

**Илияна ДИМИТРОВА**

ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“, Велико Търново, България  
iliana\_id@ts.uni-vt.bg

**ПИЕСАТА „КОГАТО ГРЪМ УДАРИ, КАК ЕХОТО ЗАГЛЪХВА“  
НА П. К. ЯВОРОВ. ПОГЛЕД КЪМ ДРАМАТУРГИЧНИЯ МОДЕЛ  
НА ТЕКСТА**

**Илияна ДИМИТРОВА**

“St. Cyril and St. Methodius” University of Veliko Tarnovo, Bulgaria

**THE YAVOROV’S PLAY “WHEN THUNDER STRIKES, HOW THE  
ECHO FADES”. ACCENT OF THE DRAMATIC MODEL OF THE TEXT”**

The Yavorov’s play “When thunder strikes, how the echo fades” occupies an important place in the development of the Bulgarian literature and theater from the first decade of the XX-th century. The text is an author’s experiment with the artistic possibilities of the drama as a genre. With its unconventional composition, as well as with the overall organization of the personality system, the conflicts and the dialogue, the play continues the dynamic processes in the direction of creating the modern subjectivity.

**Ключови думи:** Яворов, пиеса, драматургичен модел, текст за театър, сцена

**Keywords:** Yavorov, stage play, dramatic model, text for theater, scene

Модернизирането на българската драма от началото на ХХ<sup>-ти</sup> век може да се наблюдава в няколко посоки. От една страна, външната действеност се трансформира във вътрешна. Това движение само по себе си не налага нови принципи за конструиране на драматичната творба, тъй като субективните изживявания на личността са най-често само отклонение, „свят в света“, който съхранява причинно-следствената си детерминираност. Същинските промени, които настъпват в жанровото поле на драмата, се откриват преди всичко на структурно равнище.

Пиесата на П. Яворов „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ има дълъг предсценичен живот. Замисълът ѝ датира от 1908 г., по-цялостно е концептуализирана през 1911 г., а основната текстологична работа се отнася към края на 1911 г. и началото на 1912 г. Драмата излиза в самостоятелно издание през август 1912 г., а поставянето ѝ на сцена се отлага с една година, въпреки че репетиционните дейности започват още за сезон 1912/1913. В продължителния период след времето на зараждането на идеята текстът преминава през няколко редакции и варианти, които демонстрират осъзнатия

стремеж на автора към експериментиране както с проблемите, които се поставят за разрешаване пред героите, така и със структурните възможности на текста. В непознато досега за българската драма отношение се реализират вътрешните и външните измерения на личността, които формират ядрото на нов тип драматургична сюжетност.

До 1908 г. авторът настойчиво търси и отбелязва възможностите, който вътрешно-субективните движения могат да допринесат за по-пълноценното разгръщане на драматургичния конфликт. И в по-ранната рецензия за „Самодива“ на П. Тодоров, и в обстойните критически текстове по повод драмите „Към пропаст“ на Иван Вазов и „Зидари“ от Петко Тодоров („Две нови български пиеси“, сп. „Мисъл“, 1907, кн. 9–10) ясно личи, че конфликтът между обществото и личността все още е мислен като резултат от пораждащата противоречие непреодолима обвързаност помежду им: *„Аз не съм от ония, които мислят, че задачата на тъй наречената историческа драма е да възкреси едно минало с какви да е цели: обществено-възпитателни, просветителни и др. (...) Сцената не е трибуна, ни катедра, ни амвон. (...) Истинската драма от всички времена има една задача: да изяви **вътрешния човек**, който живее и страда, расте и гине, **в действие при дадена обстановка**“* (под. мое). През 1908 г., по повод „Вуйчо Ваньо“ на Чехов, Яворов проблематизира необходимостта от вътрешно настроение, от вътрешната драма и от вътрешно действие. Липсата на човечност в отношението между лицата според него е сериозен недостатък, който, ако се осъзнае, би могъл да бъде коригиран на сцена, но средствата за това биха били изкуствени. В едно често цитирано до М. Янков писмо авторът споделя проекта си за сюжет на пиеса по следния начин: *„Действието се развива в един голям чифлик под сянката на стари дъбове и лъчите на късно лято. Чувствам да ме заобикаля едва трептящата атмосфера на тоя живот, в който всичко е спокойно като повърхността на застояла вода. Внезапно след повече от двайсет години в тая вода пада камък и разтърсва гладката повърхност, за да се види целият процес на отровно гниене, който се е извършил в дълбочините. После отново повърхността се успокоява и само малки отровни мехурчета по нея издават скритите процеси на вътрешно разложение...“* Този цитат е важен, тъй като съдържа в претекст трансформациите, които отношението аз-общество ще претърпи в бъдещата пиеса.

Първият цялостен драматургичен опит на Яворов е трагедията в пет действия „В полите на Витоша“ – произведение, създадено в периода на няколкогодишната работа по текста на пиесата „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. Въпреки засиления си психологизъм обаче тази творба се придържа в значителна степен до нормативистичните изисквания за драматургична построеност. Обективно-външният и вътрешно-психологическият план са безпроблемно разпознаваеми като отделни пластове на текста, ясно очертани са и конфликтните им точки на пресичане. Не бихме се затруднили да определим и драматургичното ядро, което е класически разположено в самия център на творбата, а спрямо него в действителните части на завръзката и развързката са

симетрично разположени всички персонажи според степента си на участие в конфликта. Естествено изглежда и присъствието на персонажи-резоньори (семейство Марко и Амелия Петрович), както и на персонажи-посредници (Чудомир Чипиловски), които пряко обслужват авторската позиция, тъй като по един или друг начин изразяват отношение към главните персонажи и допълнително внасят яснота във връзка с мотивите и целите на поведението им. Третата композиционна част на драмата притежава характеристиките на картина, тъй като е пределно поетизирана и лишена от действителност. Именно там авторът демонстрира драматургично новаторство, реализирано в посока на експериментирането със субективните визии и лиризацията на външното при разгръщането на интимното изживяване като дискурс от метафизични, символистични, натуралистични и пр. парадигми на любовното. Все още обаче тази картина не е натоварена с функция на сцена-ситуация, в която човекът да може сам да избира себе си. Отчуждението и самотата са състояния, които по-скоро се изговарят, отколкото преживяват, тъй като не са резултат от лична воля. Всъщност целият лиризиран, и в известна степен романтизиран, пласт на драмата се разгръща в посока на предварително заложената идея за трагичната обреченост на човешкото битие, като знаковата система на трагедийното е допълнително подпомогната и от лайтмотивни схеми, в която се включват пръстенът, брадвата, детето и пр. при различна звукова, светлинна и цветова нюансираност.

Яворов пристъпва към работата върху втория си драматургичен текст със съзнанието, че ще излезе от класическата рамка, т. е. ще развърже причинно-следствената обвързност между отделните компоненти на творбата. Това обаче не се случва изведнъж. В предварителния си проект той има идея да структурира драмата с едно действие и с обособени пролог и епилог, в които да се предадат в синтезиран вид обстоятелствата „преди“ и „след“ узнаването на една семейна тайна. Впоследствие той се отказва от въвеждащия пролог, като по този начин премахва историята за изневярата като пряко мотивираща случващото се в основната част на драмата. Така са анулирани предварителните обстоятелства във функцията им на причина. Това дава възможност всяка една от възникналите последици да се мисли като същностна, като истинна. Прологът е погълнат от основния корпус на текста. Миналото на чифлика е разпръснато измежду различните споменни и въображаеми времена на всеки един от героите. Игнорирано е общото време, в което персонажите са предварително и задължително заедно. По този начин е нарушено основното правило на класическата драма за ненакъсваемост на времената, но се постига друго: обективната среда като фактор, „форматиращ“ и „тиранизиращ“ характера на личността и нейното поведение, се префункционализира. С изгубването на ясните си очертания външният обществен контекст се превръща в извъндраматургична универсална реалност, която разширява не само границите на драматургичния континуум, но и поставя под съмнение абсолютната мотивираност на Аз-а от външни за него обстоятелства. Персонажите са освободени от изискването да бъдат само такива, каквито „би следвало да

са“. Без да е категорично премахната обективната среда, тя е превърната от „причина“ във фон, в допълнителна реалност, „от“ и „към“ която човекът може да се движи свободно. С отхвърлянето на границите между субективната разгърнатост на аз-а и външния контекст се изгражда свръхдинамично поле помежду им, което според Д. Лукач е в основата на „*многоаспектната обусловеност на драматичните характери*“ (Лукач 1989: 54). Според Стоян Петков „*драматургичният фокус, съсредоточен върху междучовешките или вътрешночовешките конфликти, се проектира върху социално-исторически фон, който сублимира психологическия опит на колектива и следователно влияе целенасочено върху съдбата на героите, т.е. фонът на модерната драма не е илюстративен по отношение на действието на персонажите, а органически свързва извъндраматургичната с драматургичната реалност*“ (Петков 1992: 122). С премахването на структурно обособен пролог Яворов поставя персонажите си в ситуация, в която те понасят силни влияния от външната реалност, мислена като среда, наследство, минало, възпитание, но могат и да избират себе си, поради възможността да резонират външното, да го обработят и превърнат във вариант, т.е. да се реализират въпреки него. Драматургичният конфликт в пиесата на Яворов „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ се оказва колкото привидно външен, толкова и привидно вътрешен, защото е максимално размножен или по-скоро разпръснат в параболичното движение на камъка от повърхността до дъното, което е движение едновременно „от“ и „към“ колективните конфигурации на човешкото, през неговите деструкции; „от“ и „към“ реда през хаоса на търсенето и преоткриването на истините и тайните на битието; „от“ и „към“ тишината през вариативните положения на гласа.

Работният текст на пиесата преминава и през още една съществена промяна, свързана с премахването на второстепенните персонажи, т.е. участниците в драматургичното действие постепенно са уравниловани по важност. В един по-ранен свой вариант драмата е разделена на действия, всяко от които дава приоритет на някоя от семейните роли: „Бащата“, „Майката“, „Синът“. В последствие това разделение е премахнато, социалните роли се задават като едновременно разгръщащи се. Любопитно е да се отбележи, че първоначално авторът замисля драмата си с четирима персонажи: двама бащи, майка и син. По-късно въвежда и образът на младо момиче, което изпълнява ролята на любимата на сина. Този образ му е необходим, основно за втората част на драмата, в която изследва не само вариантите на последиците при анулирането на единичната причина, а и степените на различност при вариация на повторението. В окончателния си вариант драматургичният текст носи жанровото определение пиеса, състои се от три действия-картини и един епилог-разказ. Проблемът какво, къде и кога се случва е категорично изместен в посока на това как се случва и то не толкова в съзнанието, колкото в езика на героите.

Без причинно-следствена обвързаност на действието, без категоричната обосновааност на поведението на героите от обществените регламентации,

пиесата в своята първа част се структурира около една основна ситуация. Тя може да бъде разгледана и като разгърнат вариант на сцената-кулминация, към която класическата драма постоянно се стреми. Това е ситуацията: дом. Градският дом на Сава Попович е екзистенциално застенен. Поставени в условията на пределна затвореност, персонажите изживяват напора на външното и едновременно с това актуализират вътрешните си енергии, за да се опитат да прекратят границите, да изберат битието си. В статията си „Пространството на модерната драма“ Ромео Попилиев (Попилиев 1998: 48), изследвайки дома в драмата от края на XIX<sup>-ти</sup> и началото на XX<sup>-ти</sup> век, констатира, че ако в класическата драматургия бихме могли да открием три основни типа персонажа с претенции за власт в образите на: Владетеля; Претендента; Посредника, то в модерната драма акторалната група се състои основно от Обитател и Гост. Авторът на текста констатира, че заплахата, която Гостът носи за единението на модерния дом, е само привидна, тъй като основната функция на Обитателя отдавна не е само охранителна, тъй като самият той е удвоил позициите си в дома: обитателят е едновременно външен и вътрешен; пазещ и рушач, силен и слаб; артистичен и жертвоготовен. Казано по друг начин Витанов се появява, колкото случайно, толкова и очаквано, тъй като домът вече носи симптомите на заболялия уют.

В дома като настояще времето на чифлика функционира като паралелна реалност, като споменен свят (свой или чужд), в който човек може да се вгледа или спрямо който да се дистанцира. В сегашността Сава Попович присъства с ясно очертана идейна позиция. Тя е формирана и пренесена от времето на чифлика. Тогава Сава Попович е категоричният владетел на дома, той е стопанинът, който демонстрира власт, естествено подхранена от семейната сигурност и хармония. Неговата стратегия за овладяване на пространствата отвъд дома е пряко свързана с благословията на природата. Пред Бистра Витанов повтаря думите на Попович отпреди повече от двайсет години: *„съпругът е баща и съпругата – майка, иначе няма съпружество“*. Дори и в онези много „мъжки времена“, когато нерядко човекът е заявявал позицията си със сила, поведението на Сава Попович е регламентирано от желанието му да подрежда природното, да контролира естеството. В онова време Попович пренася здравето в семейството оттам границите на малкото интимно пространство. Представите за дълг, достойнство, морал и любов са подичнени на идеята да не се нарушават основни неписани правила за общуване между хората. В този хармонизиран свят Витанов нахлува като нарушител, тъй като законите на този тип ред не са му познати. Той е претендентът, който внася неусвоените първични енергии в чифлика. Пропуска непозволено злото, като битката за пространство, която води и печели е в полето на греховността. В настоящия модерен дом на Сава Попович Витанов отново влиза в ролята на нарушител, но неговата поява е вече очаквана, домът желае да бъде пренареден. Претенцията му, че знае истината, че владее тайната на миналото е само илюзорно, защото битката за власт сега се води по други правила – вече има толкова истини с претенции за власт, колкото и гледни точки, като допълнително във всяка сцена

истината дифузира между собствената гледна точка и тази на другите, защото човекът е не само обект, но и субект, чието съзнание проектира и прекодира закономерностите на видимото, природното и общественото. Може би именно в реакциите спрямо Витановите претенции за властване би трябвало да търсим и онази критика на Ибсен, за която Яворов споменава в разговорите си с М. Арнаудов. Защото, ако Витанов е персонификация на представата за зависимостта на човешкото поведение от тъмното, природното, онаследеното като генетичен код, то при всички останали персонажи се наблюдава промяна в представата за влиянието, което грехът и изобщо наследствеността, оказват върху личността. Така например, преди да узнае тайната, Сава Попович само интуитивно долавя гласа на наследствеността: *„По темперамент той е много горещ, не ми прилича в това, но не е способен за позорни постъпки“*. Според него злото не е необходимо да се игнорира, а да се *„третира човешки“*, защото природното е податливо на облагородяване, дори дарбите, които човек не получава по наследство могат да бъдат компенсирани с осъзнати и целенасочени усилия. Според Попович дори *„щастие“* е талант, което се развива чрез упражнение. Тази категоричност на позицията е чувствително разтърсена в момента на узнаването. Тогава той провижда за истинската сила на греховната човешка природа, тогава той усеща и вълчата природа в погледа на сина си. Побоят, който Сава Попович нанася на Данаил, е най-дълбокото потъване на стопанина под влиянието на първичното. Това за него е кулминационната точка по отношение на разбирането за илюзиите в битието. От там нататък той започва да губи проконтролираните досега личностни и семейни пространства: *„По всичко се вижда, че в моята къща заповядват вие... (...) когато човек губи, по-малко мъчително е да изгуби всичко, отколкото да спаси една част. Спасението ще му напомня по-живо изгубеното, без да му позволи скръбта напълно...“* Рационално усвоените предразсъдъци и инстинкти се оказват безвъзвратно изгубени и едновременно с това те са пренесени в пространството на желанието. В момента на сегашността истината и лъжата се оказват взаимозаменяеми, те губят ясната си очертаност, а в осъзнаването на тази неяснота е истинското прозрение на Попович: *„като че сега душата ми е по-пълна и по-реална. Сякаш по-рано съм я пълнил само с дим, разбира се с дима на измислиците...“*. Що се отнася до образа на Бистра, тя вълпещавя представата за магнетичната обвързаност на демоничното с женската природа. Цялостното ѝ поведение и самоанализ ориентират към неизбежността на греховното. Опитът ѝ да самоизстрада миналото в мълчанието е заблуда, ясно концептуализирана в позицията на Данаил, според когото силата на греха е толкова всеобхватна, че податливостта на човешката природа не може да бъде оправдана, дори чрез чистотата на новия живот. За майката грехът може да бъде изкупен чрез смъртта. Ситуацията по спасяването ѝ обаче пренарежда схемата грях-изкупление, като за пореден път текстът измества фокуса от предопределеността към случайностите в човешкия живот.

Данаил е образът, който като че ли задава най-отдалеченият вариант на прочит на Ибсеновата представа за онаследеността. Без да се съсредоточаваме



върху психоаналитичните възможности за тълкуване на персонажа, ще споменем само, че в своето поведение той демонстрира тоталния контрол на избора над природната детерминираност у човека: „*Понеже въпросът за моя баща е поставен, когато съм вече възрастен, той може да се разреши само от мене...*“ Преодолял поэтапно контрола и на майката, повлиял върху отношението му с любимата („*Няма в света жена от днес, която би могла да ми вдъхне капка вяра: нито в света жена, нито в небето светица*“), и на бащата („*Аз съм пълнолетен, вече мъж и не търся един баща, който да ме признае за свой син...*“), той помирява половете в себе си, уравновесявайки по този начин и претенциите за власт помежду им. Още в първо действие Олга отбелязва интересната подсъзнателна грешка, която Данаил прави в едно писмо, употребявайки дума от мъжки род с прилагателно от женски.

Въпросът за наследствеността и нейното различно интерпретиране в текста е кодирано още в липсващия пролог, което създава възможност за отместването на предзададеностите към случайностите в човешкото битие. По сходен начин е разколебана и пределната зависимост от средата (историческа, семейна, обществена). Персонажите се изплъзват от диктата на миналото – за Бистра случилото се е отпреди 21 години, за Попович времето отстояние от събитията в чифлика е 23 години, а за Витанов пропуснатият темпорален отрязък е 22 г. Вероятно той е и най-точен, тъй като привежда като конкретен доказателствен материал реално случили се събития (русофилските бунтове от 1887), но, както вече отбелязахме, неговата позиция е необходима само, за да бъде реализиран гръмът. Той е персонажът, който хвърля камъчето в привидно спокойните води на семейство Попович. Витанов остава страничен наблюдател, сложните вътрешни движения не са му присъщи. На въпроса на Попович: „*Значи... Какво искате?*“ той отговаря, „*Не знам... Чакам развитието на събитията...*“ Данаил и Олга не помнят миналото, не понасят и диктата на семейната среда. В представата на Данаил общата материална среда отчуждава бащите и синовете, тъй като те се оказват свързани само от „залъка“. Ако обаче материалните условия се изменят в посока на духовното, човек ще признае „*един баща на своята душа, а не бащата по неизбежностите на природата*“. Като чужденка в дома Олга е най-малко обременена от греха и спомените на своите предходници. Тя е непосредствено-реагиращото съзнание в текста. Въпреки това в епилога тя е образът, който връща края към своето начало, тя носи идеята за едновремението на повторението и вариацията на повторението, за предопределеността на човешкото битие от греха и за диктуващите живота случайности.

И ако се върнем на постановката, че в основната си част пиесата е изградена върху една пределно разгърната сцена-ситуация, носеща особеностите на екзистенциалната застененост, ще видим, че преодоляването ѝ се случва поради различните варианти реалност, пресекаеми в пространствата на езика.

Първите три картини наподобяват поредица от сцени, всяка от които също функционира като затворена ситуация с „вход“ и „изход“. На границата

между отделните сцени персонажите буквално влизат или излизат от къщата или стаята. Поради игнорирането на външното случване като елемент на конфликта, всяко видимо движение има функцията единствено да рамкира сцената. Така, излизайки от стаята за да вземе портрета на сина си, Бистра напуска сцената, но това не означава, че действието се преустановява, тъй като то не е пряко зависимо от нейното връщане. Всяка сцена има собствен драматургичен заряд и в същото време всяка сцена засилва драматургичния заряд на следващите.

Поради некатегоричната обусловеност на драматургичните характери от общо за всички външно поле, завръзката, кулминацията и развързката за всеки персонаж настъпва по различно време и протича с различен драматургичен интензитет. Стоян Петков например (Петков, 1992, 135) разграничава четири завръзки, три кулминации и една развързка (в трето действие), чието последователно разположение му дава основание да говори за драматична композиция, тъй като според него драматизмът на творбата се носи не само от развитието на действието, но и от самата постройка на пиесата. Необходимо е да отбележим, че въпреки експериментите на Яворов със структурата на творбата, той не я деконструира изцяло. Така например композиционната постройка на първата част на драмата можем да определим като верижно-разсаждаща се, тъй като е налице определен мотив или теза, който се модифицира в семантични вериги, каквато е например поредицата от узнавания на тайната или преодоляванията на неведомата ѝ мощ. От друга страна, всяка изходна теза е размножена в съзнанието на отделните персонажи, като придобива самостоятелна психологическа и езикова трактовка. И ако влизането и излизането на персонажа от определена сцена само формално обвързва отделните конструкти „по съседство“, същинското окрупяване на текста се оказва функция на единичното и всеобщото езиково битие на героя. Дори, когато не е пряко участващ в сцената, персонажът се оказва пряко зависим от езиковите придвижвания на другите персонажи. Казано по друг начин, езикът като тематична предзададеност или антитетична проявеност е онова събитие, което истински скрепява отделните фрагменти в обща текстова цялост. Така не конкретно случилото се, а случайно казаното се превръща в истинското събитие, породило поредица от ситуации-сцени, в които конфликтно се събират поколенията, половете, представите за привидностите и същностите, за здравето и болното в личността и колектива, илюзорните и правдоподобните механизми за езиков контрол, подчинението и независимостта от съдбата, свободата и затвора на духа, рационалното и ирационалното, инстинктивното и интелектуализираното природно и т.н. Според Ю. Вучков „*Яворов се отдалечава от категоричното графично очертаване на конфликта*“ (Вучков: 1982, 22), който се мултиплицира толкова пъти, колкото често човекът е поставен в ситуация да избира себе си.

В пиесата на Яворов като пораждаща конфликта е разколебана не само външностьбитийната основа (с пренасянето ѝ в пространствата на езика), а и функцията на диалога. Персонажите не разговарят в истинския смисъл



на думата, защото никога не говорят за едно и също нещо. Те търпеливо се изслушват, рядко се прекъсват, но почти не чуват какво казва другият. Ето пример за това как Олга и Данаил разговарят в началото на второ действие:

О л г а. Ти говориш като насън... Чакай да разкажа...

Д а н а и л. Какво ще ми разкажеш?

О л г а. За подпоручика.

Д а н а и л. Аз достатъчно зная за полковника.

О л г а. Полковника...

Д а н а и л (*страда*). Какво да се прави? Какво да се прави?

О л г а. Оставиха ме с него, като отидоха да те посрещнат; той почна да ме подпитва...

Д а н а и л. Какво разказваш?!

О л г а. За полковника. Той почна да ме подпитва, като го помолих да се покаже на прозореца и да уплаши подпоручика...

Д а н а и л. Какво тоя подпоручик?

О л г а. Какво! Закача се. Гледа ме от прозореца си. Следи ме на улицата. И той е твой приятел!

Д а н а и л. Тъй...

О л г а. Туй аз разказах на полковника.

Д а н а и л. Добре си направила.

О л г а. Добре ли?

Д а н а и л. Свой своя е познал.

О л г а. Защо говориш тъй!

Д а н а и л. Казвам истината.

В случай че се спрем на вътрешната организация на отделните сцени, ще видим че те са изградени най-често на принципа на агоната. Агонът е Стриндберговски похват за означаване на моментите, наситени с голямо напрежение, като миговете на прозрение са игнорирани, както и евентуалното по-следващо примирено прибиране на индивида в колективното тяло. Всяка сцена генерира различно езиково напрежение за отделните персонажи, именно поради което в рамките на отделните картини е възможно да се съвместят ситуации с различен драматургичен интензитет и да се положат в обща структура езикови събития с функция на завръзка за някого и със значение на кулминация за друг.

С преминаването на различни препятствия, които езикът поставя, с пребиваването в различни семантични пространства човекът се вдълбочава в своята същност. Превъплътен езиково, сблъскал се с езиково превъплъщение друг, той се сдобива с идентичност. В непосредствените езикови ситуации персонажите постепенно придобиват характери. Те не притежават предварително заложените доминиращи поведенчески черти, не са задължително добри или лоши, те са случващи се в своята устременост към узнаването.

За разлика от модерната драма на отчуждението, в която езикът е част от цялостното изживяване на света като тотален деструкт, тук агоналните

извивки на езика разголват самотата и несподелеността на човека, като търсят корените на пустотата, която застрашително заплашва да обеме сигурността и уютта на пребиваващия в света.

В привидно здравото семейство на Сава Попович случайно посочената драскотина, почти незабележима дотогава, поради това, че е стриктно прикривана в мълчанието, попада в земетръсната зона на езика, пропуква се, отваря процеп, а той втори, трети... Езикът се настанява в невъзвратимите разминавания между хората, в болезнените празноти на домовното, за да го компенсира, подмени или разруши и съгради наново. Загнездил се в пространството на разпада и несигурността, в процепите на нездравото и тъмното, езикът може единствено да резонира между „говоримата“ и „премълчаната дума“, защото всяка статика е илюзорна, а всяко движение е неокончателно. Овластяването на истината е само лъжовно. Тя е в търсенето, внушено чрез агонизиращото в статичността си тяло и в агонията на неартикулируемото слово. Персонажите постоянно се опитват да формулират „своята“ и „чуждата“ истина, но винаги остават много далеко от същността. Оказва се, че не е толкова важно за какво говорят или за какво мълчат персонажите, защото нито думите в своята категорична изказност, нито мълчанието в своята символистична метерлинкова трактовка за изпълнеността на битието от мълчанието имат значение...

В класическата драма във външното действие и в диалога персонажите отстояват позиции, защитават категорични истини. Тук истината не може нито да бъде изговорена, нито премълчана, нито показно отиграна. Думите, гласът, телата само блуждаят около нея. Достигнали до непреодолимата ѝ граничност, те спират, за да продължат отвъд привидното движение и яснота. От обемачия семеен наратив (в който можем да търсим и ибсеновски, и стриндберговски конструктивности), можем да отделим наратива на Гласа и Тялото, разгърнат в ремарките на текста. Ремарките в пиесата „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ не са суховати указания за режисьора, те са част от текстовата плът на творбата, от вътрешния ѝ план. Гласът е толкова широко интониран, че отзвучава смисъла отвъд изреченото. В езиковите елипси между думите (изговорени и премълчани) са болката, веселостта, тъгата, страданието, сухотата, ядността и пр. Подобно на гласа, и на тялото в пиесата са приписани неимоверно много жестове и пози, чрез които текстът резонира неподвижността в продължаващи движения. Пределното физиологизиране на гласа и пластичните преко конфигурации на иначе статичното тяло са симптом на кризата, настъпила в съзнанието на модерната личност в опита да се идентифицира. Границите между световите, между истините и лъжите вече са пределно подвижни и неразпознаваеми, идея, формулирана в текста от Сава Попович: „Има една мрежа от неща уж много ясни, а все пак тъмни...“. Ремарките са онзи компонент на пиесата, зад който добре прикрит битува авторът и от тази си позиция подпомага персонажите, увеличавайки регистъра на емоционалните изживявания на личността. По начало авторовият текст има епични характеристики и включването му драматургичния текст е белег за

модерното сближаване на жанровете. Епилогът на творбата е също тип авторов текст, в който позицията към персонажите е отстранено-дистанцирана, като на места е с оценяващ или санкциониращ характер. Тук в епилога е значително засилена функцията на диалога и социалната мотивираност на поведението на героите. Като че ли текстът се връща към неразказаното си начало: мястото на действието отново е чифликът, ситуацията е същата, само персонажите са различни. Това, което се е случило тогава, повече от двадесет години по-късно е предотвратено от една случайност – човекът остава в пролуките между предопределеностите и случайностите, между повторителността и вариациите на повторението, между собствените си желания и насилническите претенции на силите извън него – природата, обществото, историята.

Литературната критика в лицето на Б. Ангелов, Д. Киряков, д-р Н. Тумпаров, Л. Стоянов и др. не разпознава новаторския характер на драмата. В повечето случаи е отбелязвана нарушената органическа обвързаност между първата и втората ѝ част, а до 30-те години на ХХ-ти век дори театралните постановки се ограничават само до „Когато гръм удари“. С цялостната си структурна построеност обаче можем да определим пиесата „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ като един от първите съществени експерименти с жанровите модели на драмата, който ще намери своето продължение в процесите, които ще протичат в полето на т.н. „лирическа драма“, особено през втората половина на века, когато модернистичните Яворови търсения ще бъдат продължени от автори като Валери Петров, Иван Пейчев, Георги Джагаров, Иван Радоев и др.

## ЛИТЕРАТУРА // BIBLIOGRAPHY

- Вучков, Юлиан 1982:** Вучков, Юлиан. Пиесите на Яворов. // Театър, №6, 1982, 13–26. Vuchkov, Julian. Piesite na Yavorov. // Teatar, № 6, 1982, 13–26.
- Игов, Светлозар 1989:** Игов, Светлозар. Житейска драма и драматургия. // Септември, 1989, № 4, 226–236. Igov, Svetlozar. Zhiteyska drama i dramaturgiya. // Septemvri, 1989, № 4, 226–236.
- Коларов, Стефан 2004:** Коларов, Стефан. Драматургът, Лора, Александър Паскалев и „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“. // Издател, 2004, № 3, 6–23. Kolarov, Stefan. Dramaturgat, Lora, Aleksandar Paskalev I „Kogato gram udari, kak ehoto zaglahva“. // Izdatel, 2004, № 3, 6–23.
- Лукач, Дьорд 1989:** Лукач, Дьорд. Хаос и форми. С., 1989. Lukach, Dyord. Haos i formi. S., 1989.
- Недялков, Николай 1982:** Недялков, Николай. Театър, зрители, критика. // Театър, 1982, бр. 8, с. 50. Nedyalkov, Nikolay. Teatar, zriteli, kritika. // Teatar, 1982, бр. 8, с. 50.
- Панов, Александър 1987:** Панов, Александър. Драматургията на Яворов. // Родна реч, 1987, № 8, 6–9. Panov, Aleksandar. Dramaturgiyaata na Yavorov. // Rodna rech, 1987, № 8, 6–9.

- Пенев, Пенчо 1963: Пенев, Пенчо.** Драматургията на Яворов. // Театър, 1963, №6, 25–30. Penev, Pencho. Dramaturgiyata na Yavorov. // Teatar, 1963, № 6, 25–30.
- Петков, Стоян 1992: Петков, Стоян.** „Когато гръм удари, как ехото заглъхва“ (Битието на жанра). // Яворов сборник. Изследвания и материали. В. Търново, 1992. Petkov, Stoyan. „Kogato gram udari, kak ehoto zaglahva“ (Bitieto na zhanra). // Yavorov sbornik. Izsledvaniya i materialii. V. Tarnovo, 1992.
- Попилиев, Ромео 1998: Попилиев, Ромео.** Пространството на модерната драма. // Проблеми на изкуството, 1998, кн. 2, 44-48. Popiliev, Romeo. Prostranstvoto na modernata drama. // Problemi na izkustvoto, 1998, kn. 2, 44–48.
- Тенев, Любомир 1980: Тенев, Любомир.** Пиеса на психологическия експеримент. // Септември, 1980, № 3, 192–203. Tenev, Lyubomir. Piesa na psihologicheskiya eksperiment. // Septemvri, 1980, № 3, 192–203.
- Топалджикова, Ана 2003: Топалджикова, Ана.** Авторът в пространството на текста. С., 2003. Topaldzhikova, Ana. Avtorat v prostranstvoto na teksta. S., 2003.