

ЗА САМОБИТНОСТ НА СЪВРЕМЕННАТА БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ

Чавдар Добрев

Често в наши спорове за съвременната българска драма ние сме склонни да изпадаме в крайност. В моменти на добро настроение отправяме само похвали към нея, в лошо разположение на духа сипем укор след укор. Жестът на прекалената толерантност в такива случаи се превръща изведнъж в язвителна и остроумна злъчност. Ако се откажем обаче от парадоксите и едностранчивите аналогии с творчеството на най-големите днешни европейски драматурзи, ние не можем да не признаем няколко важни факта.

Първо, след 9 септември 1944 г. в българската драматургия се извърши вътрешен взрив. Той дойде по линията на идеите, а това вече е сигурно доказателство за съществени промени в самото естество на драмата. По-неже драмата е действена история на обществото, тя не можеше да остане настрана от проблемите, които се поставяха с деветосептемврийската народна революция. Дори нещо повече. Тя се оказа в центъра на общественно-политическите борби, които решаваха съдбата и бъдещето на българския народ. В такъв смисъл тя се яви и продължение на основния дух на родната ни драматургия — на нейния обществен тонус и заангажираност.

И все пак, тук трябва да се има предвид още едно обстоятелство. Че докато в поезията, белетристиката, живописата, дори и в театъра ние имаме ярки образци на идейно комунистическо изкуство — Смирненски, Вапцаров, Караславов, Жендов, Дановски — в драматургията върховете на социалния патос след Вазов се бележеха от изкуството на Яворов в края на десетте години и това на Ст. Л. Костов в тридесетте години. Сиреч, от творчеството, което не си поставяше за цел безкомпромисната и резултатна борба срещу буржоазния свят, по-точно, което не воюваше в името на най-прогресивния идеал на епохата. Единствен по-категоричен пример в тази насока е пиесата „Деветата вълна“ на Вапцаров, но и тя за разлика от новаторските му комунистически стихотворения добросъвестно следва духовния строй на класическата Ибсенова линия в модерната драматургия. Какво показва това? Нашата драматургия след 9 септември трябваше по-полющично в сравнение с поезията и белетристиката да продължи националната традиция, по-рядко да изяви новия си идеен свят. Социалистическият идеал, който дотогава тя не бе изживяла дори и като перспектива, сега стана изведнъж реалност. Родиха се нови действителности, с нови конфликти. Това, че революцията на 9 септември се превърна в празник без привичния реквизит на всяка революция — разстрелите и барикадите по улиците — не бива да ни въвежда в заблуда. Защото у нас се осъще-

стви най-важният ѝ белег — слезе от историята една класа и на нейно място дойде друга класа — пролетариатът. Това по отношение на драмата означаваше: промяна на характера на конфликта, който вече престана да бъде просто противоречие между богатството и мизерията, а се поляризира главно в сблъсъците между членовете на новата социалистическа общност. Тоест, тук ставаше дума вече за социализма, за неговите проблеми, за тяхното „драматично изживяване“. Социализмът не дойде като констатация. Той бе въпрос, отправен към всички ни: Как ще живеем в бъдеще? Същевременно той даваше отговор както с точната оценка на науката за социализма, така и с конкретността и неповторимостта на констатациите в изкуството. Понеже на този своеобразен изпит да се живее по нов начин се подлагаше цяло общество, цял народ, драмата спечели много.

Ако се съгласим с известната максима „В началото бе делото“ ние трябва да подчертаем, че драмата ни след 9 септември се помъчи да усвои добре тази максима. Тя изживяваше историческите промени твърде активно, а това представлява възвръщане към първоизточника на драмата — да бъде акт, постъпка, динамична история на човека и обществото. Естествено историческите обстоятелства са все още само предпоставка за художественото творчество. Писателят е този, с когото възкръсва дълбоко индивидуалното и неповторимото в изкуството. Ние неведнъж сме били свидетели, когато фактите на изкуството са противоречили на пряката аналогия със социалната структура и физиономия на обществения процес.

И все пак — тъкмо обществото, неговите конфликти и борби са изходния пункт. Особено в нашия случай, когато новата социална среда и новият герой поставят нови проблеми пред драматургията, разширяват нейните възможности. Основните промени, които настъпиха в националната ни драматургия след 9 септември, според мене са заключават в следното: първо, съдбата на драматургичния герой се свързва по-тясно със съдбата на обществото. По-рязко се постави въпросът за отговорността на отделния индивид пред своя народ. Човекът се помъчи да излезе от своята самота, мъчителна трагедия, болезнена впечатлителност и да застане на авансцената на историята като фактор, който може да променя историята. Това от своя страна бе причина за втората съществена промяна: драмата разчупи тясната си обвивка, за да изяви по-категорично своето неизменно качество: да бъде обобщение, действена философия, жива повест на една епоха, на едно човешко съществуване. Историческият оптимизъм се наложи, а това също връщаше драмата към онова качество, което би могло да се нарече катарзис, пречистване, възвисяване. Това обаче е доближаване и до модерната драма, което в лицето на най-силните си духове ратува тъкмо за такова философско възмогване и обобщение. Всъщност, в световната драматургия на миналите времена е нямало такъв подчертан пиетет към общите проблеми, към философията, към търсенето на отговора. Тук може да се възрази веднага с посочването на имената на Софокъл, Шекспир, Ибсен, които в своето творчество самозабвено и пророчески изследват пролуките на човешката душа, низостта и величието ѝ.

В нашето време обаче това качество много по-тенденциозно се налага като императив, като максима как да се живее, като отговор, който претендира за цялата истина. Тук не по-малко място се остава на тълкуванията, на здравето и безпристрастно наблюдение, тук е много по-голямо влиянието на проповедника, на съдника. Всеки от големите драматурзи на епохата ни поставя въпроса: за сътресението от прехода в новата епоха, за отчуждението и изолацията на личността, за преодоляване на тази изолация,

за конфликта и съюза между индивид и общност. Отговорите, които се дават на тези въпроси, могат да ни учудят с дързостта или малодушието си, с вярата или песимизма си, с трезвата увереност или спокойно очакване на края. Взрете се само в творчеството на Горки, Маяковски, Брехт или това на Сартър, Дюренмат, Фриш, П. Вайс. Дори и идеолозите на анти-драмата в лицето на Бекет, Йонеско или Пинтър не могат да избегнат този отговор. Колкото и да не обичат точните формулировки, те фактически ги дават. „Умирането на краля“ от Йонеско и „В очакване на Годо“ от Бекет — с крайния си песимизъм, „Носорозите“ на същия Йонеско — с пролуките на светлината от вярата. И което е по-важно — това са все рецепти как да се живее. В такова поведение повече или по-малко винаги го има наизидателният пръст на педагога, учителя. Би могло да се каже, че това е крайното, че тази драма отстъпва с нещо пред космическото равновесие, безкрайно разнообразие, живописна яркост, цялостност на характеристиките, на поведението и съдбите в драматургията на Шекспир например. Че тук има прекалено социологизиране или психологизиране, прекалено вглъбяване в човешката душа, прекалена абстрактност, която води към пороците на тезисността. Че тук го няма натуралното здраве на големите духове от типа на един Гьоте, че тук духът на Фауст е поискал наистина много, че той в желанието си да узнае всичко, дори и последната истина е превърнал безкрайното в крайно, неузнаваемото в проходима пътека и т. н. Подобни съображения не са безпочвени, не е толкова трудно да се състави обвинителен акт за съвременната драматургия. Тя прекланя глава пред постиженията на ненадминатите гении на драматичната култура — гърците и англичаните. Но в края на краищата никой не е казал, че нашата драматургия трябва да бъде върха, последния синтез. Едно обаче е задължително — съвременната драма да има свое лице, свой дух, своя неповторимост. И тя го има! Дори и с крайностите си.

Впрочем това, което е плюс за модерната драма, е и нейният минус, нейната слабост. Тъкмо стремежът ѝ във всичко да търси философията, абстрактното обобщение, цялата истина наранява често крехката снага на индивидуалното и конкретното. Тази драматургия все не намира „златното“ равновесие. Когато прави психологическа дисекция, тя непременно ще се помъчи да замести психологията, когато се втурне във вихъра на политическите борби тя ще поиска да се превърне в вълнуваща политика, когато обобщава философски, тя носи в себе си и чертите на философския трактат. Впрочем в този факт е и нейната прелесть, символ на вечния стремеж към себепознание. Това засилва полемичната ѝ острота, диалога ѝ с епохата се откроява по-ярко. И колкото и да искат да отбегнат този въпрос някои от представителите на днешната драма, това не им се удава. Навсякъде като предзнаменование, като бич или като светла зора, като надежда стои сянката на революцията. Ето например пиесата на П. Вайс „Преследването и убийството на Марат“, пожънала най-голям успех на Запад през 1964 г. В тази пиеса революцията се възпява чрез устата на Марат, революцията се осмива, хули, изстрадва с репликите на маркиз дьо Сад, тук, както и в по-голямата част от творбите на днешната драма е ясно едно — че без тази тема на революцията и контрареволюцията, без този разговор за решението, за отговора на човешкото съществуване модерната драма не може да съществува, тя не може да създаде трайни образци.

Аналогиите, които тук направих, са отклонение в известна степен от основната тема на статията ми. Но те имат същевременно и отношение към въпросите, които ни интересуват, към това, с какво обогати 9 септем-

ври духа, характера, темперамента, ядрото на българската драматургия. Те подсещат, че 9 септември въведе нашата драматургия по-тясно във водовъртежа на основните проблеми на модерната драма, че с него се даде възможност за разширяването на социалната основа, за по-смелото навлизане в сферите на решавашите въпроси и отговори. За никого не е тайна, че нашата драма, след победата на народната революция тръгна по пътя на социалистическия реализъм. Сиреч, тя се зае да разкрива новата действителност съзнателно, доколкото може да бъде съзнателно художественото творчество. Главният критерий стана идеята на социализма, социалистическият идеал, борбата за построяването на новото общество и конфликти, които се появяват в този процес. В една статия за модерната драматургия бях чел, че докато на Запад в драмата господствува, въпреки всичко, песимистичната багра, в нашата социалистическа драма властвува оптимизмът. Когато този оптимизъм е символ, възплъщение на историческата вяра няма нищо лошо. Дори нещо повече, това е качество. Но за съжаление в модерната драма нещата често се довеждат до тяхната обратна страна. Учителите на Волтеровия Кандид влизат твърде често в своите роли, за да превърнат фактите в карикатура или в нещо подобно на карикатура. Докато на Запад понякога песимизмът се превръща едва ли не в модна рокля на видна дама от обществото, у нас оптимизмът също олекотява често и става поза пред огледалото. Тази опасност е реална и тя не бива да се търси само в някои литературни конвенции. Тя се подхранва и от прекаления пиетет към абстрактното, който понякога затуля ярната посока, давана от конкретното действие или постъпка. Пострада ли българската драма след 9 септември от болестта, за която говоря? Пострада. Глупаво ще е да се отрича. Освен това, тя продължи да следва и „линията“ на българската национална традиция — драмата да върви след поезията и белетристиката.

Въпреки това ще бъде несериозно, ако се ограничим в случая с недоброжелателни забележки или хитроумни игри. Ако ние застанем в позата на пътници от друг свят и раздаваме мизантропски присъди. Ако поискаме за сметка на труда, на творчеството на пионерите на социалистическата ни драма да се самоизтъкнем, да покажем тънкото и позлатено жило на нашия критически писец. По-правилно ще бъде критикът да се потопи в атмосферата на раждането на художествените явления, да открие новото, да покаже истината на едно развитие, да погледне лице в лице фактите и фигурите на хората, които създават физиономията на новата българска драма. Само такъв подход, лишен от моминско кокетство, изпълнен с грижа и обич, може да осигури някаква реална помощ или поне да даде реална представа за състоянието на нещата. Естествено това би трябвало да се направи, в един или друг аспект от нашата театрална и литературна мисъл. Тук особено голяма роля би могъл да изиграе социалният анализ, социалната психология, понеже драмата, това изкуство на действието, е може би най-близко до непосредственото изживяване на обществените съдби. В тази статия аз се стремя повече да поставя само някои въпроси във връзка с творческото многообразие на модерната българска драматургия, във връзка с израстването на нейния самобитен лик, възплътен в различните физиономии на творческите индивидуалности и таланти. Сиреч, тук става дума за кратките характеристики на някои от най-ярките представители на новата ни драма, които вече са и белег за развитие, за растеж, за по-дълбоко навлизане в проблематиката на новия ни живот и на новия герой.

Но тук се натъкваме на такъв въпрос: не противоречи ли казаното досега за единната духовна насока в модерната драма с тезиса за многообразието на почерците и творческите индивидуалности? Самият факт на съществуването на различни писатели с различни натурили и превъплъщения не е ли отрицание на обобщителната мярка? Не е. И ето защо. Преди всичко диалектичкото единство между единната насока и творческата неповторимост, която ражда разнообразието на стиловете и почерците, е неотменен закон на свободното творчество. Тъкмо наличието на индивидуалните стилове, тъкмо многообразието ни позволява да търсим в тях и момента на единството. Иначе би се получила унификация, редица от строени войници. Би имало само извод и обобщение, обща и абстрактна истина, полемизираща с конкретното явление. Например в древна Гърция са работили и Есхил, и Софокъл, и Еврипид, които са притежавали оригинални и внушителни индивидуалности и въпреки това, ние говорим с пълно право за общите черти на древногръцкото изкуство. По времето на Шекспир имаме аналогичен случай. Само в естетики, които служат на едностранчива нормативност, като тази на френския класицизъм, се стига до игнорирането на индивидуалния цвят. Но дори и тук творчеството, щом е творчество, разбива бариерите и се осъществява в самобитния живот на Корней или Расин. Разбира се, случаят с френския класицизъм, самият факт на пренебрегването на личното и неповторимото, на необходимото многообразие, е нанесъл неизмерими вреди на изкуството, на литературния вкус, на първичното възприемане на живота. Историята на човешката култура показва, че творческото многообразие не е каприз на отделните периоди или епохи, а характерна вътрешна особеност на изкуството, което се развива естествено и свободно.

Но тук нерядко се привежда като контрааргумент и друга теория: че едва с епохата на Възраждането, с появата на рицарския роман и урбанистичното творчество започва да се изявява и многообразието. Сиреч, докато гръцкото изкуство и изкуството на френския класицизъм е под знака на общия стил, то с развитието на буржоазните отношения с разрушаването на феодалните прегради, привилегии и условности се утвърждава изкуството на различните и дълбоко индивидуални стилове. Безспорно в подобна теория има рационално зърно, защото тя отразява истината за засилената роля на творческото многообразие в изкуството на новото време. Въпреки това, трябва да се подчертае, че фактически коренна модификация тук не се осъществява. Защото и в XIX в. не е трудно да се намерят както индивидуалните прояви, така и общите закономерни черти. Сиреч, да се открият двете лица на стила: едното по отношение на неповторимото, другото по отношение на общите черти на епохата, на литературните идеи и вкус. Двадесети век е още по-противоречив в този аспект. Тук действително има невиджано многообразие, поляризиране на естетическите прояви, платформи, изяви. Понякога на човек просто му е невъзможно да си представи, че в един и същ век живеят и Горки, и Бекет, и Дюренмат и Уйлямс, и О'Нийл и Афиногенов, и Маяковски и Сартър. Колко разнородни писатели са това като индивидуалности, като естетически позиции, граждански гласове, лични драми, поглед към света. В същото време обаче трябва да се имат предвид няколко други обстоятелства: първо, дори и в този си разрез модерната драма, както въобще съвременното изкуство или култура, подлежи на обединяване според различни позиции: идейни позиции, лични вкусове, формални черти и т. н. Например общата комунистическа позиция сближава такива различни

творци, като Горки, Брехт. Второ, наред с общия поток в XX в. има и художници, които по-отстрани обхващат кардиналните въпроси на времето, не са наклонни към философски и мащабни обобщения, предпочитат да изследват едностранчиво аспекти на душевните състояния, на комедийните или драматични ситуации и т. н.

Това, което се осъществява в българската драматургия след 9 септември, има важно и принципно значение тъкмо във връзка с проблема за творческото многообразие. Докато в националната ни драма преди освобождението от фашизма имашме по-често гастролни на даровити писатели, силни избухвания на ярки личности, какъвто е случая с Вазов или Яворов, сега ние можем да говорим с по-пълно основание за многообразие на творческите индивидуалности, за драматурзи със своя физиономия, които съществуват и в хоризонтален разрез, сиреч, които са съвременници. В течение само на двадесет години в нашата драма се появиха самотни творци като Камен Зидаров, Иван Пейчев, Георги Джагаров, Димитър Димов, Орлин Василев, Валери Петров, Иван Радоев и др. Този факт говори за разкрепостяване, вътрешно освобождаване на творчески сили. Освен това, фактът на многообразието на съвременната българска драматургия показва още, че и действителността на социализма е причина за такова многообразие, че тя самата крие в себе си неизтощима мощ, енергия, че тя е изпълнена с действия, конфликти, а не е просто повод за нямо съзерцание или за уморени констатации. Тази нова действителност, която се формира едва сега, гъмжи от борби, надигащи се страсти, воли, противоречия, от съзнателни пориви да се превъзмогнат фуриите на низостта. Тук всичко сега се осъществява, излива. Тук има исполинска борба между старото и новото, между напредничавите сили на комунистическия идеал и онези, които представляват рутината, схематизма, опростителството. Тук се сблъскват едно голямо безкористие, което има реална почва и един опит да се използва това безкористие. Тук се воюва за бъдещето на човечеството, за първия съзнателен ден от неговата история. Всичко това поставя извънредно отговорни и обществено значими задачи пред драматургичното творчество, което в живи и действени форми, в актове и постъпки възпроизвежда, обобщава, дава философски еквивалент на жизнените обстоятелства, борби.

Разбира се, ние далеч не можем да кажем, че нашата драматургия се е справила с тези безкрайно трудни и нови задачи, че тя е успяла да стане барометър, знаме в тези усилия на нашето общество. Ние все още разширяваме позициите си главно в ширина, все още не ни достигат прозорливост, социална смелост, принципноост, умение да разкриваме силни и внушителни характери, страсти, да изгаряме в пламъка на идеята, да изгледеме в това свято задължение на изкуството: да бъде съвест на своето общество! Кой са причините? Основната причина според мене е, че ние още не сме се научили да мислим достатъчно диалектично. Ние, които защитаваме най-високия идеал на времето, често робуваме на дадена формула или на конвенции, които нямат нищо общо с идеала на комунизма, ставаме пленници на повърхностни декларации, пилеем се по юбилейни тостове, чоплим дребни проблемчета, а забравяме за това — че социалистическата драма трябва да бъде, както подчертава Енгелс, съчетание на Шекспир и Шилер, да възкръсва в животворния синтез на натуралната пъстрота, яркост, пълнокръвие и на победната, безкомпромисна, съзнателна идейност. Че изкуството на социализма, това е знаме за битки, книга на мъдрости и истини, училище за трезвост и историческа вяра, бич за сребролюбците, мъжествена надежда на крачещите с „левия марш на епохата“. И колко

жалко, че ние така често забравяме за това. Че се люшкаме между бреговете, без да стъпим върху истинска здрава почва. Колко усилия се разпиляват в това кръжение около характера, около психологията, около необходимия съвременен патос. Новата драматургия, именно защото е комунистическа драматургия, трябва да насочи главното си внимание следователно към големите социални въпроси на нашето общество, да прониква дълбоко в мислите и чувствата на съвременника ни, които се обединяват най-вече от любовта към комунизма и волята за борба срещу страшните пороци на еснафството, бюрократизма и конформизма, маскирани зад безкористни, светли, а всъщност особено опасни за делото на социализма фалшиви слова и лозунги.

И все пак — нашата драматургия след 9 септември не направи малко. Тя си постави такива проблеми, които може да решава вече в едно и също време с модерната световна драма. Тя повече не закъснява. Нейните нови плодове не са сладки само с националната си екзотика. Те се превръщат постепенно и в лекарство, което лекува сега, без закъснение. Това влизане в общия път, заживяване с новите драматургични идеи е неизмеримо завоевание за съвременната българска драматургия. Безспорно нашата драма, както вече подчертах, е още в сферата само на поставените въпроси, в нея повече са набелязаните неща, отколкото резултатите. Тя все още не е на равнище, което може да я постави наред с водещите драматургии в света. Но факт е същевременно, че българската драма, особено през последните години печели все по-голям успех в народнодемократичните страни или в СССР. Макар и да изостава, поради различни причини (зависещи не само от нея) от общото равнище в Чехословакия или Полша и др. тя вече би могла да издържи сравнение.

Преди да се спра на някои от основните представители на днешната ни драма, бих искал да поставя един такъв въпрос: Какъв е пътят на развитието на социалистическата ни драматургия, каква е нейната главна насока. Според мене, разглеждана в такъв аспект, българската социалистическа драма има досега два основни периода на развитие: първият започва от годините непосредствено след 9 септември и постига своите най-внушителни постижения в лицето на Камен Зидаров, Орлин Василев, Георги Караславов, Тодор Генов, Крум Кюляков, Л. Стрелков. Вторият период започва с появата на поетите-драматурзи Иван Пейчев, Георги Джагаров, Валери Петров, Иван Радоев. Както при всяко периодизиране и тук има много условности в посочване на имената. Силният талант разчупва рамките, за да даде сокове и на тези, които идват след него (например К. Зидаров). Основният критерий за такова разделяне и периодизация е преди всичко отношението към проблема и героя на драмата. В първия период така или иначе основният въпрос е: на кого принадлежи правото на власт — на пролетариата или на буржоазията. Независимо дали става дума за мащабната конструкция в драмите на К. Зидаров или за семейно-битовата обстановка в пиесите на О. Василев. Тук героите се вълнуват повече от общото поставяне на въпросите за героизма, за патриотизма или за верността към партията. Тук са твърде много елементите от хрониката на едно време, на едни човешки съдби. Тук се търси най-вече главната закономерност и често се забравя за нюанса, за вътрешната структура на човешкия образ — с всичките негови раздвоения и опити да преодолее това раздвоение, с мъчителните въпроси на всекидневието. Най-парадоксално това се проектира в драматургията на О. Василев, където често пъти битовата обстановка, делението на действия, които предполагат прецизен анализ, кон-

трастират необичайно с пнетета и постиженията в областта на синтеза, с твърде тезисното на места разкриване на психологията, мисълта, на духовния свят на героя. Преимущество на К. Зидаров в случая е, че при него импозантната постройка, великолепият жест, рицарското движение, ораторския патос, актьорското самозабвение и романтична хипербола се съчетават с сриховането на характера, с набелязването на проблема, с непрекъснатото опиянение от високото чувство.

Трябва да се подчертае едно важно качество на тази драма — нейната категорична и ясна идейна форма. Тук фронтовете се делят много порязко, опорните точки се набелязват съвсем точно. Колебанията са по-малко, убедените действия на героите се редуват едно след друго. Народната победа — това е ядро на мисълта, това е дълго лелеяна мечта, която трябва да бъде достойно отбелязана. Но в тази драма се поставят и няколко други въпроса: за това, че народното освобождение трябва да бъде художествено и ярко осъзнато, да се разкрие какъв характер е имала вековната борба на българския народ, какъв път му предстои за в бъдеще. Нужно беше да се построи мостът между настоящето и миналото, между историята и съвременността, да се покаже победата на 9 септември като логична последица от историческото развитие. Не е случайно, че първите опити в драмата след 9 септември бяха пропити с дълбок и страстен политически патос, с повтарящия се мотив за вярата в историческата необходимост на антифашисткото въстание. Мнозина писатели тогава предпочитаха естествено и закономерно патетичното слово, лозунга, който се изрича безапелационно. Възторгът и въодушевлението рушаха преградите и се разливаха буйно. В периода непосредствено след 9 септември както за цялата ни литература, така и за драматургията бе характерен този стремеж към по-крупните и мащабни решения. Съдбата на отделната личност при такъв подход често се стопяваше в единното понятие за народа. Сега народните маси се превръщаха от скрити сили на драматичното действие в негов активен субект. С това навлизаха в драматургията ни нови проблеми, нови сюжети; композиционните центрове се изместваха, старата архитектоника се рушеше. Каквито и да ни бъдат възраженията към драматургията на Лозан Стрелков например, колкото и да ни смущава тезисното и голо илюстративно решение на революционната тема при него, ние не можем да не отбележим, че със самата си организация, с делението си на епизоди, с политическата си тенденциозност, с новия свят на нелегалните работници, партизани, антифашисти, с фабулата около подготовката на 9 септември, около случки в нелегалния живот тя има намерение да даде по-широко представя за политическата действителност, за обществения климат в нашата родина. Обективно погледнато тук се извършваха два успоредни процеса. Първият засяга самото същество на драмата — патетиката, романтичния подем, вторият има отношение главно към формата и кореспондира в някои свои пунктове с теорията на епичния театър. Най-вече става дума за относителното приближаване на драматичния жанр до многосюжетността на епоса, до това, че наред с основната линия на сюжета се примесват и нови теми, фабулни развития, ходове и т. н. В „Царска милост“ действието се пренася на широка арена — от селския двор на фронта, от идилличната семейна среда в залите на двореца, а в пиесата на Кр. Кюлявков се показват димящи силуети на опожарени къщи, сбирница на партизански отряди, живописни батални картини, към смъртта се запътва не обреченият от съдбата герой, а цели групи от хора, уверени в победата.

Тук нараства значението на по-сложната композиция, а присъствието на много действащи лица на сцената изисква и по-друго майсторство: трябва да се намери нужното равновесие между основната линия и допълнителните сюжетни ходове и в съответствие с това да се разположат и разиграят героите на пиесата. Понеже всеки от тези нараснали на брой драматични образи има своя съдба, а тя трябва да се загатне и развие, макар и скицирано, увеличава се значението на по-сгъстената и определена драматична проява. Още Аристотел заявяваше, че драмата изисква пределна сгъстеност на драматическите страсти, жертвуване на допълнителните части и моменти заради главното, известна аскетичност, отказване от описателността, от многосюжетността, от наличието на пъстра галерия на типове и т. н. По-късно това изискване на Аристотел бе доведено до своя парадокс от поетиката на Буало, макар че в основата и на теорията на Буало се съдържаха рационална истина. Не е случайно, че в XIX в., след като беше отречена поетиката на класицизма, не само Ибсен, но и най-върлите ѝ врагове като Юго запазиха редица нейни положения, например деленето на пиесата на действия, а не на епизоди. Всичко това показваше, че тук може да има и здрава логика, съобразяване с вечни закони на истинската драма. Същевременно обаче драматичните автори винаги са чувствували ограниченията на жанра. Те много често са искали да покажат повече, отколкото им позволяват определените рамки. Драматургията на Шекспир успя да постигне синтез между драматическото напрежение и панорамността на историческия пейзаж, колорит, персонаж. В XX в. особено с появата на революционната драматургия това влечение към пиесите с епизоди се усили явно. Пример за това е младата съветска драматургия. У нас след 9 септември, пак под влияние на една народна революция съвсем закономерно дойде предпочитането към такъв вид драма. Самият живот разби условността, правилата, той внесе суровост, множество конфликти, мирис на натуралното, той вдъхна смелост на драматурзите да обогатят произведения с повече цетова багра, движение, с повече герои, с повече картини, с по-голяма пъстрота. Но тъкмо това освежаване на драмата, това разчупване на строгата рамка стана костелив орех на мнозина драматурзи. И докато К. Зидаров успешно преодолява тази опасност с таланта си да възвиси до равнището на силно художествено внушение прекрасния стремеж на борещия се човек, Л. Стрелков остава най-често в пределите на една политическа хроника на времето и нравите, съвсем близка до публицистиката.

Първата пиеса след 9 септември се появи през 1946 г. Макар че е само пионерско дело, тя показва в зародиш някои съществени черти на бъдещата драматургия. Пиесата се наричаше „Борбата продължава“ с автор поета-комунист Кр. Кюлявков и разкриваше момент от антифашистката борба, нейния героизъм и величие. Тук го имаше всичко, което би могло да се каже за драмата ни от първите години — агитационен патос, политическа тенденциозност, решителност в действията на героите, разширяване на жизнената панорама, увеличаване броя на героите. Тук имаше и схематизъм, който бе израз на противоречието между страстното желание да се защити боево комунистическата идея и неумението да се навлезе по-дълбоко в душевния свят на драматичните образи. Пиесата на Кр. Кюлявков можеше да има няколко възможни продължения. От една страна — да бъде следвано романтичното отношение към героизма на българския народ, от друга — публицистичната откровеност на изказа, от трета — по-

ставените проблеми можеха да бъдат по-нататък анализирани, диференцирани и оценявани.

Според мене вторият период от развитието на социалистическата драматургия се характеризира именно с продължаването на последната насока — анализирането, задълбочаването в характера и проблемите на новото време. Колкото и да е парадоксално, но този опит за по-внимателно вглеждане в душата на човека дойде от поезията. Казвам, парадоксално, понеже поезията е по-малко причастна към анализа, проблемността, тя повече предпочита да бъде откровение на едно чувство, на една изстрадана мисъл. От самото ѝ естество произтича тази нейна особеност — да ни въвежда в по-личен свят, в по-интимни преживявания, сиреч, да отстъпва пред мащаба, обхвата и широката проблемност на епоса. И все пак, защо тъкмо поезията бе отправната точка, началото на един продуктивен процес в българската драма? Причините са няколко. Преди всичко, с развитието на нашето социалистическо общество проблемите на живота се промениха. Докато непосредствено след 9 септември действително основният въпрос бе: кому принадлежи властта и правото на тази власт, по-късно, когато нашето общество навлезе в новия период на активното социалистическо строителство вече престана да бъде дискуссионен въпрос за властта, а конфликтът между народа и враговете на народа така или иначе отпада на втори план. Сега вече ядрото на конфликтите трябваше да се търси в самия живот на социализма, в задачите, които стоят пред нашия народ и трудностите в тяхното решаване. Сега трябва да се усвои, да се разкрие художествено една нова социална среда с нови взаимоотношения: тук в нов план изникват въпросите за доблестта и героизма, за моралната твърдост и гражданската позиция, появяват се темите за борбата срещу еснафството, догматизма в мисленето, конформизма, за непосредственото участие на всеки човек в социалистическия живот, за новите форми на комунистическата принципиалност и безкористие. В СССР, както твърди в своята книга за театъра съветският режисьор Г. Товстоногов, се е извършил аналогичен процес. След революцията основната тема и тук е била борбата срещу реакцията и контрареволуцията, в характеристиките на героите не се е навлязло по-дълбоко или по-точно те са били показвани само от един ъгъл. Тогава са се пишели дори и пиеси за това дали комсомолецът има право да носи връзка или да обича. В съвременното съветско общество обаче стоят други въпроси. Младият зрител, който се занимава с кибернетика, с изследване на космоса, подготвя полети до луната, гледа всеки ден телевизия и кино, достига до непознати тайни на битието, разполага с по-широка култура, вече иска и повече знания за човека, за неговия характер, иска по-сериозни проблеми да се поставят и решават в драматичните произведения. Така говори Г. Товстоногов за състоянието на нещата в СССР. В България ние сме свидетели на същото явление. Макар че у нас съществуват и наши „български“ особености.

Една от тези особености е и прякото въздействие на поезията върху развитието на националната драма. Поезията според мене в случая изигра роля главно с две свои качества: първо с интимността си, която позволява да се погледне по-дълбоко във вътрешното битие на индивида, и второ, с умението си да види във всичко голямото и значимото. Сиреч, тук има емоционална реабилитация на личността, в името на един интелектуален и мисловен процес на задълбочаване в нови проблеми. Аз вече споменах за това, че след 9 септември нашата драматургия усвои някои от уроците на Брехт що се отнася до епичната мащабност на рамката на пиесата, но

тя отстъпи крачка от повелята да бъде познание за човека, за неговия характер, за неговите сложни вътрешни проблеми. Сега поезията се опитваше да запълни тази празнота. Тя отново откриваше, че човекът е един задъхан борец се герой, страдащ от противоречия и съмнения, но вярващ въпреки всичко. Тя се връщаше към по-сOLIDните измерения на конфликта, към необходимата за драмата прецизност в разкриването на душевното състояние. Аз си спомням с какво учудване на времето бе посрещната пиесата на Иван Пейчев „Всяка есенна вечер“. Какво ли не бе писано за нея. Мъглява, идейно неиздържана, стихийен порив, разляти герои, неформени индивидуалности и т. н. В същото време публиката ръкопляскаше на спектаклите възторжено, тя живееше с тази пиеса, чувстваше, че отговаря на нейни мисли. Тази публика с изумление узнаваше, че в българската съвременна драма лошият човек може да има същевременно и добри качества, което ще рече, че тук се търсеше органичната сложност и единство на характерите, подлецът можеше да страда от съмнения в своята подлост и дори да се чувствава нещастен, а чистият човек да потъва в миязмите на една безпътница, за да изгрее отново след това като пример и със своя уж скептицизъм. Какво показваше това? Че българският зрител и читател искаха наред с разширяването на общия периметър на драмата да се разширяват и представите за човека, непрекъснато да се открива, да се поставят новите проблеми.

Не бива също така да се забравя, че тази драматургия се появи и в един нов политически момент, когато след XX конгрес на КПСС се започна постепенният процес на преодоляването на последствията от култа към личността. Това, което в политиката се изрази в репресиите, в прекалената централизация, в нарушаването на основните принципи на социалистическата демокрация, в областта на духа и на изкуството се прояви като едностранчива тезисност, повърхностно и тенденциозно лакиране на отношенията между хората, схематизиране на образите, пренебрежение към основния обект на драмата — човека, неговия духовен свят, неговите конфликти и борби. Тогава драматургията ни дори с най-добрите си представители нерядко приличаше твърде много на мършава мома, която червиева своите устни: тук най-важното линееше и съхнеше, но в замяна на това съвсем не липсваха блажено то успокоение, захаросаните интрижки, парадирването и високия тон на политическата агитация. А за душевните смущения, за парливите въпроси на съвестта, за мъчителното проглеждане на човека не се пишеше. Обяснението за това явление, както подчертах, трябва да се търси главно във времето на култа, макар че и самите исторически обстоятелства диктуваха известна абстрактност и политическа декларативност. Но значи ли всичко казано дотук, че аз се опитвам да подценя значението на гражданския патос в съвременната ни драма, че се обявявам против политическото ѝ острие? Ни най-малко. Важното е обаче какво се разбира точно под тези понятия и дали те се разглеждат в движение. Защото най-малко би било оправдано да се противопоставя гражданският и обществен дух на вътрешния свят на човека. Особено, когато вече отминат първите години на непосредствения двубой. И още нещо. Докато за обикновения гражданин може да се намери и някакво извинение за неговото съучастие в изграждането на цялата атмосфера и дух на култа — излъгано доверие, незнание, известна предпазливост и т. н., за писателя такова извинение няма. Обяснение на факта — да. Но извинение, разбираемо като извинение на творческата изява — не съществува. Ние може да реабилитираме емоционално един писател като личност, но неговото

творчество не може да бъде реабилитирано. Схематизмът си остава схематизъм, дори и когато ние обясним поради какво се е появил. Обяснението на факта не може да възкреси мъртвеца. И тъкмо в тази аксиома се съдържа драмата на твореца и предупреждение за неговия дълг като художник. Писателят е длъжен, ако иска да остане писател, да не страда от късогледство, да има историческа прозорливост. В сферата на художественото творчество милият наивитет съвсем няма онази притегателна сила, както има при младото и невинно момиче.

Но да се върнем към интересуващия ни въпрос за поезията в днешната ни драма. Тук трябва да се отбележи още нещо — това, че онези, които внесоха поетичната струя в нашата драматургия, бяха наистина поети в голямото си число — Ив. Пейчев, Г. Джагаров, Ив. Радоев, В. Петров и др. Те донесоха със себе си характерните особености на своя талант, но заедно с това и нещо съществено въобще за българската поезия — гражданския ѝ дух, яркия лиричен патос, стилистичната ѝ багра. В резултат на това се получи „субективизиране“ на жанра, стремеж драмата да се превърне в средство за жив и пълнувш разговор между поета и зрителя. Сякаш нашите поети се бяха почувствували малко сковани в диалога си с немия зритель или с малобройната аудитория на литературните четения. Те поискаха да срещнат една по-компактна маса от консуматори на художествени ценности и да им заявят: „Ето, това ние считаме, че е необходимо да се каже за човека и за света.“ По този начин тук авторът заговори вече с пълен глас, бих казал „персонифицира“ се в отделните герои на пиесата. Това, което знаменитият теоретик на драмата от първата половина на века Алфред Кер считаше за смъртен грях: да се наруши автономията на образа, който той отделя напълно от неговия творец, сега се превърна в своята противоположност. Спомням си, че преди години бях чел едно дълбокомислено съждение за Маяковски, в което се обясняваше защо Маяковски, поетът на класата и народа, започва винаги разговора си с това прокълнато и частно-собственическо: Аз. Тогава се спореше за Маяковски, за един поет и за мястото на това „аз“ в поезията. Естествено нелеп спор. В драмата обаче подобна дискусия не би изглеждала толкова невероятна. Дори напротив. Тук драматичният образ действително се ползува с правата на относителната автономия. В поетичната драма обаче бе нарушен и този принцип. В тази драма нараства значението на „стихотворната“ тема, на поетичното внушение. Тук заедно с образите властно се налага и една обща идея, която за разлика от по-рационално построените пиеси, нерядко въздейства като настроение, като лйтмотив, който може да обедини дори и противоположните мотиви. Тук основният акорд се носи мощно и със симфонична изразителност пленява въображението. Диалогът и външното въздействие изменят до голяма степен функциите си. Сега наред с диалога придобива по-голямо значение и монологът. Дори бих казал зад думите твърде често прозира друга истина и съдържание. Външното действие също загубва част от своята стремителност за сметка на опоетизиране на обстоятелствата, на по-проникновено вглеждане в човека. В резултат и сюжестът не се разгъва вече така последователно, а си има свои контрапунктове, които могат и да не се определят от ходовете на фабулата. Едно движение на душата може да задържи окоето на драматурга по-дълго, отколкото е прието за необходимо, а при друг случай, когато става дума за прост драматургичен преход разстоянието може да се пробягва с кинематографична бързина. Ясно е, че при такъв подход драмата става вътрешно по-многоцветна и изразителна, повече внимание се отделя в нея на втория план и сценичната

метафора. Героите не са така монументално завършени, но в замяна на това духовната им организация е по-тънка и напречният разрез — по-дълбок.

От казаното дотук се вижда, че аз приемам раждането на поетичната драма не само като една необходимост, но и като стъпка в движението на съвременната ни драматургия. Считам, че нейният принос е важен, той засяга самото същество на драматургията ни и това ме кара да я отделя като отделен период в съвременната българска драматургия. Ето защо не съм съгласен с някои превзети и едностранчиви отрицания на постиженията на тази драма, която особено през последните две-три години се наложи окончателно като факт в културния живот на България. Същевременно според мене тази драма е все още само подготовка към създаването на зрелите образци на новата ни драматургия. Поетичната атмосфера, интимното чувство, повишеният интерес към индивидуалността са качества. Но аз не мога да се освободя от чувството си, че на тази драма все нещо много съществено се изплъзва. И тук не става дума само за известно стесняване на погледа, на необходимия мащаб, каквото има и в такава изящна творба като „Когато розите танцуват“. Но и за нещо по-важно. Кое е то?

Социалната дълбочина, ярките характери и особено — проблемността. В модерната драма най-големите успехи се постигат все в сферите на тази проблемна и философска драматургия. Аз не говоря тук за докторски дисертации върху битието. А за това — да се научим да поставяме въпроси! Да искаме повече от човека! Да го поставим сред големите конфликти и проблеми на времето! Не само да стигнем до констатацията: тежко му е на моя герой или той е щастлив. Но и да зададем следващия въпрос: Защо? Коя е причината? Не само да твърдим, че сме отговорни пред своето общество. Но и да видим кои са основните проблеми на нашето съвременно общество, кои са болестите и кои са неговите знамена. Тук е необходим вече анализаторският талант на лекаря, нещо от проникновеността и безкомпромисността на Брехт, както и умението да се анализира, да се посочва най-главното. Революцията, нашата революция на XX в., е социална революция. Тя не е „революционно“ самоусвършенствуване ала Метерлинк, тя е борба на интереси и привилегии, на демокрация и терор, на социализъм и реакция. Тази епоха е строителство на нов свят. Велик, защото се строи в името на човечеството, а не поради облагите на неколцина. Драмата на XX в. не може да не носи светлата идея на комунизма или някакъв отблясък от нея. Тя не може да бъде извън социалните въпроси на епохата, които би трябвало да превръща в съдби, психологии, сблъсъци на характери и т. н. Социология ли е това? Не. Това е само посочване на най-главното, което би трябвало да бъде център на драмата. Отделяне на съществено от второстепенното. Необходими ли бяха в първоначалните години агитационният патос, лозунгът, агитката? Необходимо ли бе поезията по-късно да обогати и възвиси драмата? Необходимо. В същото време най-важното, което би осъществило нашите надежди в резултати, зрели и достойни за изкуството на социализма, още не е станало. Само големите драматурзи, които съчетават в себе си общественика, поета, социолога, философа и могат да поставят и решават високохудожествено важните проблеми на нашето общество, ще осъществят по всяка вероятност и качествен скок в българската национална драма.

Последните изводи са в сферата на очакванията. За тях повече се зовавам на бъдещето, макар че сегашното развитие на българската драма

дава основания за подобни разсъждения. Но нека се върнем към живите факти. Дори и заради това, че само по такъв начин можем по-конкретно да посочим какво би могло да представлява бъдещето. Това, което си позволих да направя, разделяйки досегашното развитие на нашата съвременна драматургия на два периода, дава представа за някои съществени тенденции. Но тъй като в изкуството, освен тенденции съществуват и имена и индивидуалности, сега ще се помъча да осветля въпроса от друга страна: какво донасят отделните писатели в осъществяването на процеса, за който говоря, каква е тяхната роля и значение. Сиреч, ще защита мисълта си за многообразието в съвременната ни драма по най-простия, но и единствено верен начин, като посоча конкретно, че съществуват индивидуалности на драматурзи със своя физиономия, цвят, мисли, чувства, духовна проблематика. Тук аз естествено нямам възможност, поради размера на статията да засегна всички имена, нито пък мога да си позволя нужната изчерпателност при характеристиките. В замяна на това искам ми се да покажа диалектиката на един процес, в който имената не са случайно хрумване, а необходимост за българската драма.

Ще започна с Камен Зидаров не само защото този писател е един от първостроителите на новата социалистическа драма. Причината е и в това, че творчеството на К. Зидаров е един от върховете на българската драматургия след 9 септември. От една страна, пиесите на К. Зидаров са свидетелство за плодотворни усилия през определен исторически период, от друга — те разкриват самотитна индивидуалност, която предпочита явно ярките колизии, шумните конфликти, съдбоносните борби. К. Зидаров навлезе в попрището на нашата драма не предпазливо и без излишно суетене. Той заяви изведнъж за себе си. За вярата си в прекрасното, в могъщото дихание на живота. За него драмата е наистина изкуство — изкуство да се бориш, да произнасяш гневни филипики, да сваляш деспоти, да качваш доблестни герои, да блестиш с ораторския си блясък, да заразяваш с романтичната стихия, да виждаш уголемено всяко явление и всеки герой. Този спонтанен израз на романтичната хипербола при К. Зидаров е естествен, понеже е израз на вътрешна необходимост. След Вазов в нашата драма няма друг такъв убедителен жизнен трубадур на романтичните страсти. Вечното шилеровско начало, с палещата тенденциозност в лицето на К. Зидаров намери своя проекция и в днешната ни драматургия. Колко патетика има в неговите пиеси, какво бързотечно многословие, какви несъответствия! И въпреки това — как писателят успява да стопи всичко това с темперамента си, с патоса си на трибун. Все ми се струва, че този род писатели са писатели за барикадите. В мирно време на тях сигурно им е твърде скучно, тяхното въображение жадува битки и импозантни сблъсъци. Ако ги затвориш сред четири стени, те издъхват като онези юнаци от приказките, които се задушавали край уютата на семейния бит. Тук са необходими широта, простори, мащаби, които нямат предел. Събитията в творбите на такива автори нарастват стремително и с размери, в каквито растат и самите герои. Такава драматургия трудно би издържала дисциплината на аналитика. Тя винаги иска да обобщава, да прескочи онова, което ѝ се струва, че е мъничко за нейните стремежи. Тук личната драма остава често настрана, за да се говори винаги и непрестанно за нацията, за уроците от историята. Не е случайно, че най-несполучливите моменти в пиесите на К. Зидаров са любовните обяснения, които по-трудно се вплитат в темата за съдбата на родината. Не е случайно също така, че дори и майчината обич тук е смесена по-категорично с любимите обобщени мотиви.

Най-сполучливата пиеса на К. Зидаров си остава „Царска милост“. Въпреки че след това той написа и „За честта на пагона“, и „Блокада“, и пожъналата такъв успех „Иван Шишман“. Коя е причината? Според мене в „Царска милост“ К. Зидаров сполучи най-успешно да съедини всичките плюсове на своя ярък темперамент с дисциплината на драматическото творчество. Тук той разчупи тесните рамки на камерните пиеси, прие постройката по епизоди, вмъкна в пиесата си цяла България — и селата и градовете, и фронтовете, и царските дворци. Героите му също бяха многобройни и най-различни. Тук за пръв път с такава художествена убедителност хора от различни класи се срещнаха с ковящия се идеал на комунизма. И което е по-важно — К. Зидаров може да организира всичко това в солидна драматична постройка, тук шевовете се пукаха на съвсем малко места. Всеки епизод си имаше не само място в общата композиция, но и служеше за изходен пункт към значителни обобщения. Героите, въпреки епизодичната роля на голяма част от тях, бяха плътно обрисувани и имаха точна и мотивирана драматична функция в пиесата. Примери за това са както Черната Мария, така и хаджи Никола. Същевременно главните образи не бяха заслонени от второстепенните герои. Съвсем определено централният конфликт се оформяше с отношенията между Ирина Радинова и цар Фердинанд. И което е пак характерно за К. Зидаров — този конфликт бързо прерастваше в тирада срещу царската институция, в прослава на народните права и повели. Гневът на Ирина Радинова се пораждаше може бе не толкова от личната ѝ скръб, колкото от съзнанието, че се позори нейния български народ. Това придаваше на образа вътрешна мащабност и ярка сила. В подобен план К. Зидаров реши по-късно конфликта и героите в пиесата „За честта на пагона“, където съдът се превръщаше в трибуна за атаки против лицемерието, подлостта и бруталността на стария свят.

Пиесата „Иван Шишман“ даде наистина големи възможности на писателя да прояви характерните особености на творческата си физиономия — с темата за трагичната съдба на българския народ, за защитата на българщината и на светлите човешки стремежи срещу робството и средновековната жестокост. Но в тази пиеса К. Зидаров според мене е под равнището на „Царска милост“ — както по линията на общата архитектоника, така и по линията на създаването на отделните образи или сцени (естествено и тук има изключения като сцената между Иван Шишман и Страцимир). Кое обаче обезпечи успеха на тази творба? Пак едно Камен Зидарово качество — да бъде романтик, да умее да пали въображението, да създава величествени характери. В случая този успех се обезпечи най-вече, бих рискувал да кажа, единствено от образа на Иван Шишман и неговите поетични, вдъхновени монолози. К. Зидаров създаде с образа на Иван Шишман един герой, който се намира пред истинска трагична колизия и който е длъжен последен както да изпие горчилката на националното унижение, така и да изпита гордостта от това, че защитава справедлива кауза, по-висока духовност. Този герой е изправен пред въпросите: Как да спаси родината си? Как да се спасят първите кълнове на Ренесанса? Как да се преодолеят безразличието, пасивността и дребният егоизъм? Не мислете, че К. Зидаров в пиесата си прави строга математика на доводите и контрадоводите, че сравнява плюсовете и минусите със завидна прилежност. Ни най-малко! Тук обаче помага поетичната декларация, декламативният и горящ патос, изливащият се като стихия монолог на яркото въображение. В „Блокада“ К. Зидаров не успя да постигне подобна внушителна романтична убедителност, защото самият сюжет го беше принудил да се придържа по-строго

към известни житейски условности. Тук той трябваше да остане сред рамката на бита, сред по-обикновените си герои, които говореха често и за любов и за обич, и за разводи и т. н. В тази пиеса авторът опроверга амбицията си да навлезе в един по-друг проблемен кръг, но в замяна на това и тук той остана верен на себе си. В „Блокада“ най-сполучливото бяха партизанските явки и най-слабото място — когато площадният оратор, трубадурът, трябваше да заговори с обикновени човешки слова за любов и интимност. В този случай романтикът, както и би трябвало да се очаква, изпаднаше изведнъж в ролята на мелодраматик и ни поднасяше доста голяма доза сантимент.

Творчеството на К. Зидаров крие празничност в най-хубавия смисъл на тази дума. То е жизнено ярко и заразително. То е знак за високите граждански пориви на българската съвременна драма, за нейния романтичен патос. Макар по-младите драматурзи да предпочитат друг вид поезия, макар и да наблягат повече на анализа и наблюдението, на тънкото душевно състояние, те има какво да се учат от този бард на романтичната стихия и епичните видения.

Орлин Василев, вторият представител на социалистическата ни драматургия от този неин първи период, върви по други пътища в сравнение с К. Зидаров. Той се чувства като в собствен дом тъкмо сред житейски обикновеното, сред битово семейната среда. На него не му допадат романтичните възгласи, риторичните и палещи емоции и слова, грандиозните декори за историческите събития, каквито предпочита К. Зидаров. Той е по-благосклонен към психологическите разрези, към по-точното разкриване на героя и неговите обстоятелства. Тук и самата рамка на пиесата е по-строга, повече съсредоточена около едно главно събитие и по-малко разточителна на сюжетни линии и епизодични герои. В О. Василев се чувства доста силно белетристът, който оглежда внимателно образа, и от очите на който не избягват нюанси в характера. Но в същото време и О. Василев според мене не е драматург, който би могъл да използва плодотворно анализа и тънкото наблюдение така, че да разкрие богатия и многолик свят на човешката личност. При О. Василев има известна тезисност и илюстративност не само в такава пиеса като „Любов“, където се чувства влияние от климата на култа. Но дори и в „Щастие“, в която манифестира едно желание да се постигне мисловно-емоционална символика, О. Василев твърде често остава в кръга на познатото и общото като психология, мисъл или чувствителност. Човек има усещане, че в случая хирургическият резец не разкрива достатъчно нови и неизвестни пластове от духовното битие на личността, затова и характерите често са твърде статични, без необходимата вътрешна динамика.

Аз мисля, че най-високото постижение на О. Василев е пиесата „Тревога“, където той в кръга на семейството на един царски офицер-пенсионер показва съществени конфликти на времето, алтернативата — за избора на позицията, с или против народа. Тук и битовият рисунък, и психологическият шрих са подчинени определено на съвременната политическа мисъл. Но О. Василев прави в случая и нещо повече — той извисява конфликта и темата на пиесата до широко обобщение въобще за епохата с нейните класови противоречия, смъртоносни двубои, с разкъсаните нерви на хората, с всичкото падение на хора като Борис и с всичкото величие на истинските революционери. Времето, казва О. Василев, не търпи „неутралитета“, илюзорното бягство. Витан Лазаров се е опитал да превърне подобно поведение в собствена участ. Немската окупация, самият живот обаче раз-

рушават бързо „земния рай“ на бившия офицер Лазаров. Политиката се намесва безцеремонно в живота му. Това се доказва не само с увлечението на дъщерята Лили по един нелегален комунист. Но и с позора, който навлича на Лазаров собственият му син Борис — сурово наказание на страховитото дезертьорство на бащата: Борис, надеждата на семейството, възпитан във военните царски училища, се превръща в нагъл и жесток фашистки убиец и палач. Той вече живее не само настрана от морала и нормите, но просто е вън от тях. Моралното падение и банкрут на Борис отварят очите на бащата. Той проглежда за истината на времето. Така първоначалното му намерение да живее извън обществото се превръща в своя антитеза: в мисълта за обществената заангажираност и отговорност на всеки човек.

В „Тревога“ се проявяват и редица от най-характерните особености на О. Василев-драматурга. Стремителността и сгъстеността на действието, динамичността на завръзката и развързката, интригуващото развитие на сюжета. Тук нещата се подготвят майсторски и всеки преход е мотивиран и обоснован логически. Без излишни ефекти, поставената цел се преследва методично и добросъвестно. Да вземем пример с края на второто и началото на третото действие в „Тревога“. Краят на второто действие е като психологична експозиция на развързката. Тук интересът на зрителя стига кулминация, защото веднага след това в следващото действие идва разрешението на сюжетния ход и на проблема. И наистина в сравнително спокойна обстановка писателят разпръсква изведнъж искрите на бъдещата катастрофа. С това той съсредоточава психологически вниманието на читателя си в една точка и го извежда умело към следващата. Славка, майката на убития Бойко, в лицето на Витан Лазаров изрича сурова и нова за него истина, която ще го поразява смъртоносно: „Твоят син е убиец на моя син. Твоят син е един мародер“ В следващото трето действие О. Василев още в началото, без да губи време за допълнителни обяснения или картини, изтласква на преден план самият Борис. Борис е пристигнал при родителите си, без да подозира, че те знаят за неговото престъпление. В суетенето и в смута, обхванал всички, авторът кара майката на Борис да произнесе най-нелепото: Масата, яденето донесете. В този момент словата говорят едно, а състоянието на героите, техният скрит диалог със сина — друго. Това внася още по-голяма натегнатост в обстановката. По такъв начин твърде методично, факт подир факт О. Василев доказва, че убиецът е наистина Борис. Накрая идва и решаващото доказателство: мушамата. В момента, когато Райна прави последен опит да спаси сина си, когато в нея заговаря безразсъдната майчина обич и тя шепне страховито и в скоропоговорка името на сина си, в този момент тя докосва мушамата, ужасната чужда мушама на убития Бойко. От прощъница — отново на земята. Като заклинание се отронват думите: „Убиец! Мародер!“ С това присъдата вече е изречена. Разрушени са идилиите и призрачните мечти.

Дори и този пример показва, че О. Василев умее със завидно майсторство да поддържа интереса на читателя, да разгъва интригата на пиесата. В случая той стига до твърде дълбок разрез на човешката психология, набелязва точно нейното движение и въздействието, което може да окаже върху читателя. Струва ми се, че тук също трябва да се потърси една от причините за добрия контакт, който се осъществяваше на времето между писателя и зрителя. В пиесата „Любов“ обаче майсторството на писателя се оказа недостатъчно, за да компенсира невярното разкриване на жизнения материал и героите. В „Любов“ изпъква на първо място интригата и опростяването на душевния свят на героите. Ерзаци на чувство-

то и мисълта бяха сладкият сантиментализъм и леките похвати от приключенските четива. По такъв начин сериозната тема за мястото на новия интелгент в социализма, за неговата роля в строежа на едно ново общество не бе защитена с необходимата художественост. Ако днес тази пиеса се покаже на българска сцена, аз съм уверен, че тя далеч няма да достигне ефекта на своите премиерни представители. Тогава тя използва сполучливо психологичното състояние и предразположението на зрителя заради самата идея на автора и трогателните идейни сцени да прости слабостите. Днешният зрител обаче е далеч по-строг и непримирим. Той не би простил така лесно на писател, който приглушава конфликтите, решава трудните проблеми с вариации върху шпионски теми, за да изпрати на края прегрешилия герой на покаяние.

Пиесата „Щастие“ е далеч по-сполучлив опит на О. Василев. Тук той услуги по-малко на някои конвенции на времето и беше повече верен на задачата си като писател. За разлика от „Тревога“, тук О. Василев си постави задачата да създаде симбиоза на философското и емоционално обобщение във връзка с няколко възгледа за живота, с няколко основни позиции. Тук се противопоставяха три тези: тази на Венцислав, поета на абстрактната красота и егостичното самообожаване; на Николай, който вярва само в точната наука и чака от нея разрешаването на всички житейски проблеми; и накрая позицията на Дамян, който посвещава живота си на класовата борба срещу буржоазията и иска „да разбие тая клетка, гдето господарите държат заключена от хиляди години птицата на щастieto“. Естествено писателят приема без колебание позицията на Дамян. С това ясно композиционно разпределение на фронтовете в пиесата О. Василев постигна завидна прегледност, която помагаше за последователно развитие на основната мисъл. В същото време редица герои страдаха от известна тезисност, както Венцислав или Дамян. За една философска драма подобен недостатък може в определено отношение и да не бъде отрицателно качество. В нашия случай обаче, понеже философската символика не бе разкрита достатъчно дълбоко (а за това причината бе и недостатъчно прецизния анализ на човешките мисли и преживявания), нямаше достатъчно оправдание за относителното обединяване на отделните образи.

От всичко казано дотук се вижда, че истинският принос на О. Василев в българската драматургия е пиесата „Тревога“ и до голяма степен „Щастие“. С тези свои пиеси О. Василев даде урок за бъдещото развитие на драмата ни както по отношение на идейността, така и по отношение на драматичното майсторство. Той показва, че тя трябва да подхожда внимателно към хората, да бъде написана с култура и писателска ерудиция, да бъде изпълнена повече с мисли за нашето време. Дори и недостатъците в творческата методология на О. Василев помогнаха по-късно на нашата драма при разкриването и осъществяването на нейните нови възможности.

Случаят с драматургията на Георги Караславов е по-друг. Тук човек чувства непрекъснато, че пред него се намира ярък белетрист, който е решил да напише и драматична творба. Тук най-важното не е специфичната дарба на драматурга, а таланта да виждаш и разкриваш света в неговата чувствена неподправеност и пластичност. Когато Г. Караславов реши да изневери на това свое качество на художник, за да остане само „драматург“, той изпада в доста неловко положение. Пример за това е пиесата „Габерови“.

Г. Караславов импонира с това, което е сила и на неговата белетристика — плътният битов рисунък, жизнеността, ярките и релефно изрязани образи. Драматизацията на повестта „Татул“ например се отличава със сурова земна правда, както и със силен психологически заряд, с остро чувство за социалните противоречия. Мрачният и жесток свят на майката-убиец Мариола е пресъздаден с лаконичен и съгъстен караславовски език.

Караславов, който е майстор на битовия детайл, на сочната езикова багра и на земните характери, постигна не случайно най-сериозното си постижение в драматургията с комедията „Камък в блатото“. Тази пиеса страда от редица недостатъци, които повече или по-малко бяха посочени от нашата критическа мисъл. В същото време тя е доказателство за живото комедийно чувство на писателя, което извира от самия живот на драматичните образи. Докато за трагедийното творчество, както е известно, се изисква по-голяма сила на обобщени страсти, на символна изразителност, по-строго подчиняване на върховната цел, в комедията сякаш центростремителните сили действуват по-силно. Тук едно колоритно петно, една черта от характера, едно хрумване може да има много по-голямо самостоятелно значение. Понеже това изкуство на комедията преди всичко осмива, порицава, съсредоточава главното си внимание към разнищване на нелепото и карикатурното в образа, то не се стреми към висини, то потъва в дълбочина. Тези обстоятелства също са помогнали белетристът Караславов, майсторът на селския бит да заживее по-свободно и непосредствено с проблемите на драмата. В комедийното начало той е намерил по-пряка връзка с белетристиката. Затова аз бих могъл да нарека с основание „Камък в блатото“ весели комедийни картини от съвременния селски живот.

„Камък в блатото“ е комедия, в която се осмиват български оригинални екземпляри на бюрократизма и подлизурството. Писателят рисува главните си герои като закъснели наследници на бай Ганьо — себични и хитри, простовати и нагли. Г. Караславов е изписал отрицателния си персонаж с неговите типични хубости. Писателят не прибегва към стилизацията, чужд му е иносказателният и по-условен маниер. С присъщата си безпардонност той разголява образите на Илия Савин и Толю Тодоров — тези малки губернаторчета, използващи с корист народното доверие. Хумор и неподправено чувство има в сцените, където се показват приготовленията за посещението на околийския секретар или празния живот в семейството на Илия Савин. А комедийните сцени между Илия Савин и майката във връзка с тяхната обожавана дъщеричка разкриват точно несъответствието между външните действия и психологическата, духовна нагласа на героя.

В комедията на Г. Караславов, както подчертах, няма достатъчна стройност в композиционните решения. Тук най-основното наистина е таланът на един разказвач. Разказвачът умее да разкрива комедийните ситуации, да ги разказва ярко и запомнящо се. Естествено тук не се срещат стремителни ходове, външна пъргавина, резки движения и блестяща интрига. Напротив, в статиката на външното поведение и в точното моделиране на отрицателните образи се крие нещо хубаво. При такъв подход се повишава значението на словото като пластичен израз. Езикът на Г. Караславов не служи само за описание или за разгръщане на действието, тук думите изграждат по-непосредствено характера. Докато при някои комедийни автори ситуацията говори сама за себе си, при Г. Караславов непременно трябва да се чуят думи, да те ухапе пиперлята, малко грубоват български език, да те докосне народната мъдрост. По такъв начин езикът

в пиесата придобива по-активна функция: той е непосредствено оръжие на комедийния писател и основно средство за постигането на национален колорит. След като си чул как говорят и Илия Савин, и Толю Тодоров, и Ради Таранкоолу, и Ангелина Савина, след като си разбрал, че тези думи са пряк превод на едно мислене, ти веднага усещаш, че това не са първенюта без родина, че това са наши български образци. За съжаление обаче, „Камък в блатото“ притежава важен недостатък, който трудно може да се изкупи от хубавите места в пиесата. Това е явното противоречие между сатирата, язвителния смях, безжалостната критика и опита да се реабилитира онова, което преди малко е било осмяно. Макар, че преди това авторът е трупал аргумент след аргумент, за да унищожи с перото си на художник хора като Илия Савин, след това той се отдръпва изведнъж. Той прибегва към водевила, към беззъбия и твърде приятен за Савиновци лековат смях. Писателят използва един стар похват, за да реабилитира стария мошеник. Оказва се, че Илия Савин е баща на честен син, а щом синът е честен, то и бащата трябва да се покае и влезе отново в редиците на честните хора. По такъв начин идва ред и на многострадалната критика и самокритика, която в белетристиката и драмата изглежда, че има по-други функции и въздействие. Така накрая, съвсем неочаквано и немотивирано Илия Савин е опростен. Странно великодушие. Някога Молиер наказва тартющината, като извика на помощ краля на Франция Людовик XIV. Историята показва, че Молиер е имал право да надене върху себе си маскировъчна дреха. Освен това, този финал е бил пришит, сиреч чуждо тяло към плътта на творбата. В нашия случай реабилитирането на мошеника съвсем не е било оправдано нито от лични, нито от обществени съображения. Още повече, че тъкмо социалистическият писател трябва да бъде този, който докрай и безкомпромисно води битката срещу силите на старото. И което е по-жалко в пиесата на Г. Караславов този водевилен дух се промъква непрекъснато, той не е само финален акт или реплика, той е едно голфщромово течение, което има за цел непрекъснато да прави климата на пиесата по-лицеприятен и топличък. Това фактически нарушава сериозно единния характер на пиесата „Камък в блатото“ и олекотява основната идея и усилие на писателя. Тук бихме могли да посочим като недостатък и онова, за което вече споменах — че Караславов и в комедията си „Камък в блатото“ си остава премного белетрист. Че вместо действие по-често има живописно съзерцание, битов колорит, анекдотична атмосфера, премного детайли и т. н. Че тук отрицателните герои все очакват нещо, а не предприемат нищо конкретно, че те са разкрити в защитния им вариант, което от своя страна намалява активността им и накърнява драматичната им цялост.

Драматичното творчество на Георги Караславов е необходима багра в днешната ни драма. Ние нямаме драматург, който така плътно, колоритно и жизнено непосредствено да разкрива своите герои. В тази виталност, в това първично усещане на битието се разкрива едно усилие за обогатяването на нашата драматургия и предупреждение за опасността от безконфликтната водевилност и отминаването на дълбоките съвременни проблеми.

Да се премине от творческата индивидуалност на Г. Караславов към изящния, интелектуален, изпълнен със сентенции свят на Димитър Димов е действително трудно. Но това, от друга страна, е доказателство на мисълта ми за разширяването на творческия диапазон на съвременната драма. Може би трябва да почна с това, че Д. Димов за разлика от Г. Ка-

раславов е типичен градски писател. Той е далеч от мощната селска традиция в българската литература. Той принадлежи към художниците, които предпочитат пред селския пейзаж улицата на големия град, мирзмата на фабричните комини или блясъка на урбанистичната култура и живот. За Д. Димов важи с по-голямо право последното. Той не е като Радевски, който се опива от звука на фабричната сирена, нито пък проявява по-особен интерес към живота на градската беднота, макар че „Тютюн“ показва и в тази насока белетристични качества. Д. Димов е роден, за да разкрие блясъка и падението на българската буржоазия, да опише с точността на медик нейната агония. Тук обстановката е ефектна и изтънчена, но хората са уморени и негодни вече за живот. В драматургията си Д. Димов за разлика от белетристиката е по-безжалостен, когато разкрива своите герои. Ореолът на лекото оромантизиране на упадъка изчезва, за да се появи вместо него сарказмът и язкото отрицание. В пиесите Д. Димов си позволява да казва своето мнение по-пряко, да преценява по-категорично героите си. Давземем за пример „Жени с минало“ или „Виновният“. Тук старият буржоазен свят се анализира с по-откровена ирония, а за останките от миналото се говори с по-голяма директност. В тези пиеси, особено в „Жени с минало“ аз виждам най-сериозните успехи на Д. Димов върху драматичното поприще. Тук писателят се среща с образи, които познава до дъното на душата им. Познава бита им, равнището на тяхната култура, снобизма им, маниерите им, претенциозността им и от всичко това той прави сатира на буржоазния свят и неговите представители. За Д. Димов тези хора не са само просто еталони на враждебен морал и житейска позиция, той не ги показва като човек „отвън“, както би могъл да ги покаже един пролетарски писател например, той не изстрадва този свят и като негова жертва, каквито случаи имаме в нашата поезия през тридесетте години. Д. Димов, макар и да прониква в целия менталитет и психология на героите си, съумява да запази дистанция, да стопи всички признаци за мелодрама или страдание с помощта на студената преценка на разума. Той твърде малко дискутира с героите си, дори не ги поучава. Той просто констатира, както би сторил един добър лекар. Същевременно Д. Димов усеща нещо от „сладката отрова“ на декаданса, той е готов да отбележи онова, което е признак за образование, култура и дълговъзпитавано поведение, достойнство и лично обаяние. В този смисъл Д. Димов ми прилича на добър полемист, който е готов да се съгласи буквално с всички разумни доводи на противника си, за да го разгроми след това със своята по-висша и справедлива логика.

страсти. Тук го няма нито богатството на вътрешното драматично действие, нито хитроумните плетеници на интригата. Фактически тук има нещо от атмосферата на салонната драма, но освободена от нейната духовна нищожност.

В новата си пиеса „Почивка в Арко Ирис“ Д. Димов направи опит да разруши типичната рамка на своята драматургия, да вмъкне в нея повече полъх от грубия живот, от политическите борби, от непосредствените човешки страсти. За тема на пиесата си Д. Димов избра гражданската война в Испания. За пръв път Д. Димов насели така гъсто своя пиеса не само с аристократи, изтънчени буржоа и сноби, но и с войници от селата, с бунтовници, които отиват на смърт, с груби шеги и възторжени пориви на вярващи хора. И в това имаше нещо хубаво! Същевременно той и сега остана верен на себе си. Гражданската война и тук, така или иначе, се превърна в диспут: между идеите, между хората, за или против революцията. Д. Димов и в тази пиеса гледа героите си от разстояние и ни казва: така беше. Такива бяха настроението, духовната енергия, себеотрицанието и подвигът. Тук имаше странна романтика, испанска и рицарска, но в същото време и трогателно-проста. Не е случайно също така, че център в новата пиеса е моментът между две сражения. Тоест они отрязък от време, когато двубоят може да се води отново с помощта на думите и енергичния диспут. Този диспут, според замисъла на писателя, би трябвало да бъде диалог за Републиканска Испания. Диалог със стария свят, с колебаещите се, диалог за комунистическата истина.

Но тъкмо тук започват и нашите възражения, понеже разширяването на социалния интерес на писателя е съпроводено с твърде голяма доза абстрактност и тезисност. Това, което бе преимущество на драматурга в „Жени с минало“, тук се превръща често в недостатък: обременената с ерудиция фраза, бляскавият и покоряващ диалог, словесното великолепие и парадокси, са като чужди сред суровия и жесток свят на боевете в името на републиката, сред кървавата драма на живот и смърт. Тук човек чувства, че са необходими всъщност действия, актове, позиции, защитавани пламенно и мъдро, мисъл, която да приковава съзнанието на съвременника. Че тук съвсем не е достатъчно да проектираш една любов върху фона на войната с толкова абстрактна и интелектуална умозрителност, да определиш с познат лаконизъм догматика, за да го оправдаеш след това, да кажеш известни неща за испанската реакция, за да превърнеш после дома на една благородничка в салон, където се водят разговори за миналото на Испания, за благородството на нейните рицари и за любовта, а в същото време да забравиш, че брадясалите и измъчени мъже на революцията очакват последния си ден, последния си час, че бие камбаната на една огромна човешка трагедия. Това го казвам може би малко по-остро, отколкото е нужно за моята статия. Но причината е тъкмо тази, че Д. Димов е един от онези писатели, които импонира с редица свои качества на по-младите драматурзи, че неговото дело в съвременната ни драматургия си има вече свое място и това място трябва да се защитава достатъчно уважение към собствения талант.

Преди да се спра на някои от по-изтъкнатите представители на поетичната драма, аз бих искал да подчертая още веднъж няколко неща. Първо, че тази драма продължава естествен процес в развитието на съвременната ни драматургия. Редица от драматичните идеи на писателите, за които досега говорех, се възприемат макар и в модифициран вид и от Иван Пейчев, и от Георги Джагаров, и от Валери Петров, и от Иван Радоев, и от

Първан Стефанов. Тук не става въпрос само за идейния патос, но и за разчупването на тясната рамка, за въвличането в пиесата и повече герои, за организацията на епизодите и т. н. Второ, трябва да има предвид, че границите между художествените явления не са толкова рязко отделени, че в случая не става въпрос за смъртоносна битка между две школи, а по-скоро за един опит да се отговори на съвременния строй от мисли наднешния човек. Тук бих желал да отбележа още нещо, че в поетичната драма има не само хубави неща, но и сериозни слабости. Така например в редица пиеси на поети все още се чувства твърде много от лириката и съвсем малко от образа на драматурга. Законите на драмата в тези случаи се отбягват, а това донася и известен ущърб на самата драматична творба. Защото, наред с необходимото интимно чувство, с по-внимателното вглеждане в душата на човека, наред с амбицията философското обобщение да бъде стоплено от личното и неповторимо преживяване, понякога успоредно с това се появява и прекален субективизъм, и стесняване на социалния периметър, и омекотяване на драматичната тъкан. В един или друг аспект тези слабости се проявиха в пиеси на Б. Божилов, Д. Дамянов, в по-малка степен при Ив. Радоев и т. н. И все пак, ако поставим върху везните на Темида плюсовете и минусите, ние ще видим определено, че ще натежат плюсовете. Те ще натежат заради всичко онова, което изтъкнах досега като постижение и принос на поетичната драма, те ще натежат, защото тази драма доближи съвременната ни драматургия към нейната цел — да бъде съдба на новия човек, да бъде достоверно човековедение. Последното обстоятелство ме кара да отмина отделни слабости, за да се спра, преди всичко на онова, което обогатява българската драма. Това, което казвам, не е просто теоретичен тезис, то се потвърждава и от всекидневната практика. Днес никой у нас не може да си представи разговор за модерната ни драма без пиесите на Ив. Пейчев, Г. Джагаров, В. Петров, Ив. Радсев, П. Стефанов, Б. Божилов и др.

Ще започна с Ив. Пейчев. Не само защото той поведе първи атака срещу рутината, измършавелия шаблон и ученическата праволинейност. Но и поради това, че той създаде действително пиеси, които днес принадлежат към най-хубавото в новата ни драматургия. Всъщност с Ив. Пейчев стана странна метаморфоза. Преди десетина години едва ли някой би открил, че Ив. Пейчев е едно от най-интересните имена в нашата поезия. Тогава бе станало просто мода да се пише или спори за него, да се отрича в хулителски статии или „реабилитира“ в топли и лирични портрети. Спомням си, че на времето за голяма част от нас това име бе нещо като легенда. Като символ на една значителна поезия, която стои заключена. Ние четяхме задъхани неговии стихотворения и се възхищавахме от тяхната лирична внушителност. За мнозина той бе дори нещо като пророк и неговото тежко слово падаше в душите им като семе. Но времената се променяха. Настъпи отчуждаване от този поет, от неговия лиричен свят. И което е по-интересно, това настана едновременно с издателската реабилитация на поета. Появиха се стихосбирките му, но по-младото поколение, главният консуматор на лириката, го определи в себе си като творец с доста старомодна и провинциална чувствителност. В тази констатация, по всяка вероятност, има твърде много истина. Не е случайно, че у нас понастоящем се говори и пише много повече за другите поети от поколението на Ив. Пейчев — за Ал. Геров, за В. Петров, В. Ханчев. Времената са жестоки. Те отсяват безмилостно това, което им е необходимо, от остана-

лото, което е било съдба за мнозина преди дадени години, но е отшумяло за бъдещето.

В драмата обаче участва на Ив. Пейчев е значително по-друга. Той тук претърпя второто си раждане. Той положи началото на един процес в българската драматургия, който се оказва нещо особено плодотворно. Той създаде пиеси, които влизат в златния фонд на българската съвременна драма. Дрехата, която бе символ на провинциализма и старомодността, тук бе захвърлена, за да започне поетът Ив. Пейчев да решава най-нови проблеми на драматичната ни култура. Преди всичко неговият принос се състои в това, че той извиси поетичния ръст на днешната българска драма. У нас преди него властвуваше поетичната линия на К. Зидаров, с нейната декламативност и романтична патетика, сиреч продължаваше се традицията на Вазов. Ив. Пейчев продължи друга насока на поетичното в българската драма. Тук на първо място вече не е одата, не са тържествените фанфари, а ядрото на лиричното — като личен копнеж или трепет, като изповед на душата, като отклик на най-сърдечните вътрешни гласове. В подобна нагласа на творческата лира аз виждам своеобразно продължение на Яворовата драматургия при съвременни условия. Един опит да се заговори за времето, за големите въпроси на епохата, преди всичко чрез личността, чрез нейните духовни подеми или падения. Това повишено внимание към индивида, към неговите вътрешни драми и трагедии, към неговата вяра или безверие, връща на драмата едно особено необходимо нейно качество, което я прави откровение и лична съдба на човека.

Във „Всяка есенна вечер“ например се чувства силно присъствието на поета, неговите мисли по повод на своите герои и техния живот, неговите внушения. Тук поетът не се крие зад чужди гърбове, той има смелост, както и в едно стихотворение да заговори от свое име. Погледнете само образа на Андрей, с какво явно предпочитание е обрисуван, как яростно го защитава неговия автор — и хубавите му качества и недостатъците му. В него всичко е красиво — не само порива му към героизъм, но и скуката му, и умората му. Тук мислите и чувствата на автора се транспонират много по-непосредствено в героя, отколкото да кажем в пиеса на О. Василев. Това определя до голяма степен пределната искреност в пиесите на Ив. Пейчев. Той утвърждава само онези неща, които са особено близки до усещането и разбирането му. Понякога тук заключенията могат да бъдат прекалено крайни и субективни, но те винаги ще са израз на пределна убеденост в това, за което се пише. Тук творбата прилича на автобиография, на вълнуващ документ за мислите на поета. Такъв автор като Ив. Пейчев никога, струва ми се, не би могъл да направи фалшив реверанс, да заглуши гласа на онова, което според него е истина. Всичко това дава на автора несравнимо преимущество — да защитава до кръв нещата, които е признал за святи. Да проникне до дъно на една човешка психология и начин на мислене. Когато Ив. Пейчев във „Всяка есенна вечер“ постави въпроса за антифашистката борба и за съдбата на един интелегент, за неговата неочаквана роля в нея, читателят му повярва безгранично. Той почувствува, че това са изстрадани истини. Тук борбата срещу фашизма вече не бе главно в шумните сражения, в епичните боеве, в политическите манифести, демонстрациите и ефектните лозунги, а преди всичко, тя бе урок по нравственост. Тази борба, според Ив. Пейчев, има особено значение — тя създава човешки индивидуалности, пречиства съвести, ражда вяра в нещо голямо. Човекът намира себе си. За Ив. Пейчев

най-същественото не е конкретната схватка — например едно убийство. Тук убийството се превръща повече в повод. Зад него ще се потърси най-вече емоционалният и интелектуален резонанс на конкретното действие. Човекът ще трябва да си зададе въпроси: имах ли право да убивам, кого убих, в името на какво, ще бъде ли същия след тази постъпка и т. н. В пиеса на Л. Стрелков при аналогичния случай с Андрей, когато той спасява един антифашист от смъртна опасност, действието най-вероятно би продължило да се движи с главоломна бързина — идва полиция, другарят се спасява с ефектно хрумване, явка с нови другари, нови опасности, предателство, клопка за предателя, разкриване на мръсното дело и накрая — победа. В пиеса на Ив. Пейчев при една такава среща се преобръща цял живот, тя е като драматичен възел на бъдеща духовна драма: Защо живея? Какво хубаво съм направил в своя живот? Има ли цел в безсмислено кръстосване на света? В стоическото и примерно очакване на своя край? Трябва ли да мълча, когато хората загиват? Трябва ли да бъда подлец, когато един човек се нуждае от моята помощ? Както виждаме, цяла поредица от въпроси, които са обърнати вече към душата на човека, изпит са за неговата доблест или низост. Затова в края на пиесата „Всяка есенна вечер“ ние се безпокоим вече не толкова за физическата участ на Андрей, колкото за това какво ще бъде неговото държание в съдбоносния момент, как той ще понесе последното изпитание.

Изкуството да задава въпроси е много ценно качество за драматурга Ив. Пейчев. То му помага да съгъства драматичното, да разкрива сложната логика на човешкия характер, да прониква до основанията на едно човешко състояние. Това от своя страна изкупва и някои слабости на пиесата от гледна точка на класически принципи на драмата: недостатъчно външно действие, твърде неопределени образи, липсата на рязко очертани фронтове на конфликта и т. н. Същевременно тук надделява в редица места лиризмът с влечението към меките багри, към нежната и ласкава музика, към преливащата се игра на полутоновете. В следващата пиеса на Ив. Пейчев „Ковачи на мълнии“ тези „лирични отгласи“ бяха значително по-малко. Тук Ив. Пейчев постигна може би връх в следдеветосептемврийската ни драматургия по отношение на драматичните страсти, на съгъстените ситуации, на вътрешното богатство на образите, на импулсивната и просто бликаща от самата пиеса сила на внушението. За пръв път драматичният герой се яви пред нас с толкова много свои съдбоносни проблеми, чувства, с безкрайната си мъка, раздвоения и опит да преодолее това раздвоение. Това, което споменах в началото на статията си за „симфоничния център“ в поетичната драма, тук се проявява с цялата си сила. Тук човек чува непрекъснатата музика — властна, болезнена и на места малко демонична, звучи една тема за трагедийния устрем на личността, която поглъща в себе си и миговете на авторовото отчаяние, и поривите на възкръсналата вяра. Тази пиеса е мъчителен и изстрадан разказ за мъртвата догма и нейните жертви, за бунта на индивида и за безкористната надежда. Тя е защита на светлото нравствено начало на комунизма, дълбоко лично преживяване на несправедливостта.

В същото време според мене „Ковачи на мълнии“ поставя и един друг въпрос — за известна едностранчивост на използвания от автора подход. Тук емоционалният момент, интуитивното усещане на проблемите, бунтът на чувствата твърде често влизат в противоречие с рационалното начало. Така се стига нерядко до остро, конфликтно и полемично съблъскване в пиесата между спонтанността и дълга. Твърде много от своите копия

авторът отправя несправедливо въобще против дисциплината в организираното движение, като отделя недостатъчно въпросите за сляпата дисциплина от творческото отношение към една необходима организираност в борбата. Ив. Пейчев и в „Ковачи на мълнии“ е избрал тема от антифашистката борба. Той и тук разкрива живота на борците срещу фашисткия гнет. Известно е обаче, че в такава една ситуация е наложителна военната сурова дисциплина, която е невъзможно да се съчетае напълно с интересите на всеки отделен боец. Дисциплината, организацията, за които мечтае Ив. Пейчев, са повече възможни в мирно време. При положение на въоръжената борба, при положение, че срещу многобройната армия от народни синове стои до зъби въоръжен противник, военната дисциплина се оказва дори „благо“ за партизаните. Ив. Пейчев обаче поставя категорично въпроса: единствено справедливо е щастието, свободата и живота на моя любим герой, дори и ако заради него станат жертва след това стотици хора. Според автора всеки човек е длъжен да решава нещо съвсем конкретно, за което той единствен отговаря. Ако при решаването на тези въпроси човек се ръководи и от други по-далечни принципи, той изпада в догматизъм и организационно късогледство. Според мене в случая думата си е казал прекаленият индивидуален подход на автора, който недооценява значението на съзнателното и интелектуално осмисляне на отделните проблеми по отношение на по-широк кръг от мотивирани съображения. Докато стихотворението наистина може да бъде една непосредствена реакция, един порив на душата, един вик на човека, драмата повелява концепциите да се изграждат с оглед на по-дълбоко и многостранно вникване в материала, при съобразяване и с редица други фактори, които могат също да определят даденото явление. Всичко казано дотук разкрива сериозна слабост в творческия метод на Ив. Пейчев. Макар че именно този драматург, изранен от кървящи въпроси, от викащи гласове, от падения и възможвания, се мъчи да превърне страданието и вярата в своя съдба, да направи от драмата защита на духовните ценности и нравствени идеали на новия свят.

Георги Джагаров — другият най-ярък представител на поетичната драма, се различава твърде много от Ив. Пейчев. В Г. Джагаров има нещо по-мъжествено и мажорно, той повече предпочита високите тонове и закланателните жестове. Този поет търпи по-малко възраженията, по-чужд е на психологията на раздвоения човек. Г. Джагаров е от онези поети, които винаги трябва да вярват в нещо. И не само да вярват. Те са, които поемат знамената, опиват се от сиянието на революционната слава, търсят упорито и намират здравата почва. Тези поети най-често са граждани. Те не могат да живеят без обществото, нито да му противопоставят тихото си страдание. Дори и в момент на покруса такъв поет непременно ще удари по масата с тежка длан и ще намери сили да повдигне дръзко глава. Дори и когато го свлече мъката, той няма да забрави за дълга си на поет-гражданин, както няма да забрави и за поетичната си поза. Защото това постоянно поведение на дързък и смел човек, думите на когото са твърди като кремък, се превръща нерядко в лека юношеска самовлюбеност. Всъщност обаче не това е най-важното. Дай боже повече поети да притежават такава симпатична поза на твърдост и суровост. Тази поза се слива естествено и органично с металния глас на острата публицистика и с палещата патетика на трибуна. Във всичко това има нещо и от романтизма, макар че сега този романтизъм притежава по-голяма гражданска зоркост и по-дълбоко усещане на актуалните въпроси на съвременността. Това, което Ив.

Пейчев би си позволил като субективна и крайна позиция, в Г. Джагаров вие няма да го срещнете. Той участва много по-дейно в социалните борби вълнува се непосредствено от техните въпроси, много повече се чувствава „син на класата“, отговорен за всяка своя постъпка. Това прави неговата драма по-тенденциозна, политически откровена, по-близка до един апел. Тук липсват както халюцинациите, така и богатството на индивидуални багри на характера, и многозначещото настроение от пиесите на Ив. Пейчев. В замяна на това обаче има силна драматична воля, повече целенасоченост и по-малко място за примирението или скептичната усмивка. Човек чувствава, че този поет не е изкушен от болестите на интелектуалната умора, че той крие в себе си жизнени сили за борба, за твърда защита на една позиция в живота. Тази енергия на волята ражда и енергия в стила, в езика, във фразата.

Г. Джагаров започна пътя си на драматичното поприще с пиесата „Вратите се затварят“. Още тогава голяма част от зрителите усетиха раждането на един необичаен драматичен талант. Вярно е, че тук бяха повече несполуките, сантименталните и неумели отклонения, наивните образи, но в същото време изненадващо силно като поезия, като вътрешно въодушевление се откриха пролозите и няколко картини. Във втората си пиеса „И утре е ден“ Г. Джагаров се защити значително по-добре като творец. Тук той продължи темата на стиховете си след XX конгрес на КПСС — за гневната си омраза към тъмните сили на култа и бюрократизма. Конфликтът в пиесата се съсредоточи в сблъсъка между силите на догматизма, политическото фразьорство и истинските синове на партията. Темата на пиесата беше съвсем актуална. Тя вълнуваше зрителите, те сами бяха участници или наблюдатели на подобни сюжети, във всеки случай нямаше в страната човек, който да не е причастен към мислите, които вълнуваха младия драматург. В случая характерно е и това, че Г. Джагаров не избяга в дебрите на историята, а поиска във всекидневието на съвременния живот да направи своите открития. За тази цел той въведе в обсега на пиесата си герои от средата на работниците, както и организационни дейци. По такъв начин естествено в центъра застана въпросът за народа и партията, за отговорността на комуниста пред своето общество. Този опит за извисяване на „всекидневието“ до значителните проблеми на нацията се постигна както чрез сюжетната организация в пиесата, така и с помощта на силното чувство на автора за съвременност, за съвременни проблеми. Помогна и романтичното вдъхновение, младежката безкомпромисност на поета. Разбира се, и тук не бяха малко слабостите. Първата и втората част на пиесата например бяха в доста силно противоречие, първата с външно-битовата си обикновеност, втората с пародийния си и малко приповдигнат стил. Но за нас важно бе — че се раждаше автор, който в кръвта си чувства съвременните проблеми, бори се непосредствено за тяхното разрешаване.

Официалното признаване на Г. Джагаров като драматург стана с пиесата „Прокурорът“. Тя пожъна действително голям успех и обходи за една година триумфално сцените на страната. С какво може да се обясни този успех: първо с това, че авторът разкри проблем, който вълнува цялата наша общественост. Второ, това бе направено талантиливо, разрезително и трето, импонираше откритата гражданска позиция на писателя. Пиесата „Прокурорът“ третира времето на култа. Но тя не е хроника на минали събития. Тя е драматичен диспут за съвестта, честността и отговорността на личността. Авторът поставя така въпроса: по времето

на култа към личността в партията се наложиха методи, които заглушаваха демокрацията, поощряваха репресиите срещу честни комунисти, даваха път на моралната деградация. Тези методи всъщност бяха най-страшни именно защото нанасяха морални удари на хората — вярата се подлагаше на несправедливо изпитание, сляпото подчинение се превръщаше във висш еталон на партийната преданост. С развитието на пиесата главният герой прокурорът трябва да реши: да издаде ли заповед за арестуването на своя най-близък другар, с когото е работил в трудни години и по такъв начин да послужи на искането „от горе“, или да не подпише заповедта и сам да изпадне в немилост. Тук се сблъскват възпитаваното чувство за дисциплина, страх за личната съдба с вътрешното съзнание за партиен и човешки дълг. Както виждаме, Г. Джагаров е избрал наистина драматичен момент от живота на един човек, когато неговата съдба е пред ново формиране. Поставеният въпрос пред героя е неотменим. Нито отлагане, нито бягство от него може да съществува. При Прокурора се намира Следователят, а той няма да позволи отсрочка. Всъщност цялата пиеса на Г. Джагаров е диалог между Прокурора и Следователя. Тук авторът сблъсква концепции и това също обуславя динамиката на пиесата. На жестоката логика на Следователя, който изковава от революционната власт меч, насочен срещу другарите, по-точно, Следователят става сляп изпълнител на чужда и зла воля, Г. Джагаров с присъщия си полемичен дух противопоставя Прокурора и неговото доверие в човека. Този диалог извън пиесата би звучал по всяка вероятност твърде тезисно и публицистично. Но той тук е жизнена съдба и позиция, има своя плът и кръв, думите се произнасят със страст, мислите се защитават с върховно напрежение, воля, чувства, темперамент. По такъв начин драмата се превръща в арена, върху която се срещат позиции за живота, сблъскват се жизнени философии, предават се уроци по гражданственост. Тази полемична острота, тази дискусийна експресивност ражда и вътрешната енергия на пиесата. При Д. Димов също има полемика, но тя в повечето случаи е фойерверк на остроумието, багра на характера, предлог за следващото остроумие. При Г. Джагаров напротив — думите излизат от душата, те са наистина борба, защита за нещо безкрайно важно за спореция, те са негова дълбочина и лична изява. С такъв вътрешен драматизъм Г. Джагаров разгъва сюжета, сиреч доказва последователно основната си мисъл. Стъпка по стъпка той извежда най-сетне Прокурора до състояние да каже „не“ на мерзостта и да предпочете общественото унижение пред опасността да изчезне като самобитна и честна личност, тоест като комунист. Г. Джагаров е намерил строго решение на своята пиеса: на преден план са двамата основни противници, а на втори — семейството на Прокурора, сцените от живота, които са като точна сеизмограма за правилността на възникналите чувства или мисли в разговора. Тези картини са проекция на мислите на Прокурора за всяко последствие от едно или друго негово действие, те приличат на отразяващо огледало и предпазват от тезисността, в която биха могли да изпадат двамата основни герои при разговора, продължаващ от началото до самия край на пиесата.

От всичко това ясно е, че Г. Джагаров иска да ни внуши с публицистичен нерв и гражданска непримиримост колко важен е въпросът за личната отговорност. За това, че никой не може да поеме товара на подлостта, нито великата личност, нито обществената организация. Човек трябва да умее да взема решения сам, така както му повелява съвестта на гражданин, на комунист, на човек, вярващ в една светла идея. Тази поука от

пиесата е особено важна за нас, съвременните хора. Важна е, защото ние все по-добре разбираме какво значение има въпроса за личната отговорност, за съвестта и за моралната цялост. Разбираме, че оправдания с партията не може да има щом става въпрос за низост или страхливо малодушие. В същото време според мене в „Прокурорът“ Г. Джагаров не навсякъде изследва докрай задълбочено въпросите. Той повече се стреми да обобщава, а от трудни и шекотливи въпроси понякога се изплъзва с публицистични декларации или темпераментни преходи. Самият характер на пиесата му обаче е изисквал той да стига по-често до основанията на мисълта, да разнищава докрай доводите и контрадоводите, да проявява още по-голяма диалектична дълбочина и проблемна острота. Така например сцените в дома на Прокурора са изпълнени с твърде много позоввания въобще на вратата в партията, използват се твърде неумело мелодраматичните ефекти, сълзи, отравяния, предложения за съблазън и т. н. Г. Джагаров, както вече споменах, разкрива една доблестна постъпка на главния герой за спасението на неговия приятел от детинство. Но тук веднага се появява въпросът: ако този оклеветен човек не беше приятел на Прокурора, не беше годеник на сестра му, как би постъпил той? Още повече, че и самият Джагаров не отрича възможността в миналото Прокурорът да е правел компромиси. Понастоящем би могло да се допусне както че постъпката на Прокурора е саможертва в името на най-близкия приятел, така и предположението, че репресиите на добрия другар отваря очите на Прокурора за цялата истина. Тук авторът според мене е трябвало да бъде абсолютно категоричен и точен, понеже това всъщност определя до голяма степен отношението към главния герой. Такова изясняване на ситуацията е още по-наложително, като се има предвид, че „Прокурорът“ е пиеса на възгледи и философски концепции. Освен това, считам, че Г. Джагаров стоварва несправедливо цялата отговорност върху органите на Държавна сигурност, като избягва старателно въпроса: има ли и други, не по малко отговорни фактори за неблагоприятното положение. Г. Джагаров е една от най-сериозните надежди за българската драматургия. На мене особено ми допада неговата гражданска дързост, будното му око на общественник, социалната му непримиримост, темпераментната му защита на истината. В същото време и любовта към този автор ме кара да пиша загрижено и за лекото в редица случаи отминаване на въпросите, за недостатъчната дълбочина и вътрешна сложност на създаваните характери, за необходимостта ярката публицистика да се стапя още по-естествено в конфликтната и проблемна същност на драмата, която той иска да създаде.

Накрая ще се спра на още едно име на поет-драматург — Валери Петров. За разлика от Ив. Пейчев или Г. Джагаров той е по-малко полемичен в своята единствена пиеса „Когато розите танцуват“; повече е наклонен да съзерцава живота и да му се радва. Тук няма и помен от експресия, от драматични страсти и трагедии. За класически конфликти и характери не би могло и да се говори. Тук има нещо от маниера на импресионизма и от свободата на вътрешно уравновесения човек. В пиесата покорява културата, импровизационното въображение на автора, професионалното му майсторство. Поезията тук е лека и ефирна, тя е прелестна лирична изповед, мила шега, зад която се крие зряла констатация на живота. „Когато розите танцуват“ в известен смисъл не е истинска пиеса. Тя е по-близка до естрадата и вариетето. Но нещо много по-сериозно от онова понятие и смисъл, които сме свикнали да влагаме в думата „вариете“. Тук наистина могат да се приложат думите на Б. Брехт за музикхола и

като част от новата градска театрална култура. Тук откровената театралност, превръщането на пиесата в литературен материал за импровизацията, прави самочувствието на актьора по-силно, ражда по-голяма непосредственост и живописна яркост на сцената.

В „Когато розите танцуват“ В. Петров с присъщата си остра наблюдателност, изобретателност, виртуозно чувство за композиция, за стил и за мярка създава полуфантастична картина, в която приказката и реалното се преплитат тясно. Въображението на поета плете весели и трогателни истории, които докосват с мека ласка зрителя, а фантастиката е просто една договореност между автор и публика в името на нещо много интересно, занимателно и красиво, което трябва да се случи. В пиесата не може да се говори за истинско действие. В нея се редят случка след случка, всяка от които се развива сякаш сама за себе си. Обединява ги само общата авторова мисъл и непрекъснатата асоциация с темата на младостта и остаряването. В този план е решен в пиесата и водещият диалог между Стария и Младия за властта на времето, за неговата сила над човешкия живот. Тези образи, които са твърде преки проекции на авторовите мисли, изразяват ясно намерението на поета да защити младостта, оптимистичното възприемане на живота и да се противопостави на скептицизма, на духовната и физическа умора. В пиесата на В. Петров за разлика от други съвременни пиеси, най-ярко се демонстрира единството между драматичния материал и сцената. Тук се използват умело всички възможности на сцената, на театралната яркост и зрелищност. И в самата организация на сценичната площадка, и в материалното разпределение на героите, и в отделните епизоди, и в пластичната, цветовата и музикална ритмичност и грациозност, и в непрекъснатото редуване между театралната илюзия и рушенето на същата тази илюзия. Макар и да няма претенции да бъде значително откритие за човешкия живот и съвременността, „Когато розите танцуват“ изостря вниманието на зрителя към проблематика, която е изпълнена с твърде голяма доза интелектуална отрова и зрели констатации. По такъв начин вариетето и естрадата получават ново качество, което ги превръща в помощни средства за установяването на по-тесен контакт между творци и публика, в името на твърде сериозен по своето същество разговор.

В. Петров както в стиховете си, така и тук поднася своя замисъл с вътрешно чувство за такт и мярка. Това, от което поетът особено се бои, е да не изглежда наивен. Неговите антиподи са тъкмо наивните и лековерни хора. За да се застрахова напълно срещу подобна опасност, тъй като във всяка художествена хипотеза може да има и частица наивитет, В. Петров надява често дрехата на присмехулника. Дълбоко в душата са скрити нежност и лирична интимност, а на повърхността — полуиронична усмивка. Иронията тук е като бодлите на ежа, те го предпазват и му позволяват да се движи защитен. Спомнете си сцената със студентката и застаряващия професор по музика. Колко тънки съпоставки прави тук автора между смешното в старостта и дръзкото в младостта, колко комедийни ситуации създава той, без да изпада във фарс или зла насмешка. В. Петров в случая проявява максимално развито чувство за деликатност, сърдечна отзивчивост към човешките слабости и болки и непрестанно желание да помага на хората. В същото време, като чете тази пиеса, човек има чувството, че авторът е малко по-скептично настроен, отколкото показва това, малко повече е прозрял в несъответствията на битието. Но той е твърде много хуманист, чувства се твърде отговорен пред своя читател, за да си позволи да разголи напълно пред него въпросите на собствената си душа. В. Пет-

ров чувствава, че по-мъдро от субективния опит е онова, което идва с живота и създава този живот. В случая чувствата на поета искат да бъдат на „ти“ със зрителя, да му се разкрият напълно. Мисълта обаче е аналитична, тя е формата на една по-висша самоизява и апелира винаги за известна съдържаност и по-дълбока интелектуална преценка.

В такъв творчески маниер В. Петров разкрива мислите си за света и се докосва до нежната тъкан на човешката душа. Докато други автори манифестират по-пряко своето веру, убеждават или отричат по-открито, изрязват контурите на образа по-плътнo и отсечено, воюват за своя идеал с по-голямо напрежение на мисълта и чувствата, В. Петров в „Когато розите танцуват“ външно е по-безгрижен и някак си човешки по-непосредствен, макар че в него прозира и друг образ — на сърцевода и тънкия аналитик. Прецизността и забележителната точност в действията на творческия апарат тук осигуряват, както вече подчертах, сигурен контакт със зрителя, с онези сфери от душевния му свят, които се намират уж в периферията, а всъщност и те участвуват в създаването на прекрасното.

В тази статия аз бих могъл да спомена по-подробно и за други автори, които дават своя дял за развитието на новата ни драматургия. Да се спра върху пиесите на Иван Радоев, върху неговото дарование да рисува с топли и нежни багри героите си, да създава меко лирично настроение, да долавя невидими тонове в отношенията между хората. За това свидетелствава както първата му пиеса „Светът е малък“, така и „Юстиниянова монета“. И в първата, и във втората пиеса Ив. Радоев искаше да осмисли от съвременен ъгъл темата за голямата любов, която изпълва битието и ражда съзидателните усилия на човечеството. С лирична задушевност Ив. Радоев внушаваше съкровената си идея и създаваше ласкава атмосфера, интимно настроение, в които се потапяха и героите, и техните взаимоотношения. Надежди събуди и първият опит на младия поет Първан Стефанов с пиесата си „Има бог Перун“, в която той показва завидно поетично оформяне на отделните образи; с редица достойнства бяха и пиесите „Рожден ден“ от Др. Асенов или „Посещение в миналото“ от Б. Божилов. Тук бих могъл да отбележа и усилията на Л. Стрелков с острата публицистичност, политическа декларативност и репортажна организация на драматургическия материал в пиесите му или имената на Н. Русев и Кл. Цачев.

Може би в началото на статията трябваше да се спра и върху пиесата „Вяра“ от Тодор Генов. Не само защото тази пиеса трактува сполучливо и с професионално умение темата за героизма, за патоса на антифашистката борба, но и поради още нещо. С „Вяра“ за първи път в нашата драматургия се постави така остро проблемът за моралната отговорност на комуниста, за съвестта на човека. Именно този проблем по-нататък ще се превърне в един от центровете на новата ни драма.

Драматургията на Емил Манов също се ползува с любов сред българския зрител. Тя страда от някои драматургични недостатъци, които понижават съществено художествените ѝ качества. Но в същото време тази драматургия има и незаменни особености. Кой са те? Преди всичко това са острият граждански патос, будната социална съвест, повишеният интерес към етичната проблематика, към важни въпроси на съвременното ни социалистическо общество и на новия социалистически човек. Тази драматургия е изповед на комуниста, който се бори страстно срещу силите на бюрократизма и конформизма. Със своите разбирания Ем. Манов никога не прави концесии, той намира в себе си енергия и морална устойчивост да ги защитава последователно. Спомнете си например пиесата

„Грешката на Авел“. Тук бяха поставени редица болезнени въпроси на нашето развитие, направен бе социален разрез на различни явления. Вярно е, че поради недостатъчната художествена извисеност на констатациите в пиесата често пъти се постигаше обратен на търсенията на автора ефект, нещата нерядко се загатваха или **поставяха**, без да намерят своето дълбоко осмисляне. Но за нас в случая е важно, че тук се поведе разговор за нашата съвременност и за нейни проблеми явления, срещу които ние трябва да намерим средства за борба. Важното е, че Ем. Манов направи опит да повиши значението на изкуството като съвест на обществото. И ако не бяха сериозните художествени слабости на пиесата, които повлияха върху общото звучене на творбата, ние, струва ми се, щяхме да имаме наистина силно съвременно проблемно драматично произведение. Но самият социален патос, влечението към проблемите трябва да се поддържат и те според мене са звено от борбата, която водят макар и в различни аспекти и Ив. Пейчев и Г. Джагаров.

От всичко казано дотук става ясно: първо, че у нас действително има творци, които се борят за самобитността на българската драма. Техните усилия в редица отношения са се увенчали с успех. Второ, постиженията на съвременната българска драма още не са категорични. При различните автори се проявяват слабости от различен порядък, които намаляват твърде много художественото значение на творбите. Трето, все още не е разрешен най-същественят въпрос, който стои пред днешната ни драматургия: да бъде дълбоко и страстно разкриване на съвременното общество, да бъде истинска съдба на новия човек. Всичко това ме кара да мисля, че и поетичната драма е всъщност път към по-висока степен, което вече определих като бъдещ — трети етап от развитието на новата ни драматургия.

В този трети етап аз съм убеден, че драмата ще се освободи още повече както от декларативността, така и от субективизма. Ще се отсее хубавото както от опита на Ив. Пейчев с неговото сложно разкриване на живота, така и опита на Г. Джагаров с неговия остър граждански патос, на Ем. Манов с неговата социална проблемност и непримиримост, на В. Петров с неговата поетична виртуозност и т. н. Тя ще вземе най-хубавото и от К. Зидаров, и от О. Василев, и от Д. Димов и т. н. С движението ни по пътя на социализма все по-остро и безкомпромисно ще се поставят в драмата въпросите за социалистическия идеал, за мястото на личността в новата общност, за пълното преодоляване на остатъците от социалното отчуждаване, за победата над силите на стария свят, на старата душевност, над редица съществени недостатъци в нашето развитие. Ние все повече ще откриваме вътрешното богатство на човека, неговата конфликтна същност, която се преодолява с осъществяването на голямата цел. Ние все повече ще се обръщаме и към разума, към изкуството на концепциите, пронизано от една страстна и изстрадана мисъл. Все по-остро ще се поставят въпросите за отговорността на отделния индивид, за осъществяването на неговата действителна свобода. Тази драматургия ще става все повече език на съвременниците, средство за борба, път към нови завоевания в утвърждаването на обогатяващата се социалистическа личност.