Герганова, Зорка Йорданова, Ружа Делчева, Таня Масалитинова, Виктор Георгиев и др., за да се доберем и разкрием с общи усилия истинския замисъл на тази тъй трудна за пресъздаване пиеса. Близо четиридесет години Народният театър не беше играл Чехов. Ето защо никак не беше леко нито на актьорите, нито на сценичните работници, нито на художника и режисьора да постигнат това.

Спектакълът „Три сестри" повдигна много проблеми пред нашия театър. Той сложи отново с пълна сила пред нас въпросът за ансамбловата игра, за сценичния говор, за вярно органично живеене на сцената, за поезията на спектакъла, за режисьорското и актьорското майсторство, за културата на актьорите, за мислещия актьор на сцената и пр. Чеховата естетика постави съвсем нови задачи пред нас.

Не случайно днес на много от сцените на Запад — в Париж, Лондон, Брюксел и др. — Чеховите пиеси се посрещат с възторг не само от артисти и режисьори, но и от публиката. Защото да се дешифрира Чехов, да се прочете правилно, да се разкрият всички литературни и сценични качества на неговите пиеси е задача тежка, но много благородна и увличаща. Тия трудности винаги мобилизират истинските майстори на сценичното изкуство. И не случайно и до днес най-добри изпълнители на Чехов си остават артистите и режисьорите на Московския художествен академичен театър „Максим Горки". Там са традициите на Чеховия театър, там са майсторите на неговото изящно и вълнуващо изкуство.

Днес влиянието на Чехов над някои съвременни съветски драматурзи е очевидно, но конкретно какво е неговото влияние над нашите стари автори от наследството или пък от младите, мъчно бих посочил.

Чехов се добра до свой стил и в разказа, и в драматургията. Но конкретно над кои наши разказвачи и над кои наши драматурзи е оказал влияние — не мога да кажа. Но нашата прогресивна публика, нашата социалистическа интелигенция обича Чехов. Името на Чехов е огромен магнит, който привлича веднага честния човек и читателя с вкус и култура.

Лично за себе си мога да кажа, че Антон Павлович Чехов и днес стои на масата ми и сериозно и строго гледа моите мъки в литературната ми работа и в живота. И нерядко ми помага.

Миналата година през септември, когато предложиха на нашите две групи в Съветска Украйна кой иска да вземе маршрута Сталинград—Краснодон—Луганск—Крим—Ялта, без да дочакам изчитането на маршрута, веднага отговорих на другаря Левин: „Аз искам да взема този маршрут."

Името на Ялта веднага грабна сърцето ми. Събдна се моята, съкровена мечта. Аз отивах да се поклоня на Антон Павлович за всичко онова, което съм научил от него, и многото, което още има да уча.

Камен Зидаров

ВЕЛИК ИЗОБЛИЧИТЕЛ И МЕЧТАТЕЛ

Чеховите герои влязоха в моя живот още през ученическите ми години. Баща ми и майка ми заедно с други народни учители, тесни социалисти, организираха театрални трупи в различни селища и често играеха пиеси от Горки, Шилер, Чехов . . . Баща ми жадно четеше руските писатели и редом с Маркс и Енгелс, Плеханов и Благоев в библиотеката му се редяха книги от Толстой, Горки, Чехов, Тургенев. Не зная дали Чехов беше в нашия дом най-обичаният автор по онова време, но несъмнено беше от ония писатели, за чиито герои най-много се приказваше. Неговият „Човекът в калъф“ беше станал нарицателно име и се прикачваше на всички чиновници и учители, в които се откриваше и най-дребната чертица на Беликов. А не малцина бяха жигосвани с прозвището „Хамелеон“. Сатирикът Чехов допадаше много на всички учители, интелигенти, а редом с тях и на нас, гимназистите, но аз не по-малко обичах другите Чехови герои — дребните, нещастни, онеправдани хорица, които Чехов е нарисувал с такава топлота и обич, с такава забележителна живост и простота. В тия години на небивал духовен подем за нашата интелигенция разказите и драмите на Чехов будеха неутолим копнеж за посветъл, по-човечен и смислен живот, за повече красота.

Още като млад читател на Чехов великият писател ме поразяваше с тънкото си майсторство, с изключителната си безхитростност и свежест на изображението, с умението да описва едновременно сурово и силно и с неподправена поезия най-обикновени всекидневни преживявания. Чел съм няколко пъти неговата „Степ“ и когато трябваше да напусна родителите си, за да уча в окръжния град, съдбата на Егорушка ми се струваше моя собствена съдба. Чехов и с най-поетичните си страници беше по-действителен от самия живот.

За влиянието на Чехов върху нашата литература и театър е необходимо да се направят специални изследвания. Неговото изключително благотворно въздействие е несъмнено. Може би у нашите писатели трудно ще се открият точно определени влияния от Чехов, но неговият мироглед, чеховското сърце, чеховският начин на виждане, чеховският хумор не са чужди не само на разказвачи, като Елин Пелин с неговия суров рисунък (колкото и самобитни и нашенски да са образите и хуморът му), но и на писатели, като Алеко Константинов, Вазов, Страшимиров . . . А обичта му към бедния, страдащия, обидения от съдбата човек не стопля ли и много от разказите на Йовков? Чеховският реализъм на сцената, пропит с толкова размисъл и поезия, чеховският театрален език и до днес е един от най-здравите стълбове в творческия облик на нашия театър.

Всеки читател и всеки писател си има предпочитани автори. Чувствувал съм по-сродни и съм се учил предимно от писатели, като Толстой, Тургенев, Горки, но мога да кажа, че Чехов е бил в живота ми също на едно от първите места. Всякога ме е привличала дълбоката му обич към човека, мечтателността у героите му, ярките му картини от природата, която живее и диша пълнокръвно в неговите страници. Под по-пряко негово влияние преди трийсетина години написах и публикувах няколко къси разказа, неизлизали още в отделна книга. Ще спомена от тях само „Прости сърца“, „Самота“, „Любов“. Като художник и мислител днес Чехов се разкри с всичката си сила. И днес не по-малко от вчера той е необходим и на читателя, и на писателя.

Духовното израстване на нашата интелигенция в истинска народна интелигенция е било съпътствувано през последните 60—70 години неизменно и от влиянието на руските мислители и писатели. От тях тя се учеше на обич и всеотдайна

служба на народа. Те подхранихa в нея оня светъл копнеж към свобода и правда, който, укрепван от героичните борби на партията на Благоев—Димитров, така бързо и с такава преданост я приобщи към идеите на Великата октомврийска революция, към творческата революционна мисъл на Ленин. На марксизма-ленинизма и на великите руски писатели нашата интелигенция дължи своето отдавнашно духовно превъзходство над представителите на стария свят. А между тях, между духовните предтечи на революцията, Чехов заема в нашите сърца едно от първите места.

Емил Коралов

ВРАГ НА ЛИТЕРАТУРЩИНАТА

Какво у Чехов обичате най-много?

— Всичко, подписано с името А. П. Чехов. Но най-много хумора и внезапните, изумяващи, но естествени развръзки; тая лека форма с дълбоко съдържание.

Учили ли сте се от Чехов и с какво ви е помогнал при вашата работа като белетрист?

— От Чехов сме зобали всички: и Ангел, и Орлин, и Илийчо, и аз... Мисля, че „Мирон“ е невъзможен без школовката ми у Чехов. Учил съм се на простота и действеност, на диалог и на кратка външна и душевна характеристика на героя, на умение с една чертица да се създават живи, незабравими образи. А какво е изкуството, ако не тъкмо това — да се нарисуват живи герои! Няма по-голям враг на литературщината от Чехов!

Как според вас нашите големи писатели са се учили от Чехов?

— Всеки по своему е намирал у Чехов онова, което му не достига. Чехов има една такава силна „тяга“, той привлича цялостно, ала учи и поединично. Елин Пелин например, както сам казваше, е бил така силно завладян от Чехов, че е писал много от своите разкази веднага след прочитането на Чехови разкази. И естествено влиянието се чувствува силно както в постройката, така и в бързото развитие на действието и в разрешаването на конфликтите. Да вземем например „Андрешко“, най-хубавия му и най-оригинален разказ. Дори в него ще открием първообраза на Чеховия съдия, който тръгва на път и разговаря по същия начин с каруцаря. И сватосването в „Задушница“ можем да открием у Чехов. Но въпросът не е до сродни сцени, моменти, дори до герои. Въпросът е, че Елин Пелин е създал наши, български образи. Школовката му у Чехов е разгърнала неговата дарба да вижда по-тънко, с неуловими от пръв поглед детайли живота на нашия народ и да го отразява по своему. Елин Пелин е образец, как може един писател да усвои от друг и диалог, и слог на речта, и краткия лиричен пейзаж, и цялата тая особено шеговита форма с дълбоко съдържание, без да загуби себе си! А, напротив, да се обогати, творчески да израсне до самобитен, неповторим художник!

С какво Чехов е най-близък до нашето съвремие?

— Чехов, като всеки голям писател, ще живее във всички епохи. Творчеството му е безсмъртно затова, защото е включило в себе си много човечност, която ще вълнува, докато има човеци по света. Но точно с какво Чехов ни е близък и скъп и днес? Той пръв показа чрез дребното, всекидневното в живота многообразието на човека, разкри както лиричната, така и прозаично-драматичната страна не само на отделния индивид, ами на цялото общество. Струва ми се, че

тая пълнота на живота, която блика от произведенията му, тая откровена жизнена изповед, в която се оглежда цяла една епоха, го прави близък до нашето съвремие.

Чел съм Чехов в най-различни състояния — и радостен, и скръбен, и сит, и гладен, и самотен: винаги ме е изтръгвал още с първите редове и ме е пренасял в своя свят... Всяка негова дума крие някаква магия...

Е, как няма разказвачите от цял свят да се учат от Чехов!... Тежко на оня, който го прекрачва в своето развитие, за да се хване направо за... Хемингуей!...

Ст. Ц. Даскалов

ИЗОБРАЗИТЕЛ НА ВЕЛИКАТА ПРОСТОТА НА ЖИВОТА

Какво у Чехов обичате най-много?

— Топлотата, сърдечната простота, с която са проникнати всички Чехови разкази. Дори и сега, когато гледам неговите томове, наредени в библиотеката ми, аз като че ли чувствувам обаянието на този неповторим хуманизъм, който струи като слънчева светлина от тях. Дребни хорица, сива есенна тъга, скучаещи дамички, жалки величия, печални мечтатели, които умират безнадеждно с вик за правда и по-добър, човешки живот... Всичко това звучи днес като история, и то наистина е безвъзвратно погребана история някъде далеч в тъмнината на миналото. Но колко велик и съвременен е хуманизмът на писателя! Колко близко ни е неговото голямо човешко сърце! Колко е наш Антон Павлович Чехов! Ето това най-много съм обичал и продължавам да обичам у този мил, сърдечен човек, когото неговите съвременници са наричали някога добрия Чехонте.

Учили ли сте се от Чехов и с какво е помогнал при вашата работа като белетрист?

— Всеки любим писател е бил и мой любим учител в творческата ми работа. Спомням си далечните години, когато се събирахме по таванските стаички нелегално, сгрупирани в литературния кръжок „Христо Смирненски", за да се учим на големите азбучни истини на изкуството. Първите разкази, които четяхме с опиянение и разучавахме ред по ред, това бяха разказите на Чехов — тези късички произведения, които бяха кондензирали в себе си силата и съдържанието на цели романи. Всичко имаше в тях, което можехме да вземем за пример и за образец: и стройна композиция, и ярка типизация, и отчетлива индивидуализация, и вълшебен език, чиято мека красота не можехме да разберем по какъв начин се получава. Всичко в тия разкази приличаше на музика, постигната с някакви безплътни средства, които ние се мъчехме да разгадаем и разчетем.

Разбира се, аз и досега не съм престанал да посещавам училището на моя любим писател и това ще правя до края на живота си, защото в това училище съм намирал винаги опора и подкрепа в дни на дълбоки съмнения и творчески колебания. Добрата ръка на Антон Павлович винаги ми е сочила великата простота на човешкия живот и на изкуството и с това ми е възвръщала самочувствието и любовта към хората и труда. Всеки път, когато дешифрирах неговите произведения, аз откривах например, че героите му се появяват незабелязано и неусетно се налагат на съзнанието ни, сякаш отдавна е ставало дума за тях. Никъде не видях

да ми се казва: „Внимавай, сега ще се появи Иван Петрович... Той е такъв и такъв...“ Напротив, Иван Петрович изниква някъде сякаш между редовете и започва да се налага и да хазяйничи из разказа като стар твой познат... Как става това! По какви закони и пътища се постига голямото майсторство на въвеждането на героя в разказа? Или пък как оживява неповторимата атмосфера на оная епоха, която лъха и свети от всеки ред на тия златни отломки?.. Пътува бричка из степта, идва нощ, идва ден... Нищо особено не става, а виждаш цяла царска Русия, проснала се пред тебе, тъжна и печална, стенеща и тайнствена като тази безкрайна степ, по която се търкаля бричката със закачената на нея празна кофа... Какво е това? Как се постига? Къде е магията, която те кара и да се смееш, и да плачеш, и да въздишаш? Ето това се мъча да разбера и да открия у Чехов, това се опитвам да усвоя от него всеки път, когато разтворя страниците на неговите велики произведения.

Как според вас нашите големи писатели са се учили от Чехов?

— Особено показателен в това отношение е Елин Пелин. Той възприе хуманизма на Чехов и простотата на изразните средства, като ги произа с колорита на българския живот. Голяма заслуга има Чехов за развитието на реализма в нашата литература. Благодарение на неговите произведения, които навлязоха в нашата страна още в началото на века, можа да се затвърди у нас още повече здравата реалистична традиция в белетристиката, чийто най-ярък представител беше Иван Вазов.

С какво Чехов е най-близък до нашето съвремие?

— С хуманизма си. Аз вече говорих по този въпрос.

Камен Калчев

А. П. ЧЕХОВ

За пръв път името на Чехов ми стана известно в началото на 20-те години, когато бях в трето отделение. Не помня как в ръцете ми попадна една книжка на някакво списание, в което беше напечатан разказът му „Ванка“. Прочетох го с голямо вълнение. Помня добре, че плаках — така силно ме трогна съдбата на обущарския калфа! После прочетох големия разказ „Кашанка“, който също ме завладя и дълго ме държа под силното впечатление на простия и безизкуствен, но дълбок и смислен живот на героите му. Оттогава аз редовно като ученик в гимназията четях разкази от Чехов.

По-късно, когато вече правех първите си стъпки в литературата, Чехов ми стана не само любим писател, но и учител. Успях да прочета обаче целия Чехов в затвора, дето попаднах през 1935 г. като политически. Това беше за мене цяла школа.

От Чехов се научих на простота и яснота в израза. Чехов и Горки станаха причина да обикна обикновените хора с техните дребни радости и скърби, с техните грижи, които правят живота им тежък, труден. Неговият точен и чист, но богат и образен език, пълен с емоционалност, беше за мен образец как да пиша, а простата фабула и стегната, стройна композиция ме учеха на онова, без което няма майсторство.

От всички герои незабравими ще останат за мен образите на обущарския чирак Ванка от едноименния разказ, на Егорушка от „Степ“, на Андрей Ефимич

Рагин от „Стая № 6“, на простодушната девойка Женя от „Дом с мецанин“ и на много други герои. Хубави, поетично написани са разказите „Дом с мецанин“, „Дама с кученце“, „Случай от практиката“ и др. Весели, игриви, жизнерадостни са разказите „Ботуши“, „Дъщеря на Албиона“, „Сом“, „Случай с контрабас“ и др. Тъжни, мъчителни или остро сатирични са „Смъртта на чиновника“, „Ана на шия“, „Спи й се“, „Йонич“ и др. Но най-хубаво произведение от всички аз смятам повестта му „Степ“ с нейната широка и спокойна като самата степ картина на руския бит, на руските нрави, на руската душевност. Това е епическо произведение с богати художествени възможности и по говора за големия талант на актьора, за неговия размах на художник. „Степ“ аз смятам за най-хубавото не само в творчеството на Чехов, но в цялата световна литература и го нареждам като бисер в огърлицата от най-хубави творби на такива майстори като Мопасан, Толстой, Твен.

Иван Мартинов

В СЛУЖБА НА ЧОВЕКА

Поетът-художник Чехов изобразява времето си, но той не остава при него; произведенията му завършват с неизречените думи: „Така не трябва да се живее.“ И мечтателната му мисъл прави отвор към бъдещето, откъдето нахлува пресен въздух, крилата му го отнасят надалеч в бъдещето, мисълта му се слива с великата човешка мисъл, която поставя далеч напред ешелоните, по които трябва да мине с весел шум животът.

Той умее да мечтае.

Кое е характерно за Чехов, кое е чеховското? — Вярата му в красотата и в доброто, които ще дойдат и ще направят човека щастлив. От него лъха познатата нажеженост на руската атмосфера от края на миналия и началото на сегашния век. В героите му има нещо напрегнато, те сякаш са се ослушали в нещо, сякаш долавят някакви гласове — те очакват нещо, те са пред събития. Чехов вярва в живота.

Нежност, влюбеност, мечтателност, мекота, благородство, кристална чистота, висока поетичност — това са основните тонове, от които е изградена великолепната симфония на неговото творчество, това са багрите, с които е дадена живописната, богата картина на Чеховата Русия.

Той веднага създава настроение, още с първите думи те обезоръжава, пленява те и — покорен, очарован, вярващ — ти тръгваш след него из неговия поетичен, сладостен свят. Когато го четеш, както при истинските писатели, не се и съмняваш, че всичко това е точно така „станало“, както той го е описал, че няма нищо притурено, че буквите са една измама, зад която тече истинският, големият живот.

Чехов има необикновената дарба чрез задълбочаване на сюжета, чрез оплодяването му със собствения си поетичен гений да издига всекидневни, злободневни, дори пошли случки във високи обобщения, да ги издига до символи, до някакви кристални огледала на времето си — например късичкото му забележително разказче „Смъртта на чиновника“. То започва с нищо и никакво, с неприятно кихане в тила на генерала и когато след две-три страници авторът отсича за героя: „Като пристигна машинално у дома си, без да съблича виц-мундира, той легна върху кушет-

ката и... умря." — ти му вярваш. Ти му вярваш, че именно веднага е умрял. На какво се дължи това? — На символизирането на случая, на великата правда на писателя. Читателят трябва да вярва на писателя; в света на изкуството, в света на чувствата вярата играе първостепенна роля. Поезията на Чехов не е сляпо подражателство, описване, фотографиране на живота; той „освобождава" сюжета си от живота и го прави изкуство — превръща го във вечен живот.

Чехов е чуден, нежен поет и велик изобличител на буржоазното руско общество от края на миналия век; той е против празния живот — за труда; против грозното — за хубавото; против грубостта — за благородството. Изкуството му е изкуство-ръководител, мечтата му е мечта-ръководител. Когато сътворява разказите си, сякаш изпълнява някаква велика повеля на живота. Той изоставя лекарската си професия, лекуването на човека, за да лекува обществото, времето си, живота.

Нашите писатели са се учили от Чехов, особено Елин Пелин, който е един от малкото ни писатели, които знаят да четат, знаят да се учат, без да губят своята оригиналност.

Поетичност, краткост, задълбоченост, осмисленост, чистота, лекота, служба на човека — ето какво може да научи един писател от великия Чехов.

Илия Волен

НЕСЛОМИМА ВЯРА В ДУХОВНИТЕ СИЛИ НА ОБИКНОВЕНИЯ ЧОВЕК

Бях чел някои отделни Чехови разкази още като ученик. Ала основно се запознах с творчеството му по-късно. Насочи ме др. Иван Руж, с когото се срещнахме за пръв път в читалище „Христо Ботев" преди близо двайсет и пет години. „Щом правиш опити да пишеш разкази — каза ми той, — непременно трябва да прочетеш целия Чехов." И ми даде два дебели тома Чехови разкази, подвързани с кожена подвързия, преведени от Анна Карима. Като му ги върнах, взех и другите томове с разкази и повести.

Във всеки Чехов разказ откривах все по-интересни и нови неща. Плениха ме простотата, лекият хумор, любовта на Чехов към обикновения руски човек. Спомням си как плаках над писмото на Ванката до дядо му. Четох го, въздишах и преглъщах сълзите си. Такива деца като Ванката по това време у нас имаше доста много. Едно от тях може би бях и аз самият.

В моето творчество съм се стремял да предавам топлота и лиризъм на произведенията си, където това, разбира се, приляга. Учил съм се от Чехов и на краткост и лаконичност. Когато поправям нещо, стремя се да съкращавам, а не да раздувам. Дори думите във фразата намалявам, за да не се получи празнословие и претрупаност. Друг е въпросът, доколко правилно съм се учил от Чехов.

От майстора на късия разказ са се учили доста много наши писатели-белетристи. Но смятам, че най-добре е сторил това Елин Пелин.

Чехов е близък до нашето съвремие преди всичко с вярата си в духовните сили на обикновения човек. Ние сме свидетели какво могат да извършат хората от народа под ръководството на комунистическата партия. При социализма се осъществяват мечтите на най-прогресивните умове от миналото.

Оня, който пише къси разкази, и оня, който тепърва ще пише, трудно биха минали без Чехов. Разбира се, има и други добри учители. И Мопасан, и нашите Елин Пелин и Йовков, и съветските Паустовски и Пришвин, и още редица други. Но все пак Чехов си остава ненадминат...

Крум Григоров

ЧЕХОВ В МОЯ ЖИВОТ

Произведенията на А. П. Чехов четох още като гимназист в Сибир, в Томск. На мене и на приятелите ми направиха голямо впечатление „Палата № 6", „Мижики", „В овраге" и др. Пред очите ни падна булото на сантиментално отношение към народа, което ни внушаваха писатели-народници. Ние започнахме да гледаме трезво на живота в царска Русия.

Аз съм убеден, че както МХАТ чрез своята постановка на „Чайка" утвърди Чехов като драматург, така и Чехов е създател на МХАТ. Системата на Станиславски и цялата насока на художествения театър са основани върху творческия маниер на Чехов.

Така както аз като актьор от МХАТ и главен режисьор на Софийския народен театър от 1925 до 1957 г. пренесох в България ученията и влиянието на МХАТ, естествено е, че много от артистите и режисьорите, мои ученици, израснаха под въздействието на Чехов, т. е. научиха се не да лъжат на сцената, а да бъдат искрени и да се освободят от актьорските щампи и привички. (Преди мен руското влияние в театъра пренасяха възпитаниците на петербургските и московските школи Кр. Сарафов, Хр. Ганчев, А. Будевска, Ел. Снежина, Ст. Бъчваров и др.)

Същото въздействие на Чехов се забелязва у талантливите автори — драматурзи и романисти. И Максим Горки прочее признава, че много е научил от Чехов.

Влиянието на Чехов върху мен като артист и режисьор е огромно. Аз израснах, играейки в неговите пиеси „Дядя Ванья", „Три сестри" и „Вишневый сад".

През последните месеци аз отново прочетох всички произведения на Чехов и още повече се възхитих от гения на великия писател, у когото нещо е научил дори Толстой, както сам признава това.

Струва ми се, през 1947 г. заедно с писателя Рачо Стоянов по поръка на издателство „Хемус" аз бях редактор на преводите на Чехов по берлинското издание на неговите съчинения в издателство „Слово". Преводачи бяха известни български писатели, които се справиха отлично с работата си — в техните преводи се чувствува, че те са проникнати от духа на Чеховото творчество.

Н. О. Масалитинов

народен артист,
лауреат на Димитровска
награда

А. П. ЧЕХОВ

За пръв път се запознах с драматургията на Чехов през 1909 г. — преди половин век, когато българският национален театър беше здраво стъпил на краката си благодарение на благотворното влияние на руския театър, пренесено от наши артисти, стипендианти в Русия.

Тогава аз току-що бях назначен актьор в Пловдивския общински театър. Както за мен, така и за мнозина мои колеги драматургията на Чехов наистина бе нещо ново и особено трудна за изпълнение, поради което причина тогава големи и сложни негови пиеси, като „Вуйчо Ваньо", „Вишнева градина" и „Три сестри", не се поставяха.

За Чехов и драматургията му обаче говорихме много. Ето защо аз и моите колеги от Пловдивския театър посрещнахме с изключителен интерес задачата, която режисьорът Радул Канели ни постави — а именно да подготвим две от едноактните комедии на Чехов — „Мечка" и „Недоразумение". С тези постановки театърът трябваше да отговори на повика на разни обществени организации и дружества, които развиваха културно-просветна и благотворителна дейност. Интересно е да се отбележи, че комедията „Мечка", в която аз играех ролята на Смирнов, заслужилата артистка Емилия Попова — ролята на вдовицата Попова, а покойният Коста Анастасов — ролята на Лука, за две-три години бе играна над 200 пъти и в околните малки градчета и големи села. Публиката — войници, ученици и граждани — посрещаше с особен интерес пиесата.

Като млад актьор за мен ролята на Смирнов, този див и необуздан руски помещчик с брутални мужишки отношения, беше крайно интересна задача

В тоя период, когато в театъра бяха взели връх модернистичните и упадъчни пиеси на Пшибишевски, Кнут Хамсун и др. реалистичните едноактни комедии на Чехов даваха богати възможности за творчество, за превъплъщение. Този земен, суров, взет направо от живота, а не измислен образ на Смирнов изцяло ме бе покорил.

Силата на Чеховото творчество е именно в непосредствения реализъм, в дълбокото чувствуване на живота и човешката душа, силата на неговата драматургия е и в това, че той познава задачите на театралното изкуство.

Аз нямах щастието да играя в Чехови големи пиеси. През 1922 г. във Варненския театър ми бе дадена ролята на д-р Астров в пиесата „Вуйчо Ваньо", аз заработих върху ролята с голяма любов, но театралната трупа по вина на общинската управа се раздели и се образува театър „Пробуда" извън общинския театър и постановката не бе осъществена.

Независимо от това, че не съм имал възможност да участвувам в други негови пиеси, аз винаги съм чел с изключителен интерес негови драми и разкази, което ми е помогнало много в моя творчески път.

При гостуването на МХАТ в България гледах с наслада пиесите „Три сестри" и „Вуйчо Ваньо". Ето защо за мен Антон Павлович Чехов е изключителен майстор на художественото слово както в разказите, така и в драмите. Това, което най-много ме възхищава, е свежият хуманизъм, с който е пропито творчеството му, и оня оптимизъм и вяра в живота и в доброто начало, с които са характерни най-хубавите му герои.

Това прави Чехов съвременен и затова той никога няма да остарее. И както творците, така и зрителите има много да научим от него.

Щилян Попов
заслужил артист,
лауреат на Димитровска награда

ЗА ЧЕХОВАТА „МЕЧКА"

Спомен

Когато човек чете разказите и пиесите на Антон Павлович Чехов или присъствува при представянето на някоя от последните в театъра, не може да не остане не само възхитен, но и поразен от силата на неговия талант правдиво да описва живота на съвременниците си и дълбоко да се рови в техните души. Голям писател-реалист, човек с висока всестранна култура, той с особено, неподражаемо, лично негово майсторство вдъхва плът и кръв на създадените от него най-различни образи както и в разказите си, така и в пиесите, които и до днес не слизат от сцените на безброй театри по света и в някои от които и аз съм имал щастието да участвувам. А малките му едноактни комедии и днес са храна за репертоара не само на много театри у нас, но и на самодейните колективи и любителски трупи. Тук искам да разкажа спомен за комедията „Мечка", играна от една любителска трупа.

Бях ученик в един от горните класове на Врачанската гимназия. Всяка година за празника на великия наш поет-герой Христо Ботев там идваха от София за тържествата много ученици, студенти, граждани и войници, както това става и сега. Тази пролет бяха дошли и някои от сътрудниците на тогавашния хумористичен вестник „Барабан". Това разбрахме от разлепените по главната улица афиши, с които се съобщаваше на гражданството, че в читалище „Развитие" ще се даде хумористична вечер и на края ще бъде представена Чеховата комедия „Мечка".

Още като ученик аз много обичах театъра и не пропусках нито спектаклите на малкото пътуващи тогава трупи, нито изнасяните от местни сили оперни и драматически произведения, най-често откъси от тях. Не пропуснах естествено и тази хумористична вечер. Всички номера от първите две части се изпълняваха в набързо построена на сцената стая с нескопосно нарисувани декори, с врата назад и голям отвор надясно, който навярно трябваше да дава илюзия на прозорец. Но ако мине зад него някой от участвуващите, рискуваше да го види цялата публика, затова на един стол, поставен до прозореца, бяха подпрели една доста голяма черна училищна дъска, за да го закрива. А тя много пречеше на малчуганите, които отляво и отдясно на нея показваха ухилените си физиономии — театрален народ, който не можеше да влезе в и без това претъпкания салон. Сега не си спомням нищо от първите две части на тази хумористична вечер. За мен беше интересно да видя третата част от програмата — комедията „Мечка".

Вдигна се завесата, а на сцената пак същата стая, с тази разлика, че на мястото на пианото беше сложена маса с три стола около нея. Вдовицата Попова даваше нареждания на прислужника си Лука да не пуска при нея никого, за да може, несмущавана, да се отдаде всецяло на безпределната скръб по своя съпруг починал преди седем месеца. Но когато, останала сама, тя се кълнеше пред портрета на покойния, че ще се затвори между четири стени и че ще му остане вярна до гроб, прислужникът й съобщи, че е дошъл един господин, който иска да я види по много важна работа. Тя отказа да го приеме, но нахалникът, грубиянът Григорий Степанович Смирнов влезе най-безцеремонно, представи се и поиска от нея да му даде веднага сумата от 1200 рубли, които покойният й мъж му дължел срещу купен от него овес. Започна горещ спор: Попова обещава да даде парите след три дни, като се върне от града нейният домакин, а Григорий Степанович заявява, че парите му трябват не след три дни, а сега, за да плати лихвите си в

Земеделската банка, и тъй като Попова окончателно отказва да му ги даде, той заявява, че няма да се мръдне от стаята, докато не си получи парите, и за доказателство грабна единия от столовете, блъсна го с всичка сила о пода до прозореца и се тръшна на него под самата черна дъска. Настана пауза. Но вероятно за да види по-добре какво прави в момента грубиянът, някое от децата се е понадигнало и без да иска, е бутнало черната дъска, а тя, сякаш подставено действуващо лице, се стовари с всичката си мощ и площ връз главата на Григорий Степанович. Какво е почувствувал „артистът", който играеше тази роля, не знам и не узнах и навярно никой от публиката не е узнал, пък и защо ли? Тя, публиката, навярно беше свикнала с такива комични случки, а може би мнозина помислиха, че така и трябва, та гръмна смях до бога, придружен и с ръкопляскания. След това пак вдигнаха завесата, дъската отново беше поставена вертикално на стола, представлението продължи, без да разбера — нали гледах от далече — с цицина на главата си ли игра пострадалият „артист", или без цицина, но нищо вече не направи такъв ефект и нищо не разсмя публиката така, както черната училищна дъска.

От три-четири години и аз играя по сцени и естради ролята на Григорий Степанович в комедията на Чехов, преработена в диалог, но такова нещо досега не ми се е случило. Дано не ми се случи и занапред!

Стефан Савов
заслужил артист,
лауреат на Димитровска награда

МАЛЪК ОЧЕРК

Името Чехов надхвърля обикновените представи за писател, общественик, творец. То е свързано с разбиранията ни за огромна творческа, интелектуална, дръзновена в своите мечти и помисли личност. Чехов днес, след 100 години, е откровение, епоха.

Появяването му в литературата и драматургията е свързано с крупни новооткрития в областта на обществените идеи и професионалното майсторство. Чехов доразви и доведе до съвършенство една традиция в руската и европейската литература, която от векове расте на корена на истинското реалистично изкуство. Човекът, погледнат откъм неговите най-добри страни, е обект на целокупното му творчество. Красотата, благородството, хуманността, духовният и общественият прогрес, залегнали дълбоко в човешката природа, са едни от най-богато развитите теми в литературата на Чехов. Тъкмо те са ми правили най-силно впечатление. Тъкмо те, струва ми се, определят нестихващия интерес на поколенията към великия руски писател. За красотата на човешката душа можеш да четеш от ранна младост до дълбока старост с детско увлечение и възторг. За такава литература не може да се каже „прочетох я". Тя винаги е нова и недопрочетена.

Трябва да се съжалява, че драматургията на Чехов много рядко се появява на българска сцена. Театрите са длъжници на нашата публика. Скрито все още е от нейните очи едно огромно духовно богатство, което има силата да облагородява и възвисява човека. А днес Чехов ни е необходим повече от всякога. Кой друг би могъл повече да ни помогне в нашия духовен градеж, ако не влюбеният в човешката душа и в човешкия прогрес А. П. Чехов. Мнозина театрални творци —

артисти и режисьори — преминаха своя дълъг път, без да се срещнат с великия писател, без да почерпят сили и знание от неговата красива, вдъхновена и безсмъртна драматургия.

Нашият възроден социалистически театър трябва да обърне очи към своя още неизпълнен дълг!

Боян Петров
заслужил артист

ЧЕХОВ В МОИТЕ СПОМЕНИ

Запознах се с творчеството на Чехов, когато започвах първите си стъпки на сцената, през 1917 г. Първата роля която играх, беше Наталия Степановна от „Предложение", втората — Елена Ивановна Попова от „Мечка" и третата — Дашенка от „Сватба". Това са роли все в едноактни пиеси.

Първото ми впечатление от пиесите беше, че са написани просто и искрено. Още при второто четене на дадената ми роля почувствувах, че тя ме завладява леко и вярно. След това дълги години не ми се случваше да играя в Чехови пиеси.

Когато през сезона на 1947/1948 г. във Варненския народен театър ми повериха ролята на Любов Андреевна Раневска от „Вишнева градина", бях толкова щастлива, че заплаках от радост. Над ролята работих с голяма любов. Всяко излизане на сцената беше за мен премиера. Вълнувах се, имах чувството, че като че ли самият автор е до мен и аз се страхувам от това, какво ще каже той, ако направя някаква грешка. Пиесата мина с голям успех.

Н. Станиславска
заслужила артистка

А. П. ЧЕХОВ

Говоря като актьор.

Чехов е школа за висохудожествено актьорско майсторство. Актьорското майсторство личи най-ярко при изпълнението на Чеховите пиеси. Там актьорът е принуден да даде най-тънко психологическо изпълнение, основано на скрит вътрешен „подтекст", даже в най-малката роля. Ако актьорът е само докладчик на текста, той избледнява и става безличен. Само ако проникне дълбоко в „подводното течение" на Чеховото произведение, само тогава може да мисли за майсторство. Затова казвам, че Чехов ни учи да дълбаем в душите на хората.

Играл съм предимно в неговите едноактни комедии — „Хирургия", „По неволя трагик", „Злосторник", „Юбилей", „Предложение". Когато трябва да направя анализ на моята актьорска работа, винаги пред мен е стоял въпросът, къде почва трагичното и къде свършва комичното? И идвам до заключение, че тези две крайности съществуват едновременно и с еднаква сила. В това се състои величието и красотата, които Чехов дава на твореца-изпълнител.

Образите на Чехов не са отрупани с излишни слова, затова пък зад всяка дума се крие някаква действителност. Той поставя героите си в такива ситуации и ги сблъсква от такива позиции, че малкото думи се явяват като точна необходимост и незаменимост. Актьорът веднага бива обхванат от силен непрестанен поток на вътрешен живот, който не се прекъсва до края на действието. А в процеса на действието този поток набъбва от поведението на партньорите.

Изпълнявайки Чехови герои, никога не съм се стремял да играя комедия или да прави образа си смешен. Но когато съм почувствувал този образ в неговото най-трагично състояние, тогава зрителите най-сърдечно са се смели. Човек не може да разбере дали трагедията е комична, или смехът трагичен. Силата на Чеховото творчество стига дотам, че зрителят веднага получава пълна представа за неговия герой: за характера му, за мислите, които го вълнуват, за навиците му, за борбата със самия себе си, за отношението му към нещата и пр. Зрителят отгатва най-напред мислите и физическото поведение на образа. И това е най-голямото богатство и красота на неговото творчество — великата сатира!

Например в комедията „Хирургия" псалтът Восмигласов страда до полуда от зъбобол, страната му е подута, но говори такива нелепости, че зрителят се смее до припадък на неговата болка и страдание. Същото се получава и с комедията „По неволя трагик". Трагедията на Толкачов е толкова силна, че той е решил вече да се самоубива, но ситуацията, в която го поставя авторът, и думите, които произнася, са толкова комични, че зрителят се надсмива над неговата трагедия. Каква ирония! Но след пускането на завесата мнозина от зрителите виждат себе си в образите на Чехов и същите зрители се срамуват да се надсмеят на себе си и на своите трагедии.

Антон Павлович Чехов не е само критик. Той е също и пророк с голям устрем към прекрасното бъдеще. Преди четири години гледах „Вуйчо Ваньо" на сцената на Художествения театър в Москва. Поразително впечатление ми направи атмосферата на постановката, особено Астров с неговите мечти за свободно творчество, за красив труд. Неговите мечти пропадат, защото той е сам и е далеч от борбите за революционно преустройство на живота, но той мечтае за светлина. А Соня бива обикната от публиката заради нейната силна вяра в бъдещето. Финалът на пиесата, който завършва с монолога на Соня, звучи съвсем оптимистично независимо от неговият религиозен полъх.

Когато играя, гледам или чета някое произведение на Антон Павлович Чехов, винаги в моето подсъзнание изпъкват думите на автора: „Аз искам честно и откровено да кажа на хората: погледнете се, вижте как лошо и скучно живеете. Най-важното е хората да разберат това, а когато го разберат, те непременно ще си създадат друг по-добър живот. Аз не го виждам, не го зная, той ще бъде съвсем друг, няма да прилича на този сегашния. Но докато го няма, аз пак и пак ще казвам на хората: разберете как лошо и скучно живеете."

Стефан Гъдуларов
заслужил артист,
лауреат на Димитровска награда

А. П. ЧЕХОВ

IV

ПОХЗРПА

VI

ЗА ПРЕСКОНФЕРЕНЦИЯТА

на 12 януари 1960 г. в 11 часа в Дома на българо-съветската дружба

На 29 януари т. г. се навършват сто години от рождението на великия руски писател Антон Павлович Чехов. Днешната пресконференция е посветена на предстоящото честуване на А. П. Чехов.

Антон Павлович Чехов се е родил на 29 януари нов стил 1860 г. в Таганрог в семейството на дребен търговец, син на крепостен селянин, откупил свободата си.

От детски години у Чехов възниква чувството на протест против жестокостите, грубостите и лъжите на окръжаващата го буржоазно-еснафска среда. В своите произведения и писма той не един път се обръща към мрачните картини на своето детство, осъжда суровия характер на своя баща, неговия деспотизъм на типичен представител на „тъмното царство", стигащ до тирания. С горчивина и негодувание той пише на своя брат Александър (1889 г.): „Деспотизмът и лъжата са разстроили нашето детство до такава степен, че е противно и страшно да се спомня."

Шестнадесетгодишен юноша, А. П. Чехов, който все още се е нуждаел от съвети и наставления, бива оставен сам да довършва гимназия от разорилото се и преселило се в Москва семейство.

Годините на неговия самостоятелен живот в Таганрог изиграват голяма роля младият човек, внукът на крепостник, гимназистът да се пробуди и почувствува, че в неговите жили тече вече не робска, а истинска човешка кръв.

Художественото дарование на А. П. Чехов датира от ученическата скамейка и той се развива от хуморист и сатирик до съвършения драматург. Ранната художествена зрелост на Чехов може да се сравни само с ранната художествена зрелост на Пушкин и Лермонтов.

Тази зрелост се удава на Чехов с цената на упорит труд. Рано Чехов се научава да вмества огромно съдържание в кратки разкази, да ги поставя в „преса" и ги прави пределно емки, вместителни. Точно така той съумява в пределно кратко време да съкрати пътя, отделящ дебютанта от зрелия майстор.

Може би ни у един руски писател-класик началото на литературната дейност не се различава така рязко от крайните резултати както у Чехов.

Поради сложилите се тежки жизнени условия на Чехов се е паднало да издържи опасното изкушение на литературното еднодневие, преди да премине към истинско художествено творчество.

Настойчиво и неотклонно Чехов си е пробивал път из недрата на дребната хумористична журналистика към истинската литература. Когато този път се оказал изминат, Чехов, оглеждайки се назад, пише: „Освен изобилие на материал и талант е нужно нещо, не по-маловажно. Нужна е възмъжалост — това е едно; второ, необходимо е чувството на лична свобода, а това чувство започна да се разгаря у мен едва неотдавна. . . Това, което писателите-дворяни вземаха от природата даром, разночинците го купуваха с цената на младостта си."

„Освен стихове и доноси аз всичко съм опитвал — казва шеговито Чехов.— Писал съм и новели, и разкази, и водевили, и уводни, и хумористични, и всякакви други дреболии, включително тук и „комари" и „мухи" за „Стекоза".

„Чехов не е бил скорозрееи галеник на природата" — пише А. С. Лозарев-Грозински, — а е постигнал успех бавно, тежко, почти с каторжен труд" — както го определя петербургският журналист, секретар на списание „Осколки" Билибин.

А. П. Чехов се проявява предимно в областта на сатирата и хумора. Но в неговите разкази все повече се намалява жанровата ограниченост, в тях се проявява все повече и повече богатството на жизнените краски, в тях се чувствува дълбоката трагическа тема, за която пише М. Горки.

„Почтената публика, която чете „Дъщерята на Албиона", се смее и едва ли вижда в този разказ най-гнусното издевателство на сития господин над самотния човек, чужд на всичко и всички. И във всеки от хумористичните разкази на Антон Павлович — пише М. Горки — аз слушам тихата, дълбока въздишка на чистото, истински човешко сърце. . . Никой не е разбирал така ясно и тънко както Антон Чехов трагизма на дребнавото в живота, никой преди него не е умеел така безпощадно правдиво да нарисува за хората позорната и тъжна картина, техния живот в тъмния хаос на еснафското ежедневие."

Още в ранните разкази Чехов се проявява като художник — защитник на „малките хора".

Ситата пошлост с нейното равнодушно презрение към „малките хора" намира в лицето на Антоша Чехонте непримирим враг.

А. П. Чехов жадно следи успехите на науката, съчувствува на всичко прогресивно в нейното развитие. Той с наслаждение изучава Дарвин („Каква прелест!" — възклицава той за трудовете на Дарвин). Всевъзможните походи на реакцията против науката срещат от негова страна най-сурова присъда.

Чехов далеч не вярва на буржоазната цивилизация. Той вижда това, което с ужасна яснота се изправя пред съвременниците на нашата епоха: развитието на идеите и явленията в буржоазния свят е смъртно враждебно на каквато и да е хуманност и прогрес. Чехов разбира цялата безсмисленост на надежди за „достойно съществуване на всички" в условията на капиталистическото общество, гдето целият живот е „построен на робство", както говори в спора с „прогресивния" доктор Благов героят в „Моят живот".

Само художник с устремен светъл поглед, с който прониква в глъбините на обществения живот, е могъл да създаде образи-символи с такава всеобхващаща сила и такова широко значение.

Справедливостта говори на А. П. Чехов, че „в електричеството и парата любовта към човека е по-голяма", отколкото в отричането на буржоазната цивилизация. Но същата чеховска справедливост е говорила и друго. В този живот, който „цял е построен на робство", същите тези „електричество и пара", цялата съвременна техника с целия блясък на човешкия гений служи на грубата, безсъзнателна поробваща сила.

Дълбокият демократизъм в Чеховото творчество, дълбокият обществен нюх, благодарение на който неговото творчество става отражение на обстановката в навечерието на първата руска революция, страстният патриотизъм, познаване творческите сили на своя народ, даващи вяра за близкия разцвет на родината, интелигентност в истинския смисъл на това понятие, общата атмосфера на революционния подем, в който встъпва страната — всичко това е помогнало на Чехов да заеме прогресивни позиции в оценката на значението на прогреса и културата.

Чехов, както и неговите герои, е бил много далеч от представата за пътищата, по които родината ще дойде до светъл разумен живот, за силите, които ще я доведат до този живот, за историческата роля на работническата класа. Затова той не е и могъл да създаде образи на оня социално активен, действен, волеви, способен на упорита работа цялостен човек, за който той тъгува, но предчувствува неговото идване в живота.

Сам А. П. Чехов не може да каже повече на своите герои от „Лошо живеете вие, господа!" и съзрява до това, да каже пред М. Горки: „Ние се надяваме, че животът ще бъде по-хубав след двеста години, но никой не се грижи това по-хубаво да настъпи утре."

Това той отсъжда за своите герои, които минават пред погледа в безбройна върволица от роби и робини на своята любов, на своята грубост и леност, на своята алчност за земни блага; вървят робите на мрачния страх от живот, вървят в смъртна тревога и пълнят живота с несвързани думи за бъдещето, като чувствуват, че в настоящето няма място за тях.

Чехов страстно е искал да доживее, сам да участвува в съзидателния труд на своята родина, чийто исполински размах той предчувствува.

А. П. Чехов е един от най-любимите писатели сред революционно настроените работници. „Ние имаме — разказва М. И. Калинин на Феодор Гладков — любими герои, любими писатели, на които гледахме като на учители в живота. Това бяха духовни водачи. Да вземем например Чернишевски, Салтиков-Шчедрин и др., после Чехов, който ни насърчаваше, като насаждаше непримирима омраза към деспотизма и полицейщината."

В. И. Ленин обичаше и ценеше Чеховите велики творения. Името на Чехов, образите от неговите произведения оживяват в речите му. Той и други ръководители на Октомврийската социалистическа революция, строителите на новия живот, използуваха образите на Чехов като оръжие в борбата за съдбата на родината и изграждане щастието на народа. Ленин високо ценеше повестта „Палата № 6", а от споменете на Надежда Константинова Крупска е известно, че на Ленин много се е нравила пиесата „Вуйчо Ваньо".

Близък приятел на Чехов е бил Максим Горки, който, още преди да умре Чехов, пророчески казва: „Когато умре Чехов, ще умре един измежду най-добрите писатели на Русия, приятел умен, безпристрастен, правдив, приятел любещ я, съчувстващ й във всичко, и цяла Русия ще се разтресе от скръб и дълго не ще го забрави, дълго ще се учи да разбира живота по неговите писания, осветени от тъжната усмивка на любещото сърце."

Тази година се чествуват сто години от рождението на А. П. Чехов и цял свят се убеждава в справедливостта на думите, казани от М. Горки.

На всички езици на народите на Съветския съюз и милионни тиражи се издават произведенията на Чехов. В страните с народна демокрация, във всички страни знаят и обичат неговите безсмъртни книги. Прогресивните писатели в света се учат от великия руски писател-реалист на майсторството на правдивото и в същото време високохудожествено възпроизвеждане на живота, на умението да се по-

казва богатството и многообразието на действителността в конкретни проявления, в запомнящи се типични образи.

За голямото въздействие на А. П. Чехов върху българските писатели и драматурзи ще говорят другарите след мен. Аз мога да потвърдя от собствен опит, че рядко ще намерите културен гражданин в нашата страна, който да не е чел и обича Чехов, да не е почувствувал всичко това, за което говорих по-горе.

II

В Москва в дом № 64[а] на Садово-Кудринска улица, гдето е живял Антон Павлович Чехов през 1886—1890 г., се е състояло заседание на Всесъюзния комитет по провеждане честуването по случай сто години от рождения ден на писателя.

Изграден е Всесъюзен комитет с председател първия секретар на Съюза на писателите в СССР Константин Федин.

В комитета участвуват министърът на културата на СССР Н. Михайлов, председателят на Всесъюзното общество за разпространение на политически и научни знания М. Митин, председателят на Държавния комитет по радиоразпръскване и телевизия С. Кофтанов, председателят на Съюза на писателите на РСФСР Л. Соболев и др.

Мероприятията, които комитетът е набелязал да се проведат, говорят за дълбоката почит на съветската общественост към великия писател.

В чест на знаменателната дата в Съветския съюз ще се проведе седмица на Чеховите спектакли.

Готвят се нови постановки на великия драматург.

Ще се организира фестивал на филмите, снети по произведения на Чехов, и художествени изложби.

Произведения на Чехов ще се предават по радиото и телевизията.

Институтът за световна литература при Академията на науките в СССР организира научна юбилейна сесия.

Държавното издателство за художествена литература пристъпва към издаване на нов 12-томник от събрани съчинения на Чехов. През 1960 г. ще бъдат издадени 6 тома.

В същото издателство се подготвя издаването на тритомник от избрани съчинения на А. П. Чехов и сборник „Чехов във възпоминанията на съвременниците".

„Съветски писател" ще издаде книги на А. Дерман, В. Ермолов, Л. Никулин.

През 1959 г. е издадена книга с най-значителните работи на Чехов, събрани за пръв път от критика и литературоведа Александър Йосифович Роскин (1898—1941 г.), който падна убит в Отечествената война.

По случай стогодишнината на А. П. Чехов Всесъюзното общество за разпространение на политически и научни знания отпечата брошурата „Слово за Чехов" от Вл. Лидин.

Издателство „Изкуство" готви голям сборник — „Чехов и театъра", луксозно издание на книгите на А. П. Чехов, които ще се издадат в „Детиздат".

Министерството на културата на СССР е обявило конкурс за построяване паметник на Чехов в Москва. Ще бъде открит паметник на писателя и в Таганрог.

Всесъюзният комитет по честуването ще пусне бронзови медали с изображение на писателя.

Участвуващите в комитета представители на съюзните съветски републики, Министерството на културата на СССР, Съюзът на художниците, Академията на науките, Съветският комитет за защита на мира, ВЦСПС, Домът-музей на

А. П. Чехов и другите участвуващи организации са си поставили за задача да проведат седемдневката на равнище, което ще отговаря на популярността и обичта към Чехов.

Навсякъде в СССР за годишнината на Чехов ще бъдат проведени тържествени събрания и ще се изнесат доклади, беседи, лекции, радиопредавания и предавания по телевизията. Има и ред републикански инициативи. Например Министерството на културата на БССР е обявило конкурс за най-хубаво изпълнение на Чехови произведения. В него участвуват народните театри и театралните студии на републиката, художествени самодейни колективи, любители-рецитатори и др.

Стогодишнината от рождението на Чехов ще бъде отбелязана в много народнодемократични страни, от ЮНЕСКО, вероятно и от Световния съвет на мира

III

Както ви е известно, още през април м. г. по инициатива на Общонародния комитет за българо-съветска дружба и у нас бе изграден Национален комитет за честуване на стогодишнината от рождението на А. П. Чехов с председател Цола Драгойчева. В комитета са включени представители на най-големите обществено-политически организации: Общонародния комитет за българо-съветска дружба, Съюза на българските писатели, Националния съвет на Отечествения фронт, Съюза на българските журналисти, Националния комитет за защита на мира, Централния съвет на професионалните съюзи, Комитета за приятелство и културни връзки с чужбина, Централния комитет на Комсомола, Българската академия на науките, Министерството на просветата и културата, Народния театър „Кръстю Сарафов", Висшия институт за театрално изкуство, сп. „Славяни", Софийския държавен университет, Радио София. Комитетът се оглавява от председателя на Общонародния комитет за българо-съветска дружба Цола Драгойчева.

Съгласно плана на Националния комитет за честуване на Чехов се предвижда да се проведат редица мероприятия, голяма част от които вече са изпълнени.

Общонародният комитет за българо-съветска дружба, Българската академия на науките, Държавният университет и Висшият институт за театрално изкуство ще проведат юбилейна научна сесия за А. П. Чехов на 22 януари т. г. в големия салон на БАН. Сесията ще се проведе при следния дневен ред:

I. Доклади

1. Откриване от Цола Драгойчева — председател на Националния комитет за честуване стогодишнината на А. П. Чехов.

2. Слово за живота и творчеството на Чехов от украинския писател Платон Воронко.

3. А. П. Чехов — класик на руската литература — акад. Людмил Стоянов

4. Чехов и българската литература — проф. Велчо Велчев, ръководител на катедрата по руска литература при Софийския държавен университет.

5. Чехов на българска сцена — проф. Стефан Каракостов, професор по история на руския и съветския театър при Висшия институт за театрално изкуство.

II. Съобщения

1. Език и образи в драматургията на Чехов — Галина Тагамлицка, доцент по руски език при Висшия институт за театрално изкуство.

2. Творчеството на А. П. Чехов — школа на реализъм и майсторство на Елин Пелин — Пеню Русев, доцент по история на българската литература при Висшия институт за театрално изкуство.

Материалите от сесията ще бъдат включени в специален юбилеен сборник.

На 29 януари в театър „Кръстю Сарафов" в София ще се организира тържествено събрание с доклади за живота и творчеството на Чехов и с художествена програма. Доклад ще изнесе главният секретар на Съюза на българските писатели Георги Караславов, а подготовката на художествената програма е възложена на директора на Народния театър „Кр. Сарафов" и преподавател при Висшия институт за театрално изкуство проф. Филип Филипов.

Такива събрания ще бъдат организирани и в други градове и по-големи селища на страната. Събрания за Чехов ще се организират във всички учебни заведения и младежки звена.

Управлението на българската кинематография ще осигури прожектирането на съветски филми по Чехови произведения. В седмичните кинопрегледи ще се включат материали за Чехов и честването.

Деветнадесет театри в страната са включили в своите репертоарни планове през настоящия театрален сезон Чехови пиеси и спектакли. На 12 декември м. г. Софийският народен театър „Кр. Сарафов" представи Чеховата пиеса „Вуйчо Ваньо" в чест на годишнината на писателя.

Редица художествени самодейни колективи при народните читалища и профсъюзите готвят едноактни пиеси и драматизирани разкази на Чехов.

Националният комитет на Отечествения фронт и Централният съвет на професионалните съюзи изпратиха до своите местни органи указания за активното им включване в честването.

Държавните, читалищните и профсъюзните библиотеки в страната ще организират читателски конференции и уредят изложби, витрини и кътове с Чехови оригинални и преводни произведения.

Във връзка с годишнината излязоха от печат следните материали:

Един том съчинения на Чехов за деца под заглавие „Дечурлига" — юбилейно издание на издателство „Народна младеж", сборник от Чехови пиеси в библиотека „Театрална самодейност", едноактни Чехови пиеси и драматизации в библиотека „Художествена самодейност", издания на Централния дом на народното творчество при Министерството на просветата и културата.

Под печат е един том избрани съчинения на Чехов — „Човекът в калъф" — издание на Издателство „Народна култура". Книгата ще излезе в първата половина на януари.

Общонародният комитет за българо-съветска дружба издаде две брошури за широко популяризиране на Чеховото творчество у нас и в помощ при подготвяне доклади и беседи за юбилейно честване. Една брошура под заглавие „А. П. Чехов — велик буревестник" е от проф. Ст. Каракостов, а втората — „А. П. Чехов" — от Георги Германов, преподавател по руска литература при Софийския държавен университет.

Общонародният комитет за българо-съветска дружба подготвя в сто екземпляра изложби за живота и творчеството на Чехов, които ще бъдат изпратени из цялата страна.

За Чеховите тържества у нас ще гостува украинският писател Платон Воронко.

Софийският градски народен съвет е наименувал една улица в кв. „Сталин" на името на А. П. Чехов.

Другари, целта на тази наша среща е да обединим усилията си в популяризиране годишнината на великия писател, радетеля за красота, която се слива с истината, или, както казва Астров, Чеховият герой от „Вуйчо Ваньо“: „У човека всичко трябва да бъде прекрасно: и лицето, и облеклото, и душата, и мислите.“

Ние предлагаме да дадете в пресата и в радиото широк достъп на Чеховите разкази, на нашите специалисти-литературоведи, театроведи, критици за още по-широко популяризиране на Чеховото творчество у нас.

Нашата молба е пресата и радиото своевременно да отразяват всички прояви във връзка с годишнината — тържествени събрания, доклади, беседи, изложби и пр.

Тази годишнина ще допринесе да се разшири още повече сътрудничеството между съветския и българския народ, да заблести по-ярко възпламенената от великия Октомври светлина на българо-съветската дружба, да осветлява пътя ни към сияйните върхове на комунизма.

ДО
СВЕТОВНИЯ СЪВЕТ НА МИРА

Скъпи приятели,

Тържественото събрание в София, цялата културна общественост в България, целият български народ честват стогодишнината от рождението на Антон Павлович Чехов — бележития син на великия руски народ, прекрасния писател и човек.

Творчеството на Чехов, отдадено изцяло на народа, високата му нравственост и истински хуманизъм са неповторим образец и пример, как да се служи на родината, на народа и на цялото човечество.

На нас са скъпи и близки прекрасните произведения на Чехов, от съкровищницата на които не едно поколение български писатели са черпили с пълни шепи богат опит, познаване на живота, правдивото слово на великия демократ, който поставяше над всичко човечността, хуманността, любовта към хората.

В нашите сърца, сърцата на всички хора по земята, Антон Павлович Чехов ще остане завинаги като вдъхновяващ пример на морална сила и несломим борец за правда, за създаване на ново човечество, за мир и братство между народите.

От събранието

ДО
ДРУЖЕСТВОТО ЗА СЪВЕТСКО-БЪЛГАРСКА ДРУЖБА,
СЪЮЗА НА СЪВЕТСКИТЕ ПИСАТЕЛИ
ВСЕСЪЮЗНИЯ КОМИТЕТ ЗА ЧЕСТВУВАНЕ
СТОГОДИШНИНАТА ОТ РОЖДЕНИЕТО
НА АНТОН ПАВЛОВИЧ ЧЕХОВ

Москва

Скъпи другари,

Тържественото събрание на обществеността в град София, посветено на стогодишнината от рождението на великия руски писател Антон Павлович Чехов, изпраща вам и на целия съветски народ горещи братски поздрави.

Целият български народ с чувство на дълбоко благоговение почита паметта на прекрасния писател-хуманист, верния закрилник на онеправданите и потиснатите, неуморния борец за щастието на обикновения човек, за правда и свобода.

На всички нас са близки и понятни мислите и въжделенията на великия Чехов, защото те въплътиха в себе си неутолимата жажда и стремеж на всеки честен човек към градивен труд за благото на човечеството, към справедливост и щастие.

Прекрасните произведения на Чехов прокараха в съзнанието на мислещите хора път към познаване истината на живота, дадоха им мощно оръжие за борба против насилието и експлоатацията, за светло бъдеще.

Следвайки славните традиции на руските класици, в това число и на Чехов, съветската литература постигна огромни успехи и придържайки се твърдо към принципите на социалистическия реализъм, стана ведуща литература в света.

Ние, съвременниците на великите победи, постигнати под знамето на най-хуманното и правдиво учение — марксизма-ленинизма, скланяме глава пред великия гений на Чехов, който е предчувствувал настъпването на нашата нова ера — ерата на построяването на социализма и комунизма.

Горещо благодарим на великия руски народ, на необятната руска земя, които отгледаха и дадоха на света незабравимия и неповторим Чехов.

От събранието

СЪДЪРЖАНИЕ

I

Ц. Драгойчева, председател на Националния комитет за честуване стогодишнината на А. П. Чехов — Антон Павлович Чехов (Слово при откриване на тържественото юбилейно събрание) 5

Ц. Драгойчева, председател на Националния комитет за честуване стогодишнината на А. П. Чехов — Антон Павлович Чехов (Слово при откриване на юбилейната научна сесия) 7

Г. Караславов — Чехов — велик демократ и новатор 16

Л. Стоянов — А. П. Чехов — класик на руската литература 27

II

В. Велчев — Чехов и българската литература 35

Ст. Каракостов — Драматургията на Чехов на българската сцена 53

Н. О. Масалитинов — А. П. Чехов — предвестник на бурята 109

Г. Тагамлицка — Драматургията на Чехов — език и образи 117

П. Русев — Творчеството на А. П. Чехов — школа за реализма и майсторството на Елин Пелин 203

III

Г. Белев — „Да живее новият живот!“ 217

Л. Стоянов — Художник-сърцеведец 217

Ст. Загорчинов — Творец, човек, гражданин 218

Г. Караславов — Нашият Чехов 218

М. Грубешлиева — Велик мечтател 219

А. Каралийчев — Когато четеш Чеховите разкази 220

К. Зидаров — А. П. Чехов в моя живот и в литературната ми работа 221

Ем. Коралов — Велик изобличител и мечтател 225

Ст. Ц. Даскалов — Враг на литературщината 226

К. Калчев — Изобразител на великата простота на живота 227

Ив. Мартинов — А. П. Чехов 228

Ил. Волен — В служба на човека 229

Кр. Григоров — Несломима вяра в духовните сили на обикновения човек 230

Н. О. Масалитинов — Чехов в моя живот 231

Ш. Попов — А. П. Чехов 232
Ст. Савов — За Чеховата „Мечка“ (спомен) 233
Б. Петров — Малък очерк 234
Н. Станиславска — Чехов в моите спомени 235
Ст. Гъдуларов — А. П. Чехов 235

IV

За пресконференцията на 12 януари 1960 г. в Дома на българо-съветската дружба 239
До Световния съвет на мира (телеграма) 245
До Дружеството за съветско-българска дружба, Съюза на съветските писатели, Всесъюзния комитет за честването стогодишнината от рождението на Антон Павлович Чехов. Москва (телеграма) 246

А. П. ЧЕХОВ

*

Худ. редактор *М. Кънева* Художник *Ев. Босяцки*
Худ. на портрета *Ив. Христов* Техн. редактор *Бл. Ташев*
Коректор *М. Икономова*

*

Дадена за набор на 26. IV. 1961 г.
Подписана за печат на 10. VIII. 1961 г.
Формат 59/84/8. Тираж 1500
ЛГ III—8—1961
Печатни коли 31,25 Издателски коли 25,94
Книжно тяло 29,85 лв. Подвързия 3,50 лв. Обложка 2,20 лв.
Цена 35,55 лв.

*

Набрана и отпечатана в печатницата на Българската академия на науките
София, ул. Ив. Вазов № 13
Поръчка № 369