



СЛЕД ПЪРВИЯ ПРЕГЛЕД НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

(БЕЛЕЖКИ ПО НЯКОИ ДИСКУСИОННИ ВЪПРОСИ)¹

Паметта е първият, макар не най-довeрeният помощник на обобщението. Човек неволно се обръща най-напред към онова, което тя е отсяла, когато месец след завършката на първия национален преглед на българската драма и театър се помъчи да подреди наблюденията си. Без насилване паметта му припомня двете сполучливи драми на един писател, който не изненада никого, защото не се нуждаеше от признание, имената на двама поети, които спечелиха заслужено възторга на публиката, макар че представеното от тях не се побира в понятието „драма“, и опита на млад автор, името на когото научихме едва от програмата и запазихме като една от най-хубавите надежди на днешната ни драматургия. Разбира се, паметта не пощадява несполуките. Тя ни връща предупредително и към идейно-художествения провал, за който партийният печат своевременно би тревога. Ала общо взето в съзнанието остават обнадеждаващи впечатления — националният ни театър се сдобил с много нови пиеси, като даде основания на очакванията ни, че скоро между тях ще бъдат много и хубавите пиеси. И нима трябва да се иска повече след първия сезон, през който българската драма си извоюва законната половина от театралния репертоар?!

В тази статия бих искал да поставя няколко въпроса, а навярно ще е по-точно, ако кажа: да отбележа няколко въпроса, които прегледът постави. В печата вече се появиха може би не съвсем достатъчно, но все пак не малко на брой рецензии за една или друга постановка. Интервютата дадоха възможност на драматическите писатели да споделят предварително със зрителите какви творчески намерения са ги довели на сцената. Прегледът се съпровождаше от устно обсъждане, което се ползуваше с доста голяма известност в средностолничната културна общественост и то не само заради отделните словесни схватки между участниците. Освен оценката на постигнатото и несполученото, прегледът по-

стави в дневния ред още една точка — за най-близките изгледи пред днешната ни драма. Мнозина проявиха безпокойство във връзка с отделни творби, които дори самите те смятаха за известен успех. Жанровата неопределеност, недостигът на историческа конкретност, дежурният въпрос за традиция и новаторство и пр. бяха разтълкувани по твърде различен начин от редица критици и автори на пиеси. И това бе сякаш в реда на нещата. Същинските изводи от прегледа не можеха да бъдат направени, докато той се провеждаше; те няма да бъдат завършени дори с наградите, които ще се раздадат на есен. Тях ще узнаем едва при следващите прегледи, когато някои от очакванията ни се сбъднат, а други бъдат измамени. А до тогава? Остава най-тежката и най-полезната грижа на драматургичната критика — да не занемарява въпросите, които вече се поставиха, да набелязва изводите, които не тя, а драматическите писатели ще направят. Най-сигурна подкрепа критиката ще намери в едно средство — дискусиата. Когато публично се оспорват оценките дори за отделна пиеса, обсъждането неусетно преминава върху някои по-основни въпроси на днешната ни драматургия, която се намира в такъв стадий, че всяко — половинчато дори — насърчение става пример. Разбира се, няма защо да се боим от примерите, но непогасен дълг на театралната и драматургичната ни критика е да не разсейва вниманието си по един или друг предпочитан пример, а да го задържа върху възловите и някои по-частни въпроси, които първият преглед на националната драма и театър остави открити. Иначе казано, това е задължението ѝ да не отлага дискусиата до организирането на втори преглед. . .

Настоящата статия зачеква отделни въпроси, които навярно не са между най-съществените, но могат да намерят място в предстоящите спорове около състоянието и пътищата на днешната ни драма. Това ме

¹ В следващата книжка на „Литературна мисъл“ ще бъде поместена статия, в която се застъпват други гледища по повдигнатите въпроси. Редакцията би дала с готовност място и на още статии и изказвания.

окуражава да ги споделя с читателя, макар че нито един от тях няма да бъде разгледан с нужната изчерпателност. . .

1. ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЕМА И ИСТОРИЧЕСКОТО СЪБИТИЕ

Навремето Лесинг предвиждаше, че техническото усъвършенстване на сцената ще уголеми затрудненията пред драматическата поезия. Днес обаче не би могло да се оправдае предвиждането на стария хамбургски теоретик. Свидетели сме как на сцената се менят бързо разноцветните прожекторни ивици; от години вече не ни учудва намесата на кинематоскопа и магнетофона в театъра; с изключение на един, по време на прегледа нямаше спектакъл, лишен от емоционалната примамка на музикалния съпровод; декорът не се похлупва с таван, а гърмежите станаха толкова обикновена прибавка към сценичната „атмосфера“, че не сепват публиката. . . Ала въпреки Лесинг — това не увеличи трудностите пред драматическите писатели. Напротив — мнозина от тях се почувстваха просто облекчени. Без всякакво двоумение зрителят си дава сметка, че постановката на „От ума си тегли“ не би намалила значително емоционалността си, ако ѝ се отнемат удобствата на модерната сцена, докато „Незабравими дни“ от Лозан Стрелков или „Паметник“ от Тодор Генов биха подбили поне три четвърти от въздействието си, ако се лишаха от усложливостта на музиката и светлинните ефекти, за да не изброявам всички признаци на усъвършенстваната сцена. Но нима някой може да смята за недостатък стремежа на днешния драматически автор да се възползува от техническите предимства на сцената? Едва ли. Няма нищо лошо в това, че драмата предварително се пригажда към възможностите, които съвременният ней театър притежава. Става обаче дума за друго: не бива все пак да заобикаляме обстоятелството, че в някои спектакли, които припомнят важни, сами по себе си вълнуващи събития, делът на драматурга не е по-голям, сравнен със заслугата на режисьор, композитор и заведущ осветлението.

Дълга пред читателите малка уговорка. Не смятам, че трябва да се отхвърлят с лека ръка литературните произведения, които макар и да нямат особени художествено-драматургични достойнства, могат със старанието на режисьора да се превърнат в спектакъл, вълнуващ не толкова с драматургичността си, колкото с репортажно-иллюстративното припомняне на важно, драматично в широкия смисъл на думата събитие (примерно софийската постановка на „Незабравими дни“, играната преди години пиеса „Лайпциг 33-та“ и др.). Подобни —

нека ми бъде позволен израза — „репортажни“ пиеси имат място особено днес, когато все още драматургията ни не се е издължила пред нашата недалечна революционна история. Често те оказват забележим емоционален ефект върху публиката, съдействуват за нейното нравствено-политическо възпитание. Ето защо ми се струва, че разбирам искрените подбуди на Сл. Васев, Мицо Андонов и други театрали, които посрещнаха изключително възторжено постановката на „Незабравими дни“. Последната творба на Стрелков е според мен един от най-характерните примери за „репортажна пиеса“ и трябва да бъде преценявана като представител на този междинен литературно-публицистичен жанр. Не бих могъл да се присъединя към мнението на споменатите наши театрални критици, които виждат в „Незабравими дни“ сериозен драматургичен успех. Нека приемаме и дори насърчаваме подобни творби, но защо трябва да забравяме, че драматургията е особен род изкуство, който от столетия насам е доказал своите специфични предимства?!

Убеден съм, че желанието да се изтъкват пиеси като „Незабравими дни“, като им се приписват драматургични достойнства, би довело до несползвани резултати. Неотдавна Мицо Андонов писа в „Литературен фронт“ (бр. 25 от т. г.): „Може да се каже, че като драматург Стрелков има самостоятелен стил и техника. Той не търси драмата в човешките души, тревожния сблъсък на конфликтни сили в тях. Характерите в неговите драми — и по-точно характерите на неговите основни, главни герои не се раждат и развиват пред нас в колизиите на едни вътрешни преживявания. Той не цели да ни покаже вътрешното развитие на съдържанието на отделните образи. Центърът и драматургическата (?) сила в неговите драми е в действието, в динамиката на събитията и отношенията. . .“ По-нататък Андонов увещава читателите си, че все пак героите на Стрелков „живеят и много от тях имат богат вътрешен живот“, само че. . . „до настой не достига като „аналитично изобразяване на човешката психика“, а като факт, като събитие, пречупено през душата и съзнанието на един вече оформен герой, на един вече оформен характер“.

Критикът, който не от вчера се занимава с театър, вероятно е съзнавал, че с подобно твърдение за „драматургическата сила“ на пиеси, които не се занимават с „драмата в човешките души, тревожния сблъсък на конфликтни сили в тях“, се опълчва срещу хилядолетната практика и теория на драматургията. Но това не е

осъдително, тъй като всяко новаторство видоизменя нещо отколе установено. Странното е друго — че опитният театрал Андонов не е разбрал колко охотно към неговото определение ще се присламчат всички пиеси, които доскоро критикувахме за схематизъм! Та нали всеки от авторите им ни „съобщаваше“, че героите му имали „богат вътрешен живот“, който са „носили и изстраждали дълбоко“, само че... той „не достигаше до нас като „аналитично изобразяване на човешката психика“, а като факт, като събитие...“?! Защо се е получило така в статията на Андонов?

Репортажно-иллюстративните пиеси не са новост в театъра. Но в наше време те са особено благодетелствувани тъкмо от техническото усъвършенствуване на сцената. Те в известен, макар и доста ограничен смисъл се „приближават“ до събитието, увеличават илюстративността си и по такъв начин — от една страна, улесняват писателя, а от друга — предизвикват въодушевление сред публиката. Тяхната въздействена сила зависи не от противоречивото развитие на характерите или от „съучастието“ на зрителя в разрешаване на някакъв нравствено-психологически въпрос, а от пригодеността на интригата, на „сюжета“ към удобствата на сцената. В рецензията си за „Незабравими дни“ Славчо Васев например на четири места се възхищава от последната картина (при Орлов мост). Ала достатъчно е да се прелисти литературният текст, за да се види, че това, което особено се е понавило на критика, е заслуга предимно на усъвършенствуваната сцена. Не е коствало много съобразителност на писателя да постави героите си на Орлов мост в очакване на танковата колона. Лаконичните реплики от рода на: „Стой! Парола.“ Или: „Аз имам свои сметки с буржоазията“, „Не мисля да умирам у дома“, „Без парола и себе си не познавам“ и т. н. добиват емоционална стойност само при условие, че сцената е изпълнена щедро с изобразителни, светлинни и шумови ефекти, т. е. — че е приближена илюстративно до една „действителна“ обстановка. Както вече споменах, доколкото и подобни сценични решения постигат емоционален досег със съзнанието на зрителя, като възкресяват вълнуващи епизоди от най-близката история на народните борби, било и несправедливо, и не съвсем полезно да се оспорват правата им в днешния театър. Ала още по-несправедливо и несполучливо е всяко намерение да се превеличат възможностите на илюстративно-репортажните пиеси за сметка на същинската драматургия, всеки опит да се прокара гратис като „достойнство“ тъкмо жанровата им ограниченост (това, че ли-

тературният текст има не по-голяма заслуга за „атмосферата“ в залата, отколкото илюстративно-техническите средства на сцената; че вълнението на зрителя идва не толкова по пътя на художественото обобщение, колкото по репродуктивен начин — като се възстановят отделни напрегнати епизоди от историческото събитие; най-сетне, че характерите се вмъкват до голяма степен „наготово“, а не се извайват пред очите на зрителя, с участието на собственото му въображение). Такива намерения и опити биха увредили най-вече на възкителността към същинската драматургия; с тях бихме заплатили твърде висока цена, за да изтъкнем една или друга репортажна пиеса — бихме обезличили понятието си за драматургичност.

Драматургията не включва всеки диалогичен текст, който може да бъде поставен на сцена. Тя не всякога се покрива и с това, което обикновено наричаме драматизъм в сценичните постъпки на героите. Преддеветосептемврийската нощ в дома на Караделов е наситена наистина с драматизъм; публиката следи не без напрежение ареста на офицерите, бягството на генерал Сърбезов, приемането на съдбоносната телеграма от Москва. Някои отделни епизоди затрогват с историческата си правдоподобност. Но достатъчно ли е това, за да се радваме на действително драматургично постижение? Няма ли в такъв случай задачата за художествено-драматургично пресъздаване на най-великата страница от българската история — началото на социалистическата ни революция — да се модифицира в задача за създаване на своеобразни полудокументални репортажи в диалогична форма, пригодени за сценична постановка? За жалост или радост, драмата — най-трудният вид на словесното изкуство — не се задоволява с драматичното напрежение на епизода; нейните възможности са много по-големи от репортажно-иллюстративното припомняне на вълнуващи исторически събития. Тя предполага специфично „откривателство“ на такива човешки проблеми, тежнения, които не само показват и припомнят нещо на зрителя, но и подлагат на особено, неочаквано и непринудено „изпитание“ неговото светоотношение. Как драмата пресъздава историческото събитие?

Теорията е грешила винаги, когато заради един похват е пренебрегвала останалите. Бертолт Брехт написа драматургична хроника („Страхът и нищетата на Третия райх“) — всъщност наниз от множество едноактни драми, чрез които напикна в преживяванията и трагичната участ на хора от най-различни социални прослойки; Константин Тренъов насочи поглед към трагичната любов на съпругата

на поручик Яровой. И двамата майстори на социалистическо-реалистическата драма обаче обгърнаха същината и пресъздадоха атмосферата не дори на отделно събитие, а на цяла епоха. Между похватите на двамата писатели има видима разлика; между творбите им — твърде голямо сходство. И то се открива на първо място в идейно-художествените позиции, от които са „превзели“ своята драматургична тема. Но какво представлява темата? Не съвпада ли тя с онзи къс от живота, който драматургът преработва, за да съживи повторно между трите стени на сцената? Въпросът сигурно изглежда елементарен. Но има ли поне едно увлечение на театралната и литературната критика, което да не е оцелявало елементарните представи за художественото творчество?! А своеобразието на драматургията започва тъкмо от подбора на темата, който писателят прави съобразно функцията на своето изкуство и принципите на метода си.

Колкото и да е усъвършенствуваща, сцената няма да стане най-подходящото място за илюстративно възобновяване на исторически случки и събития. Наистина, декорът на Каракашев ще изправи пред погледа ни Витоша много по-осезателно, отколкото най-сполучливото сравнение на репортажиста; пиротехниката ще ни позволи да „чуем“ намесата на полицията в демонстрацията, докато репортажът ще се задоволи с изречението: „Чуха се гърмежи“. И все пак литературата, която иска да засели героите си на сцената, ще не ще ги ограничава в пространството — няколко крачки по дължина и ширина. Времетраенето и последователността на действието се регулират от антракта — през него бързо протичат денонощия и години; при спусната завеса героите трябва да изживеят всичко онова, което не е наложително да изживяват на сцената. Това нарушава сериозно илюстративната живост на събитията. Ала недостатъкът на сцената е същевременно предимство на драмата. По необходимост тя съсредоточава вниманието си не към външната страна на променливите обстоятелства, а към вътрешното им възприемане и преосмисляне, към психичните мотиви за самоопределението на характера. Разбира се, това не значи, че драмата е податлива само на изострен психологизъм. Добре са известни опитите на Брехт и неговите ученици да възстановят правата на епичното в театъра. Но и тези опити, които се извършват в рамките на драматургията, се основават не върху външното, илюстративно „снимане“ на събития и случки, а върху вътрешното движение в характерите, върху противоречивите нравствено-психически мотиви за куража на питейно-продавката от Тридесетгодишната война

— майка Анна Фирлинг или за страхливостта на „бившия“ учен Галилео от Пиза. Драматургичното стълкновение на характерите, което се подбужда от събитията, за да стане тяхно вътрешно съдържание, е по начало несъвместимо с препоръката на Мицо Андонов за въвеждане на „вече оформени“ герои, оставили в миналото или зад кулисите „тревожния сблъсък на конфликтните сили в тях“. Дори когато открие дълго търсения прототип, съдържащ наготово всички черти на бъдещия сценичен герой, драматургът не би могъл да си послужи с него като с литературен полуфабрикат, който е достатъчно да бъде въведен на сцената и да му се намери място в събитието, за да стане драматургичен характер. Преди всичко драматургът „създава“ характерите си, като ги свързва с художествената тема.

В „Незабравими дни“ се загатва не на едно място за вътрешното отношение на участниците към народното въстание. Не е съвсем вярно, че всички герои са предварително „оформени“ за изпитанията, които ги чакат. До известна степен майор Лесев самоопределя поведението си на сцената, макар в разговора с Васко да проличава, че той е изживял предварително драмата си (още при засадата на партизаните). Проява на вътрешно, дори интимно напрежение е откритието на Ирина, че Лена и Васко се обичат. Най-сетне старият телеграфопоценец Бъчваров, макар в монолога си срещу караделовския род да датира отдавна привързаността си към работническото движение, тъкмо на сцената преживява идейно-политическото си прераждане. За многото човешки драми ни говори и четецът. Писателят е вмъкнал и спомените (в разговорите между Белов и Виктор), среща пред зрителите Белов с неговия невръстен син, което му дава възможност да намекне за „личния“ живот на професионалния революционер. . . Вгледаме ли се по-внимателно в пиесата на Стрелков обаче, ще забележим, че споменатите епизоди са именно „вмъкнати“ във фабулата по съвсем същите съображения, поради които гласът на четеца ни внушава колко много драми, колко различни човешки съдби са се преплели през тези незабравими дни. Писателят е могъл да намали или увеличи броя и времетраенето на подобни епизоди, да разшири или съкрати текста на четеца. Той и режисьорът е трябвало да уточняват предпочитанията си, като се ръководят не от вътрешната логика на колизията, а от моментния ефект върху публиката. Впрочем Сл. Васев правилно забеляза, че колизията в пиесата „Незабравими дни“ не е конкретизирана, а „извира от съдбовен за нашата страна момент: кой —

кого!“, с други думи — взета е в най-общ исторически план. Останалото е направено за пълнота на илюстрацията. Четецът говори за личните драми или Белов се приближава до прозореца, за да наблюдава играта на децата, между които е неговият непознал бащината ласка син — това са минутни отклонения, които увеличават емоционалното напрежение в залата, макар да не са неизбежни при разгръщане на сценичното действие. Съвсем справедливо е да се подчертае, че в пиесата на Лозан Стрелков човешките съдби и драми, загатнати в текста, произнесен по високоговорителя или в отделни странични епизоди, фигурират не като дилема пред „сърцето и ума“ на зрителя, а като примамващ илюстративен материал — нещо като ония допълнителни малки предмети, с които художникът запълва пространството между изобразения модел и рамката на картината. Според мен, това е недвусмислено доказателство за отсъствието на драматургичната тема в „Незабравими дни“.

Специфичната художествена тема в драмата предполага откритието на такъв въпрос или на връзка от въпроси, които, от една страна, ще разкрият „вътрешното“ („съкровено“) отношение на характерите към действителността, а от друга — ще ги раздвижат, ще ги поставят пред особено изпитание; иначе казано — ще ги заставят по време на дву- или тричасовия им сценичен живот да се самоопределят, след като са преминали през някакво душевно сътресение. Трябва особено да се наблегне тъкмо на душевното изпитание, тъй като чрез него драмата постига „катаритичното“ си въздействие — колкото по-дълбоко сътресението на драматургичните характери засяга определен нравствено-психологически въпрос, повдигнат от историческото събитие, толкова по-уверено зрителят преосмисля събитието и извисява погледа си към заобикалящата го действителност. Разбира се, дори в най-общ план преломният исторически момент вече подсказва множество човешки драми. Но именно „подказва“, подобно на говорителя от „Незабравими дни“. На драматурга се пада тежкото задължение да открие някакъв определен житейски аспект на драматичното сътресение, да го свърже с конкретни въпроси, чрез които ще „семе“ психическа анамнеза на времето. Само така историческото събитие ще бъде овладяно и осмислено драматургически, независимо колко са гърмежите и дали сценичният декор и светлинните ефекти оприличават Орлов мост.

Тук на няколко пъти се спомена, че драматургичната тема предполага поставянето на един или няколко въпроса, свър-

зани с човешката „орисия“ при определени исторически обстоятелства. Очевидно, никоя критическа статия не би дръзнала да изброява нравствено-психичните въпроси, които Деветосептемврийското народно въстание или друго вълнуващо историческо събитие предлага на драматургията. Та това е необятният простор, в който се проявява същинското новаторство на писателя, откривателството в неговото творчество. А пък когато се превърнат в драматургическа тема, въпросите не току така лесно се „превеждат“ на езика на критическата статия. Важното е, че същинската драматургия започва първом с долавянето на някакъв въпрос на човешкото светоотношение, който историческите обстоятелства са породили и чрез него разкрива съдържанието, общественото значение на случки и събития. И това е свързано със същинското предназначение на драмата. Зрителят съпреживява събитието не защото то е повторено илюстративно, а защото пред него е изникнала нравствена или психическа дилема, защото той трябва да „решава“ заедно със сценичния характер, трябва — с незабележимата помощ на драматурга — да „преценява“ пряко и непринудено смисъла на една или друга постъпка. Липсва ли дилемата на човешкото светоотношение, зрителят ще остане заинтригован само от външното (ще успеят ли въстаниците да арестуват хората на ген. Сербезов? Кога? Ще дойде ли навреме бригадата на майор Лесев? и т. н.). При илюстративните пиеси публиката също „преценява“, но пак външното, случката (примерно прехвърли в ума си едни или други съображения дали е било уместно авторът на пиесата да прави малкия Антон куриер и пр.). Няма никакво съмнение обаче, че истинската възпитателна роля на драматичното изкуство предполага не толкова външната заинтригованост на зрителя, колкото едно по-трайно „обезпокояване“ на неговото съкровено отношение към света.

Драматургичната тема (дилемата на човешкото светоотношение) дава възможност да се пресъздаде атмосферата на историческото събитие, същината и величието му, дори когато писателят не превежда на сцената повече от двама-трима участници в съпротивата. Без тази драматургична дилема трудно бихме си представили правдивостта на характерите и когато са взети наготово от живота. Темата „ограничава“ до известна степен автора. Той не може своеволно да удължава и намалява времетраенето на драмата, нито пък да издебва момента, в който трябва да подсили емоционалния ефект върху зрителя с вмъкване на епизоди от „личния“ живот на героите (спомени, срещи със семейството, разкази за любимата и т. н.).

както това става твърде често при илюстративните пиеси. Драматургичната тема налага на творбата строга последователност, която тутакси изключва от действието всякакви странични емоционални ефекти. Когато за първи път човек гледа постановката на „Блокада“ от Камен Зидаров веднага се запитва дали не е излишно или с какво не е излишно второто действие. При това „доводът“ е веднага приготвен: в къщата на бай Васил се заплита драмата на двамата му сина — Никола и Сребрьо. Никола преди е лежал в затвора за комунистическа дейност. Слезналият от партизанския отряд главен герой — Деян Карадимов — го нарича дори свой кръстник в комунизма. Но ето че когато партията го призовава, Никола — напласен, свит в черупката си — отказва, при все че кметът го е мобилизирал да води жандармеристите по следите на отряда. Малодушието му повлича и помалкия брат. Какво го чака? Как ще постъпи? — Зидаров не е имал нито възможност, нито намерение да доведе до край драмата, която загатва в одаята на Карагюлевата къща. Защо не се е отказал от второто действие? Не е ли отежнил така произведението си? След малко ще повторим тези въпроси. Сега е нужно да отбележим, че те възникват пред зрителя, защото в първия момент се добива впечатление за известно отклоняване на второто действие от драматургичната тема. Ако авторът на „Незабравими дни“ или на друга репортажна пиеса би вмъкнал подобна картина, това едва ли щеше да събуди аналогични въпроси, стига да има фабулна връзка с останалите картини. Илюстративно-репортажният жанр разполага с несравнимо по-голяма свобода при подбора на епизодите, без това да означава, че относителната композиционна ограниченост на драмата е недостатък. Дилемата на човешкото светоотношение, която драматургът е избрал, налага наистина на фабулата известна рамка, ала така предполага вгълбяването на художественото познание.

Целта на настоящата статия не е да градира успехите на нашите писатели, участвували в прегледа. Това обаче не пречи да се подчертае: „Блокада“ има поне едно предимство пред „Незабравими дни“ — че е в същинския смисъл на думата драматургична творба. У мнозина новото произведение на Камен Зидаров ще предизвика възражения. Тъй наречената „социалпсихология“ би могла да предяви твърде строги изисквания към неговата тема. Пък и обикновеният зрител се запитва: достатъчно убедителен психически мотив ли е несполделената любов за такива тежки престъпления, каквито затрупаха съвестта на бившия Деянов приятел от

детинство Асен Станулов? Излишно е да пресягаме към подробностите. Какъвто и спор да подемем, каквито и упреци да сме приготвили за писателя, надали някой от нас може да пренебрегне драматургичното в творбата на Камен Зидаров, неговия дръзновен опит да открие в живота и разкрие пред зрителя една особена дилема на човешкото светоотношение, чрез която в часовете на изпитание се раждат и подвигът, и подлостта.

Естествено, най-близкото оправдание за престъпленията е „отчаянието“. Зрителят не се учудва, че когато Деян в последното действие запитва Станулов: „Кой дявол те тласна в редовете на убийците? Кой ти внуши, че друг път за тебе няма?“ е присрещнат с отговора: „Ти. . . Само ти!“

„Станулов. Ние бяхме с тебе другари от деца, обичахме се. Тогава нищо не ни делеше. По-късно бяхме съученици и макар че аз бях богатият, а ти. . . бедният — ти беше първият ученик, а аз — последният. Преследван, гонен, изключван, ти завърши университета, а аз едва се измъкнах от френския колеж с тройка. По-късно ние двамата се влюбихме в една жена, но тя обичаше само тебе. Направих всичко да я спечеля, но тя ме отхвърли. . . заради тебе. Навсякъде ти се изпречваше на пътя ми.

Деян. Това е много малко, за да. . .“
. . . Следват признанията на Станулов — полицейският доносчик, физическия убиец на най-близките на своя някогашен приятел. В устата му озлоблението срещу Деян, който винаги се е изпречвал на пътя му, прозвучава наистина като „мотив“ за престъпленията. В думите на Асен Станулов още гори жаждата за отмъщение. В затворническия костюм тази жажда става нетърпимо мъчителна. И затова една от следващите му реплики в четвърто действие, която смайва с нелогичността си, би могла да се приеме като твърде правдив израз на психичното му състояние, дори ако драматургът не е влагал в нея такъв смисъл:

Деян още не знае съдбата на детето си. Той се надява да изтръгне нещо от двамата. Станулов не само предусеща, а е уверен в любовта на Мана към Деян. Пред позорната си смърт той лесно си представя тяхното бъдеще. За раздялата им, която е станала по негова принуда, казва: „Тук, налага по негова принуда, казва: „Тук, струва ми се, успех, но. . . съвсем малко“. Въпреки, а може би тъкмо поради съзнанието за собствената си обреченост и отчаяващата увереност в щастието на Мана и Деян, срещу което се е борил с цената на толкова престъпления, Станулов излива злобата си.

„Деян. Значи ти не си доволен от ударите, които си ми нанесъл?“

Станулов. Доволен съм само от едно, че с твоята смърт свършва (раз. м. — А. Н.) твоят род и твоята кръв. . . А аз, макар и в гроба, ще бъда щастлив: тук остава мойта кръв! Мойт син ще диша този въздух и ще се наслаждава от божия свят. . . И аз ще живея за дълго чрез него. . . Страшно е да знаеш, че с твоята смърт. . . всичко свършва“.

Разбира се, искало се е да настъпи мъничко нервено успокоение на сцената, за да проумее Станулов, че тъкмо това е мнимо отмъщение и от него трябва да бъде най-малко доволен. Но финалната сцена на „Блокада“ е напрегната и цитираната реплика на Станулов може да се приеме като един от тласъците на напрежението. Четвъртото (последното) действие е свързано с ярката драматургична дилема, макар че съдържа и някои досадни несъобразности.

Зрителят лесно ще се съгласи или поне няма да се изненада от обстоятелството, че пред себе си Станулов намира „оправдание“ за престъпленията в озлобеността си срещу Деян, която напират отколе в душата му. Ала в първото действие (сватбата на Деян с Елка), тъкмо когато Асен Станулов има основание да злорадствува за огорчението на Мана и да подхранва надеждата за спечелване на нейните чувства, на зрителя става ясно, че той подготвя смъртна засада на приятеля си от детинство. Само несподеляната любов на Асен ли е противопоставила двамата мъже? Естествено, не. Още в първите минути на сценичното действие Зидаров изпраца вестта за успешната акция на партизанския отряд; при сватбената суетня на двете стари жени натежава тревогата на времето. Зрителят схваща, че и болезнената любов на Мана, и грубата заплашителност, която издава несигурността на Асен, и неговото твърде жестоко отмъщение, имат много по-дълбоки корени, отколкото накърненото дребно честолюбие. Животът е нарушил спокойствието, което е царувало по уличките на малкия провинциален град, и е изправило хората пред дилемата на престъплението и подвига. В драмата мотивите за постъпките на героите не се нуждаят от обширни пояснения. Достатъчно е зрителят да се досети за тях. Не е станало нужно Зидаров да насилва героите си към повече откровеност, за да се долови, че Станулов е бил наистина в „безизходица“, но не само и не толкова заради несподеляната любов на Мана и житейските „успехи“ на последвания от полицията негов приятел, а поради обречеността на светоотношението му, поради онази отначало недоловима нравствено-психична межда, която впоследствие се превръща в непреодолимата пропаст на класовата вражда, зинала

между двамата млади мъже, другарували от детинство. В това, че зрителят схваща драматургичната тема, без да е трябвало да му се натрапва, се корени успехът на Камен Зидаров.

Не е ли могло Станулов да не бъде толкова престъпен? Ръководим от злобата си, не можеше ли да извърши отмъщението, без да се лишава от всякаква съвест? Поне любовта му към Мана не можеше ли да се прояви по-човечно? Защо не беше придружена от мъничко колебливост, която не само да го стъписа при появата на Мана в кметската къща, но и да го смути, когато пред очите ѝ отпярна на смърт майката и сестричката на Деян? Разбира се, в живота враждата между Станулов и Деян е могла да вземе и такава, по-„омекотена“ насока. Като частен случай е наистина възможно. Но драматургът социалистически реалист не се подвежда от възможното. Той е длъжен да постави своята открита в живота дилема пред героите на драмата си и да ги остави да се самоопределят. Драматургичната тема не е профилактично средство против илюстративността, а основа на художествената правда. Не забравим за това, ще разберем защо Зидаров не е могъл да „посмекчи“ коравосърдечията на Асен Станулов, дори в любовния му копнеж по Мана. Драматургът е взел от най-напрегнатите дни на недалечната ни история нравствено-психичния въпрос, който подбужда хората да избират между престъплението и борбата. Изправен пред този въпрос, Станулов не е бивало и не е могъл да постъпи иначе. Достатъчно е да си представим какво би се получило на сцената, ако жандармерийският офицер започнеше да изживява гърчовете на съвестта или да се колебае пред престъплението. Тогава драмата би изменила тъкмо на същинската си драматургична тема, би станала най-обикновена съзливна пиеса по триъгълника: „обича я — не го обича, обича другия, но измамата го е заслепила и той не ѝ вярва“; с две думи — би загубила историческата си правдивост. Виждаме, че там, където липсва илюстративно отношение към вълнуващите събития, атмосферата и величието на епохата се пресъздават чрез драматургичната тема и самоопределението (вътрешното развитие) на характерите, което тя предлага. Нима някой ще сметне, че е затворен, изолиран от обществената буря „триъгълникът“ Деян — Мана — Станулов? Или ще намери, че историческото събитие е станало „фон“, защото не са илюстрирани неговите по-централни епизоди? Едва ли. Само на някакво съвсем отчуждено от художествената образност съзнание би прилягало да мисли, че изпитанието на характерите в драми като „Блокада“ се

извършва в стаите, при внезапните срещи и разгорените диалози, а не по разтревожените улици на градове и села, по партизанските пътеки. Да „вкара“ историческата истина между трите стени на сцената, да накара зрителят да съприживее събитията, като „разрешава“ по новому поставен въпрос на човешкото отношение към света — ето смисълът на драматургичната тема.

Сега на всички ни се иска близките години да донесат драми за българското революционно движение, които да надминават „Блокада“ на Камен Зидаров. А може би след години ще ценим тази драма повече от днес или пък ще виждаме умножени нейните недостатъци. Трудно и излишно е сега да се пророкува. Животът на художествената творба носи чести изненади. Неотдавна преглеждах отзивите на Луначарски за широко известни произведения на съветската драматургия, които вече десетилетия не слизат от сцената. Наред с похвалните думи, Луначарски открива в тези драми някои неотстранени и до днес композиционни и други слабости, които отдавна отвикнахме да забелязваме. По-често се случва обратното — ставаме твърде вискателни към произведенията и ни дразни дори това, а понявга тъкмо това, което навремето им е спечелило успехът. Далеч от всякакво намерение да гадая бъдещето на „Блокада“, бих искал обаче да наблегна върху едно дълбоко свое убеждение: според мен, усилията на Камен Зидаров да се възползува от специфичните предимства на „драматургичното“, за да пресъздаде нравствено-психичната атмосфера на близките революционни дни, заслужават подкрепа без всякаква уговорка. Истината намира не-предубедения човек по много пътища. Драматургията избира свои, по които се чувства най-сигурна, и това при всички случаи е нейно предимство, от което е безсмислено да недоволствуваме.

Тъкмо с оглед на „драматургичното“ обаче е желателно Зидаров да избегне някои несъобразности, особено във финала на творбата си. Няма да изброявам случаите, като ремарката пред последната завеса (за слънчевия залез и радиопредаването с „Патетичната“ на Чайковски). Те са предмет на вкусови предпочитания и на споразумение между режисьор и автор. Има обаче два момента в четвъртото действие, които накърняват до известна степен драматургичната тема и психологичната правда в поведението на героите. Когато Станулов излива злобата си срещу Деян, той подхвърля: „У тебе има нещо от характерите на класическите герои — много си доверчив. И това много ми помагаше да те лъжа“.

Че мотивът за доверчивостта е намерил

място в драматургичното действие може да се сметне и психологически, и художествено оправдано. Но Зидаров явно е надхвърлил границите на нужното. Цялото поведение на Деян Карадимов в четвърто действие — след народната победа — продължава линията на тази вече странна „доверчивост“. Разговорът между двамата бивши приятели, които отдавна са се изправили един срещу друг като смъртни врагове, се води отначало при настъпването на още не напълно победения убиец (арестувания жандармерийски офицер Станулов) и доверчивите въпроси на несамоуверения победител Карадимов. Навярно Зидаров се е подвел от намерението да създаде и в последното действие изострен апогей — съобщението, че Мана е родила мъртво дете и че тъкмо смъртта на Станулов ще е най-страшната. („Страшно е да знаеш, че с твоята смърт... всичко свършва“). В експерименталната психология се е приемало навремето не без основание тъй нареченото правило на Арнд-Шулц, че възможно най-голямата активност „организираните“ проявяват когато предусетят близката смърт. Станулов наистина е убедителен в настървения си срещу Деян. Но във въпросите, които Деян му отправя, се чувства до голяма степен психическа несъпротивоспособност, някаква като че ли готовност да се съгласи (и то — не привидно, а в действителност), че само несподелената любов на Мана е направила Станулов престъпник. Разбира се, отчаянието на Деян от неизвестната съдба на сина му, чувството, че Станулов ще му съобщи нещо, оправдава дори умолителните нотки в неговите реплики. Става обаче дума за друго: отчаянието не е бивало да се доведе до там, че зрителят да отнесе от последното действие впечатление като че ли Станулов само заради несподелената любов е извършил толкова престъпления, сякаш това е единствената причина за враждата между него и Деян. Подсилената доверчивост и несъпротивоспособността на Деян издигат прекалено много образа на жандармериста и което е особено важно — замъгляват главната драматургическа дилема, истинската основа на враждата между двамата бивши приятели, която нестеливо, но убедително е внушена от предишните картини.

Не споделям мнението, че Зидаров трябва да се откаже от второто действие (в къщата на Карагюлеви), макар да не е довел до край драмата на Никола и Сребрьо. Впрочем, справедливо е да се каже, че не е извел загатнатата драма само сценично. Всъщност нейното разрешение е вече подсказано с последната реплика на Никола, с двоумението му дали да съобщи на нетърпеливия Деян за полицейската

акция. На Зидаров не е струвало много да остави още няколко минути на сцената партизанина, за да чуе това, което Никола се колебае да му съобщи. Но така би се подбила психологическата мотивираност на драмата, която синовете на стария септемвриец бай Васил Карагюлев предстои да изживеят. А зрителят може лесно да съобрази онова, което не е имало нужда да става на сцената. Но за какво е послужило второто действие? Не ли само за да се извести на публиката, че семейството на Деян е в кметската къща и че кметът му готви „клопка“? Дори само за това е оправдано едно действие. Но трябвало ли е да се отежнява то с нова драма — драмата на Карагюлевите синове? Смятам, че Зидаров е постъпил правилно, като е разкрил косвено още един от най-важните мотиви на основната тема — изпитанието, което може да направи и приятелите врагове. Сценичното неразрешаване на „допълнителната“ драма е напълно допустимо. Драматургът е бил длъжен преди всичко да изведе главните си характери. А тъкмо това той не е направил безупречно.

Психическата несъпротивоспособност на Деян Карадимов в разговора със Станулов (IV-то действие) предизвиква твърде тягостно усещане, което и при звуците на „оная част от „Патетичната“, в която човек се измъква от ноктите на съдбата“ (цит. по ремарката на Зидаров), не изоставя зрителя. И след отвеждането на победения (победен сякаш не толкова от Деян, колкото от външните събития) жандармерист, действието продължава като на задушница — настъпва някакво съзливо взаимно опрощение на Деян и Мана. (Тя: „Толкова кал има по мене, че... никой не може да ме очисти“, а преди малко е казала: „Ако това разбереш някога, „в с и ч к о“ ще ми простиш“?! Той: „Мана, аз разбирам, че трябва да те грабна на ръце или да падна на колене и целуна ръцете и краката ти... но всичко това е толкова малко, че аз се боя да не те оскърбя...“ и т. н.). И още нещо: от някои реплики на Деян и от лъха на цялото четвърто действие зрителят неволно добива впечатление, че партизанинът се е върнал в родния град не защото е победил и уверено ще се бори срещу трудностите в новия живот, а защото народната победа му е дала време да отдыхне и се предаде на вътрешните си терзания.

„Деян... Аз извърших грешки и престъпления, за които платих жестоко. Вие разбирате ли това? Аз убих жена си и сестра си... Превърнах майка си на жив труп...“ И това казва на физическия убиец на жена му и сестра му. Наистина в съзнанието на човека, който

знае цената на скъпите жертви, също настъпват моменти на угризение, на особена вътрешна потиснатост. Съвсем логично е тъкмо в момента на такова душевно напрежение Деян да се самообвинява, че не е направил всичко, за да спаси живота на близките си, че със слизането от балкана е отежнил още повече нерадостната им участ. Но, струва ми се, с известна непредпазливост драматургът е облагодетелствувал образа на престъпника, като пред него, в момента когато той търси облекчителни мотиви за престъпленията си, кара Деян да прави тежки изповеди: „Аз извърших грешки и престъпления(!)... Аз убих жена си, сестра си...“

Според мен, на Зидаров предстои да промисли отново последното действие, за да завърши онова хубаво, дълбоко правдиво и ярко драматургично, което се съдържа в „Блокада“. И той сигурно ще го направи, защото разбира, че темите на социалистическата революция трябва да бъдат овладяни драматургично, че и най-сполучливите репортажни пиеси не могат да отменят тази задача.

Когато говорим за развитието на нашата драматургия и за нейните художествени възможности да обгърне вълнуващите революционни събития, трябва винаги да имаме предвид, че драмата (с подчертан епичен характер, увлечена по проблемите на „масовата психология“, или с предпочитание към дилемите на личния живот, разтърсен от голямото историческо събитие), макар да се ползува с особени сценични привилегии, не предлага единствената възможност за театрално отразяване на действителността. Привилегиите на литературния род драма произтичат от неговата пригоденост да поднесе по най-напрегнатия, най-действения начин въпросите на човешкото светоотношение, да ги „провери“ чрез сблъсъка на характерите. Но край драмата кръжат и някои други жанрове, от които споменахме репортажната или, както Луначарски се изразяваше, „публицистичната“ пиеса. Тя има в известен смисъл междинен характер, тъй като е извън терена на сценичната драматургия. Тя — и когато е написана нещо — трудно догонва художествената трайност на драмата, но с публицистичната си острота и с външната си действителност съперничи на един друг сценичен жанр, който условно започнаха да наричат „лирична пиеса“, а в единични случаи нейното съперничество се простира и до владенията на самата драматургия. Прегледът не ни остави без примери в този смисъл. Имам предвид отношението, което критиката засвидетелствува към „Незабравими дни“ и „Всяка есенна вечер“ от Иван Пейчев. Критиците приеха благосклонно и двете произведения, но

харесаха повече първото произведение, принадлежащо към „публицистичния“ жанр, бяха особено щедри и настойчиви в хубавите думи. Затова може би са се намесили и извънлитературни съображения. Но все пак нямаме основания да се усъмним в добронамереността на критиката и трябва да се попитаме: с какво „Незабравими дни“ натежа повече в критическите везни пред „Всяка есенна вечер“?

Пиесата на Иван Пейчев бе една от най-хубавите прояви на прегледа, но... именно с лиричната топлина на образите си. Без това „но“ навярно нямаше да се убедим още веднъж в поетичната дарба на нейния автор; с него обаче тя неизбежно разлагаше сянката на полусенки, тона — на полутонове. Постановките философствувания полицейски агент Богдан от „Всяка есенна вечер“ в сред заговорниците в къщата на Караделов („Незабравими дни“). Той или трябва да мълчи, или — проговори ли — ще заприлича на смахнат интелгент. А в пиесата на Пейчев той тъкмо с интелгентското си празнословие, придружено от „ловките“ му полицейски хватки, припомня на зрителя смраданата атмосфера на времето. На повечето места във „Всяка есенна вечер“ настроението трябва да се долавя „зад“ хапливите афоризми. С жлъчни думи Андрей недоволствува от себе си, показва равнодушието си към другите и прикрива внезапно избликналото чувство на обич. Едно голямо дете, разглежено в мислите, но запазило непохабени най-топлите, най-крехките и същевременно най-силните свои чувства, Андрей започва да „открива“ света, чак след като се е разочаровал от него; започва да предусеща истинския смисъл на живота, едва когато е проникнал „философски“ в неговото „безсмислие“. Очевидно, авторът, създал този образ, не би могъл да го изправи пред всекминутното дебнене между живота и смъртта, което се крие зад надутите комюникета и политически речи, без помощта на условното, на намека, на неочакваното поетическо сравнение. Това е неговият жанр. Труден — защото е немислим без художествено откритие. Още по-труден, когато поетът види героя си на високия синур между два непримирими свята, защото жанрът не разполага с лаконичните средства на публицистичната пиеса, не разполага с онези ненадейни изблици на въодушевление, които се предизвикват от грохота на танковата колона, залавянето на враговете и т. н. Мнозина нарекоха пиесата „Всяка есенна вечер“ лирична пиеса. Названието се нуждае може би от доуточнение, но във всеки случай пиесата на Иван Пейчев също не се побира в традиционното понятие „драма“, както

и пиесата на Лозан Стрелков. Но двете творби принадлежат към съвсем различни жанрове. В предстоящата дискусия за съвременната драма очевидно не бива да се изхожда само от личните предпочитания и преценки за авторите. Изниква въпросът за жанровете, съпътстващи драматургията и намерили радушно гостоприемство на днешната ни сцена. До този въпрос опира според мен и пристрастеността на неколцината критици, които писаха за „Незабравими дни“.

В предишните страници вече се подчерта, че публицистичните, репортажно-иллюстративните пиеси са лишени от предимствата на драматургичната тема. В тях главното е външният ефект. Ала тъкмо поради туй имат друго предимство — в тях всичко е плакатно ясно, няма „смесени“ цветове, контрастът между отрицателното и положителното бие веднага на очи. На зрителя всичко се поднася в категорична форма — завършено (или, ако използваме думите на Мицо Андонов — „вече оформено“). Публиката не може да бъде раздвоена и разколебана, а симпатиите ѝ — измамани. Когато героите са преминавали през заблуждения, те на сцената ги изживяват „без остатък“; зрителят се интересува не от преживяванията им, а от самия „ход“ на събитието. Кой би казал какво мотивира най-вече смелото самоубийство на Андрей от „Всяка есенна вечер“ — неговата убеденост в комунистическата правда или повече жертвоготовността му за любимата? Не смятам, че втората подбуда хвърля сянка върху подвига му, но все пак пиесата на Пейчев предоставя на зрителя най-малко две предположения. А ето че Есев или който и да е друг „колеблив“ герой в пиеса от жанра на „Незабравими дни“ погазва бързо всякакви противоречия, втурва се „изяснен“ в събитието, защото грижата на писателя е да покаже как протичат нещата, а не как во оставят след себе си в душата на човека. Яснотата и категоричността са жанровите предимства на публицистичните пиеси, сравнени с лиричните. С тях ще си обясним някои увлечения на критиката...

Във „Всяка есенна вечер“ също има „интрига“ и тя в някои отношения е по-занимателна от интригата на „Незабравими дни“. Ако особеното поетично настроение не беше грабнало зрителя още от първата картина, той навярно щеше да следи с по-голям интерес външното раздвижване на героите или, ако трябва да се каже по-точно — случката. Иван Пейчев се е помъчил тук-там да направи по-убедително „стечението на обстоятелствата“, при все че това е било изглежда най-малката му грижа. Наистина в последната картина Богдан казва, че не е предприел

досега арестуването на Ана, защото при внезапна обсада на къщата щял да предизвика самоубийството ѝ, а „от трупите не може да се узнае нищо“. Но дали това е приемлив мотив да прибегне към услугата на Андрей? Защо е трябвало да изпраца предварително Ванда, което в действителност съдържа голямата вероятност Ана да узнае стъпките на полицията? Писателят е могъл да разчита на моментното малодушие, обзело Андрей. Но трябвало ли е да разчита на него и опитният полицай? И каква в края на краищата е връзката между смъртта на Павел и разкриването на предателя? Не се ли загнездва у зрителя подозрението, че полицията сама подпомага разкриването? Иначе откъде Богдан знаеше за него? От бележката на Павел? Но ако полицайте я бяха разшифровали, нали са могли да я унищожат или подправят? Защо не са направили това? За да заловят бъдещия убиец на предателя Кръстан? Но не е ли твърде необоснована увереността на Богдан, че като съобщил на Андрей часа и мястото на срещата си с Кръстан (и то — забележете — още преди инквизирането на Павел, преди да е сигурен в разкриването на предателя) по такъв начин ще докара нелегалните тъкмо пред кантората си? Тези и много други подобни въпроси зрителят щеше да си зададе, без да получи ясен отговор, ако авторът на пиесата не беше го вече покорил с особената емоционална атмосфера на творбата си. В една репортажна пиеса недоизяснеността на който и да е от тези въпроси е достатъчна, за да се предизвика сериозното недоволство на публиката. Ала в лирично-драматичната си творба Пейчев твърде свободно борави с „обстоятелствата“, „нагласява“ ги и от това художествената стойност на образите му не намалява чувствително.

Не е излишно да си припомним, че като продължи някои предишни изследвания върху драмата, Хегел дойде до откритието на своеобразно единство на лиричното и епичното в драматургичната творба. Ако епичното предполага обхващане на развитието на човешкия характер в неговата зависимост от историческите обстоятелства, то лиричното начало в драмата е свързано с подсилване на „самоизявата“ на героя, на „откровението“ му, което „заразява“ емоционално зрителя. Разбира се, от това драмата не престава да бъде специфичен художествен род, нито пък изисква някаква строга дозировка на двете „начала“. Твърде опростено би било да се смята, че социалистическата драматургия, която има особено важното задължение да обхване участието на човека в революционни исторически събития, дава превес на епичното. Това е допустимо и

желателно, то съществува в опитите на някои социалистически драматурзи и дава блестящи резултати, но като частен случай, като стилово направление, което не изчерпва възможностите на социалистическо-реалистическата драма. Същото трябва да се каже и за обратния случай — чувствителното надделяване на лиричното в някои произведения на драматургията. Към тях ли да отнесем творбата на Иван Пейчев? Но нали на една от предишните страници бе казано, че „Всяка есенна вечер“ не се покрива със същинското значение на понятието „драма“?

Според мен, когато наричаме творбата на Пейчев „лирична пиеса“, имаме предвид не само силната поетична струя в диалога, но и нещо друго — „Всяка есенна вечер“ е тъй да се каже драматизирана лирика. Тя съдържа драматичен „заряд“, в нея има дилема, която би могла да бъде разработена и драматургично в строгия смисъл на тази дума, но все пак Пейчев ни развълнува главно — за да не кажа единствено — като лирик. Ако въображението ни би спомогнало да „очисти“ диалога от неговата поетична образност, ако някой злочест литературен експерименталист му отнемеше това, което скучната научна проза нарича „лирична асоциация“, пиесата би се тутакси разпаднала. „Нагласеността“ на фабулата би била по-малката беда. По-важното е, че тогава нямаше да разберем душевното освобождаване на Андрей. Щяхме да имаме само нещо като небрежен ескиз за бъдеща драма, суров материал, който трябва сериозно да се „прекроява“ и обработва докато стане произведение на драматургията. Ала „Всяка есенна вечер“ е завършена творба, която по време на прегледа с право се нареди между най-хубавите постижения. И това е благодарение на лиричното ѝ обаяние, не на драматургичната, а на поетичната завършеност на нейните образи. Когато преди столетие тогавашните „млади“ се опълчваха срещу традиционната поезика, казваха: „Нека бъдат нарушени всички ваши правила, стига творбата да е хубава!“ Защо днес да не повторим: „Какво от туй, че „Всяка есенна вечер“ не попада в графата на драматургията? Нали е хубава творба, нали развълнува толкова много публиката!“ Естествено, констатацията, че пиесата на Ив. Пейчев бележи известно отклонение от родовите признаци на драматургията (в традиционния смисъл на тази дума) в никакъв случай не означава отказ от нейния жанр. Напротив — когато на сцената се е появило вълнуващо произведение, което не е обичайна драма с подсилена лирична струя, а по-скоро низ от лирични образи с условна фабула и драматургически похвати, критиката е

длъжна да установи неговите жанрови предимства, длъжна е дори да се попита дали в близкото бъдеще подобни творби не биха изтръгнали терен и от драматургията (та нали, според думите на Хегел, тя самата не е чужда на известно „лирично начало„?!).

„Всяка есенна вечер“ съдържа редица моменти (не можах да намеря подходяща дума — да се каже „епизоди“ е не съвсем точно), които и по отделно взето представляват ярко художествено произведение. Не е ли така с предсмъртния монолог на Павел?! Нека си припомним и срещата на Богдан с разкрития предател. Никой от нас не би дръзнал да поиска от автора нейното отстраняване, при все че тя е „вмъкната“ по не съвсем подходящ начин във фабулата на пиесата. Тази сцена е една от най-силните поетични присъди в българската литература срещу предателството. По-лесно бихме я оправдали като самостоятелен или допълнителен мотив за въвеждане на зрителя в страховната атмосфера на времето. Тя е интересна и като опит — да прибегнем към услугата на аналогия — за „смяна на ритъма“. Лиричният патос, особеното емоционално обаяние на предсмъртния монолог на Павел в по-предишната картина, се сменя ненадейно от художествено-психологическия похват, наричан напоследък „отчуждаващ ефект“. Предателят Кръстан се гърчи на сцената в предсмъртен ужас, макар вече да е „умъртвяван“ стократно от привиденията на страха. Психическа развалина, той трябва да извърши последното си предателство, като стане мишена на куршумите, които ще издадат един боец на революцията. В неговите реплики, в хистеричния му монолог за предателството проблесват и срамът, и погнусата от себе си. Ала това не е гласът на съвестта. То е далечно ехо на самообвиненията, придизвикани от всекиминутния страх, от ужаса пред непредотвратимото. Пейчев не е раздвоил, а е удвоил презрението на зрителя, което трябва да осъди и господаря на предателя. Застанал на сцената невъзмутим, с хищническа удовлетвореност от предсмъртните гърчове на жертвата, образът на Богдан изведнъж открива на зрителя истината, че изтънените обноси дават подслон и на най-черните души, че палачът може да се крие не само под изгладения костюм, но и под глечта на заучената мъдрост.

Отчуждаващата сила на тази сцена засяга, въпреки афористичния характер на повечето реплики, по-малко разсъдъчното, отколкото емоционалното отношение на зрителя. И това е един от отличителните белези на авторския поетичен стил. Множеството от съвременните творби, които възприеха афоризма като обик-

новен диалогичен изказ, наложиха в една или друга степен сценичния интелектуализъм. А у Пейчев размяната на афоризми между героите достига до съзнанието на зрителя предимно по емоционален път, чрез някакво особено предущане на техните действителни преживявания и на авторската естетическа присъда. Това проличава още по-ясно при разрешаване на главния художествен проблем във „Всяка есенна вечер“ — емоционалното пробуждане на Андрей.

Всъщност Андрей участва пряко в една драматична ситуация — финала на картината. Мигновеното колебание преди да даде съгласието си за приютяване на конспираторката е само подсещане за себичността, която са му втълпили четирите стени на стаята и упражняването на остроумие с „приятели“. Струва ми се, че развитието на този характер — централен за пиесата — не се извършва чрез конфликт, а чрез ускорено, противоречиво в широк смисъл откриване и изживяване на собствените заблуждения. Той излиза на сцената като случаен свидетел на явката и остава до разговора с Богдан (последната картина) свидетел на борбата. Бурната сцена и трагичният финал показват, че честният човек, още повече когато е надживял натрапената от самотата мизантропия, когато в сърцето му преливат най-чистите човешки чувства, не може да предпочете позорния живот пред смъртта. Но колкото напрегнат и възбуждащ да е финалът на „Всяка есенна вечер“, той не разкрива вътрешен конфликт у Андрей. Героят прави своя избор още във втората картина — във финалната само осъзнава неговия истински смисъл. Събитията преминават край Андрей, смущават мислите му, той по собствен избор ги довежда до къщната си стълба, но едва във финала „влиза“ с разведрено съзнание в тях. При това, както вече се отбеляза, авторът на пиесата оставя у зрителя няколко догадки. . .

Разбира се, жизненият материал е позволявал и драматургическа разработка. Тогава душевните противоречия у Андрей трябваше да бъдат доведени до конфликт, а образът му — поставен не в случайно „съседство“ с кръстовището на фабулата, а изграден като основа на сценичните действия, на които той остана дълго само болезнено възприемчив свидетел. Щеше ли да спечели от това творбата на Пейчев? — Този би бил най-излишният въпрос, който може да се обсъжда. Авторът има неотменимото право да избира жанра и творческите си похвати. В този смисъл не бива да му се прави и най-малък намек. Но в предстоящите спорове около съвременната драма ние без друго ще се занимаем с въпроса за общохудожестве-

ните предимства и перспективи на избирания от Иван Пейчев лирично-сценичен жанр. Никой художествен вид, род или жанр не може „сам по себе си“ да направи творбата сполучлива, по-малко сполучлива или съвсем несполучлива. Степента на успеха зависи от метода и таланта на художника. Ала когато пред литературата стои задачата да подпомогне сценичното пресъздаване на нашата социалистическа революция, въпросът за жанровете престава да е свързан само с личните предпочитания и добива по-съществен аспект. С публицистичната си яснота и алегоричност пиеси от рода на „Незабравими дни“ въодушевяват и възпитават, но видяхме колко са ограничени техните възможности в сравнение с драматургията, която разкрива дълбоко душевните сътресения и изпитания на човешкия характер. Лиричните пиеси като „Всяка есенна вечер“, при все че не притежават публицистична яркост, имат друго значително предимство — докосват многостранността на човешката психика, съдържат богат регистър от настроения и чувства, надникват в едва забележимите преходи между душевните състояния. В това отношение те съперничат дори на традиционната драма. Съсредоточена върху определен проблем на човешкото светоотношение, тя не успява да предаде в толкова емоционални „полутонове“ преживяванията на човека, както лиричните пиеси. Значи ли това, че драмата загубва сценичните си привилегии?

Драматургията наистина не може да надмине нито плакатната яснота на публицистичните пиеси, нито емоционалната многообхватност на лиричните. И въпреки това тя си остава непоклатимата литературна основа на театъра. Лиричната пиеса не може да замени драмата, нито да я измести от нейното „привилегировано“ положение на сцената. Тя е допълнителен театрален жанр и това проличава и от такива нейни постижения, като „Всяка есенна вечер“. Драматизираната лирика надниква и в скоропреходните душевни преживявания на героите или, както казват критиците — съдържа богата емоционална „нюансировка“, ала това става за сметка на известна статичност в поведението на основния характер. Писателят е силен и уверен, когато оставя героите си насаме или ги „заварва“ да коментират случилото се. Действието на сцената се извършва от оформените характери, то по необходимост преминава покрай онези, които имат да изживяват някакви вътрешни колебания. Начинът, по който авторът на лиричната пиеса раздвижва героите си на сцената, напомня до голяма степен публицистичния жанр — те не предвижват фабулата, а се движат благо-

дарение на нея. В драмата действието зависи преди всичко от самоопределението на характерите. Третата картина на „Блокада“ например е нужна, защото Мана изживява моментната си душевна слабост и раздвоеност, защото това по вътрешна необходимост я води не само до развод със Станулов, но и до самоопределение в голямата социална вражда между двамата; картината се налага и от неизбежния отмъстителен нагон у Станулов. Естествено, драматургът прибегна към много случайности (назначаването на жандармерийския офицер тъкмо в селото, където са близките на Деян и пр.), ала и те, и сценичните постъпки на характерите, които „направиха“ фабулата, бяха функция на вътрешната им логика. Драматургичният конфликт не е събитие, а дълбоко вътрешно сътресение на характерите, което „диктува“ сценичните им постъпки. Това ограничава драматурга в сферата на онези преживявания, които произтичат пряко от основната дилема пред характерите. Лиричната пиеса избягва подобна ограниченост, като прави централния си герой не участник, а по-скоро съучастник в действието. Той наблюдава и преживява в следствие на това, което става пред очите му. Истинската художествена обаятелност на образите идва повече от лиричната самоизява на чувствата им, отколкото от постъпките им. Лишен от предсмъртния си монолог, Павел щеше да се превърне в твърде схематичен герой. Обаянието на Ана дойде от нейните откровени, бих казал, задушевени разговори с Елена Василева; тя ни се разкри в краткотрайните паузи на борбата, на действието. По това лиричната пиеса се отличава от публицистичната, за която главното е случката. За лирика на сцената главното са преживяванията, които случката оставя у героите. Той може да си послужи и с драматургични похвати (финала на „Всяка есенна вечер“), ала те не определят развоя на сценичното събитие, а само го започват или завършват. За драматурга основното е вътрешната колизия на характерите, която движи неотстъпно случката, конкретната фабула.

Нима от казаното следва, че жанрът извинява и онова, което е направо „сво“, „собствена“ слабост на „Всяка есенна вечер“? В старанието си да подчертая някои въпроси от по-общо естество, оставих на заден план преценката дали Пейчев се е възползвал напълно последователно от предимствата на предпочетения жанр и дали на някои места не е прекалил с особеностите му. А в това отношение биха могли да се направят редица бележки. Така например диалогът Богдан-Андрей в последната картина, който е замислен

като една от най-драматичните сцени, направо страда от словесно разточителство. Макар жанрът да „омекотява“ недоизяснеността на фабулата, не я предполага. Няколкото остроумни реплики на Василева не прикриват схематичността на образа. А и характерът на Андрей не всякога оправдава щедростта, с която авторът е украсил речта му. . . . Тези и други бележки, които могат да се направят на „Всяка есенна вечер“, не отменят главното — че пиесата откри пред нашата критика въпроса за правата на един особен сценичен жанр, който не съвпада с особеностите на традиционна драматургия. Намерението ми беше да споделя с читателя някои мисли във връзка тъкмо с този въпрос.

Обществената революция променя из основи човешкия живот и поради това нейната правда може да достигне до зрителя по различни начини. Но родовата специфика на драмата разполага с най-широки, незаместими от никой сценичен жанр, възможности да постави в най-изострена и напрегната форма въпросите на човешкото светоотношение, да достигне до най-дълбоки обобщения за нравствено-психологическите причини, които движат характерите, подбуждат ги към душевни изпитания. Ако някоя вечер ми предложат едновременно билети за „Незабравими дни“, „Блокада“ и „Всяка есенна вечер“, без колебание бих грабнал третия билет. Дълбоко съм убеден обаче, че когато се обсъжда задачата за все по-широкото сценично отразяване на нашата социалистическа революция, критиката ни трябва да се вглежда най-вече в драматургическите опити, като тези, които не без успех прави Камен Зидаров. Разбира се, това ни най-малко не предполага мащинско отношение към „допълнителните“ сценични жанрове, които могат да ни зарадват с още не една пиеса като „Всяка есенна вечер“ . . .

2. ХАРАКТЕРИТЕ И ДРАМАТУРГИЧНОТО ДЕЙСТВИЕ

Драматургията изисква непрекъснато и последователно (логично) разкриване на характера чрез неговите действия, постъпки. Затова най-трудната част на драмата е нейният завършек. Дори когато предугаждаме „изход“ на действието (а това не всякога е осъдително) и когато първите картини са ни убедили в драматическото стълкновение, пак се боим от неприятни изненади в края. Най-голямата трудност на драматурга е да изведе героите си в „следсценичния“ им живот.

Не познавах драмата на Николай Фол „Чернозем“, когато гледах врачанската постановка, не разполагам и сега с повече

от първите си впечатления. Но навярно тъкмо туй ще ми позволи да подчертая, че до сами края зрителят с право се бои да не би авторът да се „избави“ леко от конфликтите, които с безспорна вещина е сплел в началото.

В навечерието на Девети септември една остра драматична борба около бъдещо наследство среща лукавството на жена, едва стаяваща нетърпението си да заживее „по градски“, с предсмъртните угризения на съвестта у стария ѝ съпруг и със заслепението на първата любов у селския ратай. На зрителя не е никак трудно да се досети, че времето ще изпревари сметките на наследницата. Но няма ли да избледнее драмата, няма ли разрешението на конфликтите да се наложи „над“ характерите, вместо да се роди от взаимоотношенията им? Писателят и режисьорът Фол има подчертан усет за сценичното, ала това не е достатъчно, за да се стигне благополучно до последната завеса. Нужно е да се овладеят характерите.

В „Чернозем“ се чувствуват силни наеви от литературната класика. Във втора картина поразтегнатият разговор за чернозема завършва дори с пряка заемка от Елин Пелин. Но това не е попречило на Фол да създаде „своя“ атмосфера, като придаде на характерите нещо познато не толкова от предишни образци, колкото от живота. На драматурга трябва да се направят редица бележки за излишно отежняване на образите и няколко — за нещо недостигащо в тях. Общо взето обаче Николай Фол „владее“ сценичните си герои, макар те да са изправени пред тежки душевни изпитания.

Никодим Брезовишки донася на сцената размисъла от дългите дни на боледуването, което не е притъпило интереса му към кърската работа, пристрастеността му към земята. Буцата чернозем, загрижеността за синия камък и тежките самообвинения, които в минути на самота сигурно още по-бързо се редуват, очертават пред зрителя един особено правдив и драматичен характер. На неговата вътрешна драма е посветена първата картина. Фол е могъл да спести гротеската в последните реплики с поп Мано (I-ва картина), могъл е да намали до няколко намека недовършената изповед за греховете, заплатени срещу земята; разговорът с капитана е можел да се освободи от словесното си излишество. Тези моменти не увеличават, а снижават драматизма в образа на Брезовишки. Те подвеждат изпълнителя да „изравнява“, да „уравновесява“ неутоложената страст за земя (репликите за корията) с разкаянието за минали престъпления. Те не доизясняват сблъсъка между добродетелното и престъпното у тоя герой, за което драматургът иначе е

създал добри психологически предпоставки.

Във връзка тъкмо с нравственото „раздвойване“ на Брезовишки се подхваща и основният конфликт на драмата — отношенията между ратая Гюро и Зоица — жената на Никодим. Непросветен, наивен, отдаден на страст, която примесва грубостта с неосъзната нежност, Гюро събира нишките на цялото драматично действие. Появата на епизодичния герой Павел, твърде краткотрайно, за да го превърне в драматичен характер, е била нужна на Фол само за да ни подсети за събитията отвъд дуvara на брезовишката къща и да даде фабулен изход на Гюро след убийството на капитана. Същинската драматургична тема не е връщането на ратая при приятелите му, а неговото болезнено освобождаване от привързаността към един престъпен свят. Недостатъчно мотивираното приятелство с Павел и Босилко нито създава, нито разрешава вътрешния душевен конфликт у Гюро — то само го ускорява. Двадесетгодишното робуване в чорбаджийската къща прониква до съзнанието на ратая, тъкмо защото той попада на кръстопътя между стремежа на стария Брезовишки да „увековечи“ името си и неутолените страсти на „гражданеешката“ се Зоица. Затова чак след идването на капитана той прогледва, затова преди време състарената така Параскева дълго преди него се досеща за „всичко в къщи“, затова най-сетне — веднъж отворил очите си, той разбира твърде бърже напрегнатото време, през което е живял слепешком. Може някои да препоръчат на драматурга да посмекчи чертите на Гюро, може авторът да се подведе, това обаче надали ще направи драмата по-мотивирана. Нито убийството на капитана щеше да бъде оправдано, ако не беше заканата на Гюро в първа картина (че ще убие Никодим), нито отказът му от наследството или последната надежда на Зоя щеше да бъде уместна, ако страстта на ратая не беше тъй необузdana, груба, сляпа. Според мен, образът на Гюро не може да бъде покътнат, без да се разруши хубавото, което Николай Фол е постигнал.

Разрешението на конфликта, заложен в характера на Гюро, е доведено убедително до последната завеса. Въображението на зрителя проследява лесно „следсценичния“ живот на героя. Конфликтът с терзанията на Никодим завършва тъкмо там (III-та картина), където драматичната линия трябва да се отстъпи изцяло на централните характери. Образът на Параскева (очертан ярко с репликата към Никодим в първа картина) носи „своя“ драма (аналогичен и в много отношения по-сполучлив образ създаде Ка-

мен Зидаров в „Усилни години“), аля тя е твърде страничен участник и нищо не налага отделно драматургично решение; излишна е дори последната ѝ реплика в пета картина. Най-оспорван остава образът на Зоица. Нейната драма или по-точно — душевната ѝ гибел трябва да проличи преди последната завеса. Това се диктува от цялата логика на действието. Но докато еротичните подбуди и волята за „градски“ живот правят нейните постъпки понятни, то бързата промяна след смъртта на офицера, нотките на трагично самосъзнаване при разговора с поп Маню (според мен, най-слабото място в драмата), съпроводени от опит да подмами завърнали се от партизанския отряд Гюро са видимо неоправдани. Най-очевидният драматургичен недостатък на „Чернозем“ е според мен обстоятелството, че действието на сцената продължава след края на драмата. Край на драмата е всъщност разговорът между Гюро и Зоя. Въмъкнатите след това реплики между свещеника и пияницата са само уловка, за да дочака зрителят вестта за излишното самоубийство на Зоя. Те снижават значително художественото въздействие. Зоя можеше да посрещне духовната си гибел, без да прибегва на всяка цена към физическо самоубийство. Още повече, трагичното самосъзнаване в пета картина не бе подготвено драматургически нито от обратата в действието, нито пък от направляването от хедонистична жажда поведение на героинята в предишните сцени.

Драматургичното действие подлага на строга проверка главните герои, които имат пряко отношение към темата. Но то прави особено очебийно и неоправданото присъствие на някои епизодични образи на сцената. Прекалено младеещият за седемдесетте си години поп Маню доказва с цялото си присъствие на сцената според мен едно — че е трябвало да има с кого и пред кого да говорят централните герои, за да допълнят времето до приятите три часа на спектакъла. Но този герой като че ли повече е попречил, отколкото помогнал на драматурга. В разговорите с него се достига до ненужен шарж, неговите препоръки и услуги не се зачитат от никого. Какво, освен любопитството и пристрастеността към таблата готегли към сцената? На този въпрос драматургът надали би ни отговорил. . .

Авторите, които не гледат с много добро око на сценичното първенство на драмата пред останалите жанрове, се прикриват обикновено зад пожеланието да се изживее „старомодното“, да се изоставят овехтелите от столетна употреба литературно-драматургични „похвати“. Наброяват ли се много демодирани драматургични похвати? Като че ли един от тях

(при това между най-дълголетните) е последователното разкриване на характерите чрез събитие, произтичащо въвн от сцената, но свързано съдбоносно с психичните изживявания на лицата, които разсъждават и кроят планове пред зрителя. По подобен начин е могъл да постъпи още драматургът, който е имал винаги под ръка вестносец. Столетия по-късно „похватът“ минава повторно за модерен, докато в наше време ознаменува тъй наречената психологическа драма. Нещо повече — някои западни писатели толкова много се встрастиха в неговото използване, че го обявиха за начало на „нов“ етап, при който сцената щяла да служи за тричасова психоанализа. Въпросът далеч не е за традиционните похвати на драматургията, които неизбежно се подновяват и осъвременяват, а за целта на използването им. Докато похватът за „отстраняване“ на събитията от сцената служи на модернистичната драма, за да разчопля „подсъзнателните“, алогичните действия и противодействия в човешката „душа“, съвременният драматург-реалист може твърде сполучливо да го използва, за да разкрие проникването на социалните сътресения и в онези „тихи“ кътчета, които дълго са били опазвани от житейските неслоди. А нашият млад, много надежден автор Никола Русев направи още по-смел драматургически опит: доведе на сцената семейството на един от онези овълчени хора, на които военните времена дразнеха всекиминутно печалбарския апетит, и накара всеки от семейството да изживее по своему това, което разбира или не до там разбира от неспокойния живот извън старата къща на къневската рода.

Първото действие на „Делниците имат много имена“ хвърля зрителя в редица догадки. Петър разговаря надълго или поне особено настойчиво с баща си за някакви сделки. Семейството се готви за прием, поканата за който е издействувана не без предприемчивостта на майката. Неувереността на Коста Кънев, който трябва да бъде по-находчив и безочлив от всеки друг път; дързостта на неговия син, който изтъква свои „делови“ заслуги, останали недоизяснени до последната завеса; разговорът за роклята, който издава нахалството и неотстъпчивостта на всяка безвкусица и най-сетне убийството, на което стават неволни свидетели г-жа Кънева и Сия. . . Зрителят всред тези факти се чувства като на широк площад, от който се отделят много улици, отвеждащи по различни посоки, без на нито една да е поставен пътеуказател. Той очаква нещо особено, във всеки случай нещо много повече от това, което е съумял да долови. На какво се дължи тази странна

неувереност на зрителя в посоката, по която ще бъдат проведени възприятията му? Нали от столетия насам в теоретическата лигатура върху драмата се изисква от началната картина, като разкрие отчасти „какво е било“ с героите, да покаже „завръзката“ на предстоящото сценично действие? Може би авторът е изменил съзнателно на писаното драматургическо правило да постави в първото действие художествената дилема пред ума и сърцето на зрителя? Не. Във второто действие става ясно, че драматургичната тема е излязла пред кулисите още при първите разменени реплики. Според мен, тук се крие друга причина. Публиката не може да се ориентира тутакси, че сделките, приемът и пр. не са същинската фабула на драмата, а условно намекване за извънсценичните обстоятелства, за „времето“, което се намесва все по-„свойски“ в къщните сметки и планове на Къневи. В това, разбира се, няма нищо обезпокоително за публиката и осъдително за автора. Известно неудобство се създава поскоро за критиката. Тя трябва да разграничи доста ясно сценичната фабула на реалистичната драма, която се състои преди всичко от действията (постъпките, поведението) на драматургичните характери, от извънсценичната фабула, която предполага известна допълнителна конкретизация на историческите обстоятелства.

Досега не на едно място се спомена, че носителите на драматургичната тема — характерите — са основа на действието, че драмата обръща особено внимание на вътрешната колизия между героите, която предвижда случката (сценичната фабула). В примера с „Блокада“ се подчерта дори, че нуждата от отделна картина се „диктува“ от вътрешната логика на характерите. Но не е ли всичко туй в недопустимо противоречие с всеизвестната общосоциологична истина, че историческите обстоятелства оформят човешкия характер, а не обратно? И как да се съчетае то с препоръката на Енгелс за създаване на типични характери при типични обстоятелства? От излишни затруднения при отговора на тези въпроси ще ни избави тъкмо разграничаването на сценичната фабула от предполагаемата извънсценична намеса на историческите обстоятелства, които се отразяват от всяка реалистична драма.

Белетристиката има предимството, че може да опише, а в отделни случаи и широко да коментира епохата, в която е станала разказваната случка. В непряката реч писателят може да прибегне във всеки момент, когато се наложи, към привеждане и разтълкуване на някои обстоятелства, които са от определящо значе-

ние за подбраните от него нравствено-психологически въпроси. Но драматургията е лишена от удобствата на описанието. Ако драматическият писател по-нечи първом да илюстрира историческите обстоятелства и чак след това да покаже идеите и възгледите на героите, като пряко следствие на тези обстоятелства, тогава вместо пълнокръвни характери биха се получили „прости рупори на духа на времето“, срещу което Маркс и Енгелс решително възразяваха. Те бяха дълбоко убедени, че в драмата „би следвало аргументираните слова... да станат все повече излишни“. Ала щом не чрез „аргументираните слова“, как ще се покаже зависимостта на драматургическите характери от историческите обстоятелства?

Сценичните действия и постъпки трябва наистина да извираат от вътрешната логика на характерите, от откритата дилема на човешкото светоотношение. Без това драмата би загубила специфичния си досег със съзнанието на публиката. И тъкмо поради туй „би трябвало аргументираните слова... да станат все повече излишни“. Същинската творческа мъка на драматурга социалистически реалист е при изтъкване на художествената тема и при действителната изява на характерите да подскаже на зрителя, че ако сценичната фабула се „движи“ от героите и основния драматургичен проблем, то и героите, и проблемът са възникнали върху определени исторически обстоятелства. Да се приеме това е, разбира се, стократно по-лесно, отколкото да се каже как да се постигне. Но рецептурник няма и сигурно никога няма да бъде съставен. Всеки автор по своему се мъчи да внуши на зрителя, че неговите драматургични характери „правят“ фабулата на творбата, ала именно защото са носители на нравствено-психологически проблем — плод на конкретни исторически обстоятелства.

В първата си драма „Делниците имат много имена“ Никола Русев не е избрал най-лесния път за разкриване на обективните обстоятелства, които изправят героите пред изпитание и подклаждат вътрешните им конфликти. Но може би тъкмо затова е целесъобразно да се вземат предвид и успехите, и несполуките на неговия пръв драматургически опит... Почти при всички случаи мотивировката на характерите се повече предполага, отколкото изказва. Съществува винаги едно условие, от което драматурзите охотно се възползват: д-р Петър Кънев или който и да е друг герой е „такъв“, защото се предполага, че е било вероятно да съществува подобен характер. Но тук има една осезателна разлика между отношението на модерниста и на социалистическия реалист към „предполагаемостта“ като мотив за

сценичното оправдание на известен образ. Докато модернистът внушава изобицо (без историческа конкретизация) предполагаемото съществуване на героя си и така отдалечава постъпките му от тяхната реална основа, социалистическият реалист има особената грижа да подчертае историческото време, в което характерът „избира“ поведението си, да конкретизира обществената обстановка на действието. И това става най-напред, като се конкретизира исторически нравствено-психологическата дилема пред характерите.

В „Делниците имат много имена“ се повдига въпрос на човешкото светоотношение, който не би могъл да се породи в друго време, освен в навечерието на социалистическата революция. Поне от първа картина се добива впечатление, че Коста Кънев не е до край волеви човек. Неговата неутолима жажда за пари среща известно психическо противодействие от някаква несигурност в изхода на играта, от едва забележимо нежелание да посме изцяло риска. Той изживява колебание, не може да надвие лесно боязливостта пред греховното отцеубийство. Без психологическите инжекции на сина си би дошъл много по-късно, навярно чак след внушенията на полицията, до мисълта за предаване на племенника си Младен. И пред него изниква дилема, която със самото си поставяне е вече исторически конкретизирана: в безогледната надпревара за пари, пред „шанса“ да натрупа богатство в едно трескаво военно време, той трябва или да остане „на завет“ при дребнавите си еснафски скрупули, да се задоволи с не особено високите печалби, които ще му носи онаследения бащин имот, като обаче чувствува винаги надвесена опасността да го погълнат тези, на които с неактивността си е сторил път — или да потъпче всички мънички лицемерно-нравствени условности, които старият Кънев е донесъл заедно с парите в къщата си, защото в онези по-спокойни предишни времена кожодерът е могъл от време на време да помисли и за „опрощението“ на грешната си душа. Ако старият Кънев е натрупал капитали, но не е могъл да изкорени напълно спотаения някъде в периферията на съзнанието му респект към еснафските предразсъдъци, то неговият син, попаднал във водовъртежа на едно побесняло време, в гонитбата за пари трябва да изтръгне всяка еснафска раздвоеност, да бъде готов без отстъпчивост на всякакво престъпление. В краткотрайната дилема, която бързо се превръща в негов престъпен „избор“, не само се чувствува лъхът на определени исторически обстоятелства. Тя направо е олицетворение на историческото време.

Характерът на Петър Кънев е на пръв

поглед еднолинеен. Той няма пред какво да се колебае и с какво да се разделя. Всичко е ясно пред погледа му. Той отдавна е потъпкал всички лицемерни нравствени условности на своята предишна среда, с изключение на една — условността на самото лицемерие. Но с него той си служи не поради психически онаследена боязнь пред рискованото престъпление, а само поради увереността, че то ще му съкрати пътя до престъплението. Петър хитрува и заплашва с ясното съзнание, че трябва да се нагоди и към тези, които ще обърнат историческите събития против баща му. Тук пак имаме един особен въпрос на отношение към света, но той не е дилема, изпитваща човешкия характер, а въпрос за обмисляне на най-изгодната стъпка, която трябва да избере един вече „изпитан“ характер. Би ли могъл в друго време, освен в навечерието на социалистическата революция да се появи Петър Кънев? Очевидно, не.

Със самия драматургичен опит да надникне в дома на къневци Никола Русев вече успява да надхвърли смело контурите и на историческата обстановка. Но все пак той не е могъл да избегне напълно някои странични мотиви (като не съвсем изяснените сделки, кредити и пр., за които се говори често на сцената), па макар и само да е загатнал за тях. Те още повече подсилват впечатлението, че костакъневци са заставени от новите исторически обстоятелства да „изберат“ изцяло престъпния живот, да изоставят всякаква колебливост и нерешителност, за да останат верни на класовия си инстинкт. Историческото време не нахлува на сцената само чрез радиоапаратите, които свирят хитлеристки маршове или гърмят с комюникетата на главната квартира. То „влиза“ и драматургично, както твърде резултатно му е помогнал за това младият автор Никола Русев. С особена живост се откриват пред нас обитателите на Къневата къща. Постепенно изплуват на повърхността техните противоречия, задушавани предварително както парализирания родоначалник на тяхното богатство. От алчността до тъпоумната суета, от циничната пресметливост на брата до душевната непроясненост на сестрата се образува един доста широк ъгъл, върху който младият автор е хвърлил ивица силна светлина.

Но не бихме били справедливи, ако не отбележим, че авторът на „Делниците имат много имена“, който показва твърде изострено чувство за историческите обстоятелства, когато ги търси в тъмните страни на живота, не проявява такова драматическо умение, щом се обръща към светлото, към борбеното начало. Пиесата

на Русев повдига още един въпрос на човешкото светоотношение, този път поставен пред бащата на Младен и пред Сия — отчуждената от еснафското лицемерие дъщеря на Къневи, непроумяваща новата вълна от престъпления, която залива дома им. Но драматургическият отговор на втория въпрос остава неподготвен. Той някакси се натрапва изведнъж в последното действие и затова, когато Сия и Младеновият баща му откликват, изпадат в риторичност. Човек неволно се запитва да не би Русев да е нямал отначало намерение да засяга дилемата между смътното предчувствие и осмислянето на живота (у Сия), между неясната представа за нравствен дълг и вярата в делото на Младен (у Ал. Кънев). Всъщност, въпреки срещата с Вачков и диалога с Петър (в който предизвикателната реплика за убийството прозвуча — най-меко казано — неубедително), Младен участва в драмата на Къневи главно с това, че спи с тях под един покрив. Какво е трябвало да направи още драматургът, за да въведе Младен уверено (като характер, а не като обитател на горния етаж) в драматургичната колизия?

Това може да реши само драматургът. Понякога включването на отделен епизод, който на пръв поглед дори изглежда малко вероятен, дава повод за много убедителна и вълнуваща самоизява на характерите. Подходящ пример ни дава новелата на Иван Радоев „Светът е малък“. Тя беше едно от най-интересните явления на прегледа и несъмнено трябва при друг стоден случай да бъде разгледана подробно. Но тук бих искал да припомня случайността, бих казал странната случайност, която срещна в малката кръчмица на Санта Фе Ангел Вълчанов с Макавей. Радоев доста волно се възползува от изключителното. Той дори не подказва на зрителя защо собствено праща Ангел в стаята на болния Макавей, след като покушението върху немощния старец би му навлекло много повече неприятности, отколкото не особено трудният опит да избегне срещата с него. Не зная защо някои наричат случайното преплитане на пътищата на Ангел и Макавей „тема“, след като то е сюжетен похват. Неговото отсъствие, разбира се, не би лишило копнежа по обновената социалистическа родина от класовото му съдържание, но би обеднило възможностите на писателя да го разкрие ясно и интересно. Ако си припомним финалната сцена на „Светът е малък“, ще разберем как понякога навременната намеса на писателя не само не пречи, а много сериозно подпомага вътрешното саморазвитие на характерите и логиката на сценичните им действия. ..

И все пак намесата на драматурга в сценичните постъпки на характерите е значително по-трудна, отколкото повествователното „създаване“ на образа. Опитът на Кл. Цачев с пиесата „Последният от отряда“ е твърде показателен в това отношение. Авторът се е добрал до изключително интересен сюжет, който вече подсказва и една напрегната драматургическа тема. Отрядът е разбит. Уморени и изгладнели, оцелелите четирима и смъртно раненият младеж се отправят към землянката, за да дочакат там новите попълнения. По пътя откриват войник от преследващите ги части, задрямал на мястото на отменената засада. Пленен, войникът става свидетел на трагичната смърт на четиримата партизани, за да разбере и заобича тяхната правда, да стане „последният от отряда“... Разбира се, най-лошата критика е преразказването. Позволих си с няколко изречения да припомня пиесата на Цачев, защото в драматургията е рядка находка сюжет, който едновременно да бъде „и тема“, без да е нужно за това особеното усърдие на писателя. Предаден дори с три изречения, сюжетът на „Последният от отряда“ не само подсказва, а направо натрапва един твърде благодатен за драматургична преработка нравствено-психологически въпрос. Толкова по-жалко, че Климент Цачев е пропилял възможностите, които му е поднесъл материалът. В ръцете на по-прозорлив и опитен автор „Последният от отряда“ би станала наистина много напрегната и вълнуваща драма. Но защо не ни удовлетворява сценичният опит на Кл. Цачев?

Като се попитаха дали и с какво е „зареден“ (техен израз) писателят, някои критици по време на прегледа твърдяха, че Кл. Цачев няма намерение да прави „прагматически протичаща (?!) драматургия“. Не ми стана ясно какво точно ще рече „прагматически протичаща (!) драматургия“, но от критиките подразбрах поне, че авторът имал намерение да създава драма с ярко очертани характери. И въпреки това, според речника на споменатите критици, драмата на Кл. Цачев оказвала „нащърбено въздействие“. Като констатирах, че пиесата „Последният от отряда“ имала „герои без лица“ (този път израз на Белински), критиците намираха сериозни недостатъци в индивидуализацията. И като че ли имаха известно основание. Зрителят наистина добива впечатление, че Кл. Цачев е съсредоточил вниманието си главно върху образа на войника, а останалите участници в драмата (с изключение на Страхил) е загатнал твърде бегло и общо. Всъщност, по-справедливо ще е да се каже, че между многото несполучливи образи, на драматур-

га се е удал предимно образът на Гергин. Но дали това се дължи на недостатъчните усилия на Цачев да се доближи и към останалите като към „живи характери“? Това би било твърде общо, за да се приема за драматургическо изикване. Очевидно, да се почувствува прототипът „като жив“ не е единственото условие, за да стане характерът драматургически. Ако погледнем по-отблизо всеки от героите на пиесата „Последният от отряда“, ще забележим, че Цачев се е потрудил да „обогати“ с доста, дори повече, отколкото е било нужно, биографични черти всеки от тях. Авторът явно е проявил склонност към описателство. Защо е удължил толкова много (и ненужно) репликите на умирация Колка? Несъмнено, той е искал да го „опише“, да запознае колкото се може повече зрителя с биографията му — ученическите тревоги, първите трепети на любовното увлечение, тетрадката с песните. Но ето че биографичните сведения са отежирили началото на пиесата и ни най-малко не са облагодетелствували нейното „нащърбено“ въздействие. Приливът на нежност и мечтателност у Горун и Блага, при разговора на който става свидетел Гергин, е също така опит да се „оживят“ описателно образите на двамата партизани. Нали поради същите съображения е разказан епизодът със злополуката на Гергиновия баща? Защо Гергиновия разказ и споменът на Блага — дъщерята на селския изедник — не са помогнали да се открие „лицето“ на героинята?

Според мен, бедата не е в „липсата на лица“ или на опит за по-подробното обрисуване на лицата. Това биха били белетристични изисквания към драматурга. Ако беше повест, „Последният от отряда“ нямаше да прояви толкова очебийно подобна слабост, тъй като Кл. Цачев е показал по-голяма склонност да описва лицата в произведението си, отколкото да потърси драматургическо ядро за всяко от тях. Работата е там, че Кл. Цачев не е успял да създаде драматургически характери от повечето участващи в пиесата „лица“.

В драмите и особено в тези от тях, които предполагат една по-смела психологическа разработка, характерът зависи изключително от това дали чрез някаква „своя“ подтема, чрез някакъв „свой“ нравствено-психологически проблем участва в стълкновението, свързано с основната драматургична тема. И тук е може би най-трудно за автора на социално-психологическа драма — да открие пред всеки герой „свой“ аспект, „свой“ въпрос във връзка с главния нравствено-психологически въпрос на драмата. За тази трудност ни напомня и опитът на

Кл. Цачев. В „Последният от отряда“ само Гергин и Страхил са всъщност драматургични характери. Разбира се, и за двата образа, особено за втория от тях трябва да се направят редица критични бележки на писателя. И все пак споменатите герои са душата на драмата, те движат действието. Причината е много проста. Характерът на Гергин — на този свит напласен, непросветен селски бедняк, попаднал в най-трагичните перипетии на борбата — е възплъщение на основния нравствено-психологически въпрос, наложен от сюжета. Затова не е било трудно на автора да го създаде „с лице“. В образа на Страхил се чувства нещо твърде преднамерено, нагласено. Открадването на патроните, някои от репликите преди сборичкването в колибата, натрапването на болката (без това да е съпроводено от задълбочен психологически анализ) са послужили на Цачев за евтин „драматизъм“. И въпреки това, след образа на Гергин, Страхил се налага като основен в драматургическото действие. Защо, след като логиката на развоя е изисквала да се постави акцентът по-скоро върху душевната близост между комисаря и Гергин? Очевидно, защото пред Страхил авторът е открил все пак някакъв „свой въпрос“ (бягството), някаква малко или много доловима нравствено-психологическа дилема. А това е едно от най-съществените специфични изисквания на драматургията, важимо с още по-голяма строгост за тъй наречената психологическа драма.

*

Засегнах няколко въпроса, които, струва ми се, тепърва ще се обсъждат от

театралната и литературната ни критика. Те бяха свързани с творби, които почерпиха теми от най-близката ни революционна история. Изкушава ме намерението в друга статия да разгледам някои въпроси, които поставиха драмите и комедиите със съвременни сюжети. Съвсем естествено е, че те ще приковат за дълго нашето внимание, независимо, а може би тъкмо поради обстоятелството, че всред тях ще открием твърде сериозни идейни грешки и художествени недостатъци. Често се казва, че нашият съвременник иска да види на сцената преди всичко проблемите на сегашния си живот. И това е свършено правилно. Ще си позволя малък пример:

Според мен, най-значително драматургическо постижение по време на прегледа беше творбата „Безсмъртна песен“ от Камен Зидаров. Въпреки разтегнатото начало и някои композиционни пропуски, драмата на Камен Зидаров не отстъпи в никакъв случай от равнището на нашето драматургическо наследство с исторически сюжети, като внесе дръзновено нов — оптимистичен мотив при гибелта на Втората българска държава. Но нито с предимствата си, нито с отделните си недостатъци драмата предизвиква обичайния спор между зрител, критика и автор. А колко много се възмущаха те и колко оживено спореха върху някои анемични отражения на нашата съвременна действителност! Това е, според мен, несъмнено доказателство за изключителната привилегия на съвременната тема в нашата социалистическо-реалистическа драматургия.

АТАНАС НАТЕВ



ИЗДАНИЯТА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ-КЛАСИЦИ СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ

Сериозната грижа за издаване произведенията на българските писатели-класици възникна у нас още след Освобождението. Най-значителните от писателите на Възраждането, онези, които положиха основите на новата българска литература, приживе не можаха да видят събрани и отпечатани своите съчинения. Животът, а и смъртта на някои от тях, не им позволи да помислят дори за това. Едни, като Петко Славейков например, бяха широко известни; други — като Христо Ботев останаха приживе почти непознати. Ботевите стихотворения се разпространяваха в ръкопис из поробената българска земя.

Незабелязани от тогавашната литературна критика, те бяха разпространени, както обикновено тогава става, от самия народ, за който бяха и написани. Ако смъртта не позволи на Христо Ботев да дочака издание на своите произведения, Петко Славейков има „щастieto“ да поживее и поработи още близо двадесет години в горещо мечтаната „освободена“ България. Въвлечен в новите политически борби, той не можа да намери сили и време да събере „скудните останки на своята поломена лира“, както сам се изразява. Нещо повече. Той дори не доживя да види събираните от него с такава любов и в