

ЛИТЕРАТУРА И ДЕТСКИ ТЕАТЪР. СЦЕНИЧНА ПРИКАЗКА

Петър Филчев

У нас пиеси за детско-юношески театър са се писали твърде много, но по начина, който не е прекращавал елементарността на една безлична адаптация върху популярен приказен сюжет. И в миналото, и в последните години е била „разигравана“ приказката „Котаракът в чизми“. Тази преработка не е могла да се превърне в истинска литература за детски театър. Налага се да се позовем на литературния опит. Да си припомним за „Котаракът в чизми“ на Людвиг Тик (както и за други негови пиеси-приказки, разработени с литературно майсторство и идейна тенденциозност), който използва фолклорна канава, за да изброди върху нея идейно-естетическата мисловност на немския романтизъм от първата половина на XIX в.

Нашите писатели също са проявявали сериозен интерес към приказката или легендата. Ст. Л. Костов написа „Мъжемразка“, повлиян от народна приказка, но интересите му на сатирик го отведоха в сферата на съвременните проблеми и герои, в комедиографията за възрастни. В друга посока и с различни задачи подобно движение извърши с творчеството си и П. Ю. Тодоров. Може би само Георги Райчев с „Еленово царство“ не отмести погледа си от детско-юношеската публика, написа дълбоко своеобразна пиеса, със значителна идея и за възрастни — необходимост от разбирателство и мир между хората. Впрочем тази двуплановост на идейните заклинания, тази двупосочност на адреса ще откриваме в произведенията и на много съвременни автори. Тук вече сме пред моментите на една приемственост, но в аспекта на високи завоевания в литературата за детския театър.

Активност и широта, свеж полъх и оригинални решения почувствахме в развитието на детско-юношеската ни драматургия през последните 10—15 години. Тази констатация не е опит за някаква периодизация. Голям отряд от писатели вече работи за нашия детски театър. От друга страна, никак не е без значение, че се подобриха условията за творческото им ангажиране; или пък, че детският отдел на Народния театър за младежта поставя системно пиеси на автори, с които предпочита да работи.

Някои от нашите известни писатели се появиха епизодично в детската драматургия, като че ли „опитаха“ сили върху терен, на който не бяха пристъпвали, за да го напуснат, следвайки интересите си в другите жанрове на литературата. Имам пред вид „Ламята“ на Николай Хайтов, „Желязното момче“ на Йордан Радичков, „Ая“ на Анастас Павлов... Но тези епизодични, да ги наречем, „първи опити“, непоследвани от други заглавия, се оказаха оригинални в много отношения творби. Те обогатиха с нови идеи и художествени похвати детско-юно-

шеската литература за театъра и без съмнение упражняват скрито влияние върху развитието ѝ.

Други автори, като например Валери Петров, Никола Русев, Панчо Павчев, Борис Априлов, Стефан Цанев, Леда Милева, Рада Москова, Димитър Димитров, Катя Воденичарова, работят повече или по-малко системно за детско-юношеския театър. Виждаме и по-дълбоки следи и изкристализирали тенденции в литературата за детско-юношеския театър — област, която все още остава впечатление за „неразорана целина“ и предлага възможности за пълноценни творчески изяви.

И една трета група автори, чиито имена няма да изброявам (дълъг е списъкът), пишат пиеси, но които с качествата си са без особено значение за нашия детско-юношески театър. Те само доказват положението, че театърът продължава да изпитва жажда от добра литература.

* * *

В драматургията за деца, най-различни, а понякога и най-неочаквани са поясненията под заглавията на писателите. Пояснения, които имат пред вид жанровата характеристика на изложението, които загатват структурния принцип за строеж на пиесата или пък посочват преобладаващото участие на музиката. Но те не засягат въпроса, дали авторът използва фолклорен сюжет и как е бил обработен той, т. е. в каква степен е бил видоизменен в сравнение с оригинала — въпроса, от който в случая се интересуваме. Какво имам пред вид? Много по-голямата част от пиесите са построени върху приказни сюжети. Но, от друга страна, расте осезателно броят на произведенията, които използват съвременни сюжети, третират се проблемите, разкриват се вълненията на съвременните деца и юноши. Това „съвременно направление“ обаче не прекъсва връзките си с приказно-фантастичното. Тъкмо обратното — в контекста на съвременната тема и герои-деца при организацията на житейския материал проблемите на приказно-фантастичното придобиват нови значения. Всичко това ни позволява да наричаме пиесите от първото и второто направление „сценична приказка“, като смятаме, че по този начин и чрез това понятие заставаме по-близо до природата и спецификата на литературата за детско-юношеския театър. А що се отнася до произведенията, построени върху приказни сюжети, те от своя страна откриват твърде голямо разнообразие в подхода и принципите за преработка.

* * *

Пиесата „Котаракът в чизми“ на Н. Стойчева е играна в доста на брой театри. Авторката не променя почти нищо в сюжета на тази всеизвестна приказка (Ш. Перо). Новото в сценичната преработка са стиховете-песни (със съвсем скромни поетически качества), които на едно или друго място прекъсват действието, създават жизнерадостно настроение, с идеята за едно приближаване на изложението до жанра на музикъла. Но този „сценичен превод“ на сюжета на „Котаракът в чизми“ от естетическо гледище е в елементарен вид и не говори почти нищо за идейно-творческите цели на авторката.

Преди около десет години Панчо Панчев написа пиесата „Приказка за калпаците“ — произведение, което обиколи нашите и на много други страни сцени с шумен успех. В тази пиеса П. Панчев не залага на „популярен“ приказен сюжет. Но това не пречи на „Приказката за калпаците“ да бъде в себе си една определеност — ясна жанрова природа и наличие на морален извод, извлечен от интересно и занимателно действие. Разлиствайки сборници с приказки, дълго съм се надявал да открия сюжета, който П. Панчев (предполагал съм) е заимству-

вал. Но това не ми се удаде. И по-точно — не така бързо. В „морето“ от приказки е възможно да се недовиди нещо, което се търси нарочно. С тази уговорка се осмелявам да твърдя, че сюжетът на „Приказка за калпаците“ липсва сред българските народни приказки. Но, от друга страна, срещаме елементи от повествованието на същия сюжет — двама, трима или четирима братя са отправяни на път да спечелят пари, да научат занаяти, а мотивите за отправянето са най-различни. И съзнателно не отбелязвам приказката „Четирима братя“, преразказана от Н. Райнов (Избрани произведения. Т. 3. 1971), която писателят изрично посочва като българска. Но е съвсем очевидно, че в случая става дума за грешка или за пресилено „национално присвояване“ на сюжета. Защото Н. Райнов дума по дума следва приказката „Четирима изкусни братя“ на Братя Грим. Съмненията спрямо „българския произход“ на „Четирима братя“ биха намалявали, ако в сборника на Братя Грим нямаше още една приказка с подобен сюжет — „Трима братя“.

И така братята се отправят на път. По широкия свят те натрупват опит, полезен и за себе си, и за другите. Същото е и в „Приказка за калпаците“ на П. Панчев. Нека да направим някои сравнения, особено що се отнася до мотивите.

В „Четирима братя“ на Братя Грим бащата е беден. Той казал на синовете си: „Време е да тръгнете по широкия свят. Аз в нищо не мога да ви помогна. Идете в чужди места и научете там по някакъв занаят, а от това ще се разбере по-късно как ще си пробиете път в живота...“ Така и направили. Всеки един от тях изучил занаят. Върнали се след уговореното време и баща им проверил кой какво е научил. А не след много време им се предоставя случай да приложат и знания, и опит — спасили отвлечената царска дъщеря, за което били наградени с обширни земи.

В приказката „Трима братя“ на Братя Грим мотивът за отправянето не е съветът, а наследството. Бащата имал само един дом и щял да го получи този от синовете, който е бил най-изкусен в изучения занаят. Дома получил най-малкият брат, най-изкусният, но тъй като братята били сговорни, останали да живеят всички заедно... Приближаваме се към „Приказка за калпаците“ на П. Панчев. Тук четиримата братя се отправят на път заради Бонка. Нещо като облог за мома. Ще работят, ще спечелят, ще купят подарък на Бонка. И който донесе най-скъпото нещо, той ще я вземе за жена.

Панчо Панчев без съмнение не е познавал сюжета, който е най-близък на пиесата му „Приказка за калпаците“. Това е „Този, който е постигнал най-големи успехи в учението“ от сборника „Амхарски приказки“ (етиопски), издаден през 1979 г. (Москва, изд. „Наука“, с. 81). Трима юноши дошли при бащата на красива девойка да се сватосват. Бащата на девойката им казал: „Бих могъл да я дам на всеки от вас, но не зная кой от вас ще бъде предпочетен; всички за мен сте еднакви. За това ви предлагам да идете да учите, а когато се върнете, ще дам дъщеря си на този, който е постигнал най-големи успехи в учението...“ Така и направили. И всеки от юношите научил по нещо изкусно. Оттук нататък сюжетът е различен от този на „Приказка за калпаците“, но е интересен от друго гледище. В случая ползата от изучените занаяти е валидна само когато се допълват. Защото през това време девойката умряла. Първият юноша научил изкуството да узнава какво се случва на отдалечени места — така узнал за смъртта на девойката. Вторият знаел как за минута да се изминават огромни разстояния и братята, без да се бавят, пристигнали при нея. Третият знаел да съживява хора, преди да бъдат погребани, и съживил девойката. Но и започва спор — кой да получи девойката и да се ожени за нея. Народният разказвач не дава отговор. Това трябва да реши слушателят.

В „Приказка за калпаците“ всеки от братята усвоява професия, очертава определено поведение, придобива и подаръка за Бонка, но всичко това е за всички от героите, формира неговата същност и кристализира в нравствена оценка, съобразена с една вече изградена система от добродетели и пороци. Идеята в „Приказка за калпаците“ е, че любовта на Бонка ще получи този, който е най-достоеен. Но за този нравствен идеал има съзнание и Бонка. Тя също тръгва на път и „проверява“ братята поотделно. Бонка избира.

Използуваме похвата на сравненията съвсем съзнателно. Доверяваме се на компаративизма спрямо сюжетните ходове, мотивите за действия и героите. По този начин получаваме представа за вътрешните движения, за промените в структурата на приказките. Например известно е, че са изключително много на брой сюжетите на „Пепеляшка“. Откриваме ги във фолклора на всеки народ. Те запазват основното — за лошото, несправедливо отнасяне на мащехата към завареното дете, но и за щастливата съдба на Пепеляшка. Но има и съществени различия, които най-често засягат характера на перипетията до срещата на момчето с царския син и тяхната сватба. Също така има наличие на различна изразност чрез словото, своеобразие в обрисовката на средата с нейната неповторима национална характеристика и чувствителност на героите, както и различна социална насоченост.

И така, ако в „Приказка за калпаците“ срещаме някои приказни мотиви и сюжетни ходове и заглавия на Братя Грим или на други народи, то те само задвижват действието в пиесата. По-нататък то притежава одухотворен битов български колорит. По своеобразен начин оживява идеята за пълноценната човешка личност, дадена в развитие и извисена чрез красотата на юношеската любов. Речевата стилистика на словото на П. Панчев, битовите детайли в пиесата ни въвеждат в патриархална среда, която ни се струва и далечна, но и близка, приказно-условна, но и реална в своето национално своеобразие. Запазвайки тази „ос на разкриване“, П. Панчев смело съчинява напълно друг или свой сюжет в „Приказка за калпаците“ (момците са „научили“ своя занаят, ролите се изпълняват от един актьор. Бонка също се отправя на път, преоблечена като момък и пр.) със средства и похвати от образци на комедиаграфията със запазени традиции. Четиримата братя не са еднакви по поведение и по чувствата си към девойката. Само единият от тях — Желчо, е честен, истински трудолюбив и затова способен на искрена любов към Бонка. Девойката избира, но избира достойния — Желчо е заслужил нейната обич и доверие . . .

Взаимоотношения на герои в лирико-романтическа гама, с елементи на комизъм върху битова почва — така накратко може да се определи „Приказка за калпаците“. Тази почва, върху която най-често се изграждат приказките и която позволява на П. Панчев да осъществи комедийно-сатиричното отрицание към злото, към неправомерното човешко поведение (останалите трима братя), но и със съвременна нравствена идея, нужна за възпитанието на подрастващото поколение.

При използването на принципа на компаративизма е възможно да се познаем на приказан сюжет, който авторът е нямал пред вид. Навярно той познава друг приказан сюжет — вариант на вече разгледания, — обстоятелство, което не отхвърля възможността за съпоставки и сравнения. Нещо повече. Може би авторът не се е спирал на нищо конкретно от „морето“ на приказките. И все пак се е придържал към нещо, което е било родено именно там, спазвал е духа, настроението, поетическата условност, специфичните черти на този свят, изграден от чудеса и фантастична реалност. Едно взаимно проникване между фолклор и писателска мисъл — разпознавано, доказвано, доколкото могат да се уточнят подробностите, детайлите, елементите, и неуловимо и за това неподатливо на описание . . . И в първия, и във втория случай като доказателство,

че „Приказката не е толкова отживелица, колкото изразяване на нови понятия чрез стара структура“, припомням находчивата мисъл на В. Шкловски. По този начин в подобен аспект е възможно да се разглеждат, да се оценяват и „Приказка за калпаците“, и „Котаракът в чизми“, и други пиеси за детско-юношеския театър. Но и без да се игнорира мисълта, че става дума не толкова за техническо разглобяване на сюжетите, а за видимостта на духовни и естетически процеси.

Когато героят или героите се отправят на път, за да изучат занаят или някакъв друг опит и действително го научават, те се обединяват по общия признак на придобитите знания и качества за вид деятелност. От друга страна, пътуването по „божия свят“, изучаването на занаят, придобиването на знания с цел, която може да бъде възбудена (припалена) от различни мотиви, определящи същността на тази цел (повеля на родителя, бащиния дом като награда на най-изкусния брат, съревнование за спечелване на красива девойка и пр.), всичко това отнасяме към функцията на героите. Но и тъкмо тук е нужно едно по-внимателно вглеждане. Например Желчо от „Приказка за калпаците“ пътува. Той има цел. Пътува и приказан герой към похитена и омагьосана принцеса, иска да я спаси. Но пътува върху орел, бърз елен, летящо килимче и пр. Каква е в случая функцията на героя? Променена ли е? Тези „летящи“ предмети Карел Чапек отнася към „мотивите“ на приказния жанр. Те могат „да те избавят от беда или да ти помогнат да надвиеш врага“. Но тъкмо затова те са средства. И когато разгледаме функцията на героя (при пътуването), не трябва да я свързваме със средствата, чрез които се реализират действията му. Използуваните предмети за придвижване на героя в пространството нямат отношение към неговата функция, разбирана като абстрактна обобщеност на вътрешната съдържателност и цели на героя. Така героят прибегва до едно или друго средство, действията му се изразяват в един или друг вид, поведението му придобива една или друга характерност, но смисълът и значението на извършването — достигането на похитената принцеса, спасяването ѝ — остават едни и същи. В това се състои и функцията на героя.

Четиримата братя от „Приказка за калпаците“ тръгват на път, за да научат някакъв занаят и да се завърнат с „най-скъпото нещо“. Ако останем само до външната страна на този факт, можем да се заблудим. Те наистина научават нещо, но за всеки един от братята — в своята вътрешна определеност — то е различно. Черньо научава разбойничеството, Пъстрио като кръчмар научава измамничеството, Белчо усвоява тънкостите на раболепие, само Желчо приема честния труд като възможност за достойна лична изява. Именно заради тези различия, които не се коренят в „средствата за пътуване“, а представляват неговите крайни точки (целите се оказват нееднакви), задължително трябва да смятаме, че в пиесата функциите на героите са различни. В „пътуването“ те изучават и усвояват занаят, но се оказва, че са придобили добродетел или порок. Така „пътуването“ може да бъде пътуване към Доброто или пътуване към Злото. А от последователното редуване на функциите на героите се изгражда обликът на драматургичното изложение на пиесата.

За развитието на нашата детско-юношеска литература за театъра особено важен е въпросът за „промяната“ на приказните сюжети, за „еволуцията“ (доколко и това понятие може да ни служи за необходимата точност?) на фолклорния оригинал чрез творческата намеса на авторите до специфичните драматургични форми. Това засяга и превръщането на литературно обработената приказка в пиеса. Проблемът е с още по-широки граници, ако имаме пред вид, че няма правило, според което нашите автори да се ограничават единствено в границите на българския фолклор.

Андерсен използва сюжети не само от датския фолклор. Например сюжетът на „Новите дрехи на царя“ е от испански произход: „Какво се е случило с един крал и трима измамници?“ Но Андерсен не само преразказва сюжета. Той го променя. А това се оказва с твърде важни последици за идейното звучене на сюжета. Андерсен изоставя „чудното свойство — на дрехите, което в испанския оригинал „издавало“ незаконородените: „Всеки знаел, че този, който не виждал дрехите на краля, той не бил син на своя баща.“ Писателят пренасочва и изоставя изложението на сюжета. „Приказката „Новите дрехи на краля“ — пише Андерсен — завършваше със следната фраза: „Тези дрехи аз бих искал да облека... и т. н. Искях напълно да отстраня тези думи, а вместо тях да поставя следните, тъй като те придават на цялото повествование много по-сатиричен характер: „Гледайте, гледайте царят е съвсем гол! — извика изведнъж едно дете... а камериерите вървяха след него, поддържайки мантията, която я нямаше.“

Пример за художествена преработка, за еволюция на сюжета.

Но съветският драматург Евгений Шварц написва пиеса („Голият крал“) пак върху този сюжет, имайки пред вид приказката на Андерсен, а не испанската версия. Също пренасочва идейния замисъл на сюжета. Изложението е в стилистиката на политическия памфлет. Попадени са асоциации за охарактеризиране на доктрината на фашизма. Чрез алегорични похвати се осмиват ограничеността на еснафството, бездарията, тъпоумието на жестоките. Разбира се, не бихме могли да се надяваме повече, че ще се намери автор, който да използва „Голият крал“ на Е. Шварц, за да напише нова пиеса или новела. Злободневият в „Голият крал“, макар и завоалирано поднесено, ще принуди всеки автор да се върне назад към Андерсен или испанския източник.

Защо е така?

Вече се убедихме, че приказката, раглеждана сама за себе си, като вътрешно състояние, е процес. Приказката се променя, обновява. Дава израз на „нови понятия“, като все пак запазва в себе си нещо трайно, извечно. От друга страна, сборниците на Братя Грим, на А. Н. Афанасиев, на други „записвачи“ ни срещат с приказките в един застнал миг. Като че ли е сложена точка след битието им. До този миг всяка приказка се е променяла, варирала. Навярно би продължила да се променя, ако наличието на развитите изкуства, на телевизията (и изчезването на народните разказвачи) не ни карат да се съмняваме, че е все още жив този процес. И още — най-често „новите понятия“, новите идеи се влагат в приказни сюжети от съвременни прозаисти и драматурзи.

Пиесата „Ламията“ на Николай Хайтов е приказка, но променена от вложените нови идеи, понятия, детайли на драматурга. Същото може да се потвърди за „Лют звяр“ и „Жълто око“ на Никола Русев, за „Игра на кукли“ на Борис Априлов, с популярната история на Червената шапчица... Става дума за промени в една стара структура, за влагане на „нови“ съставки в нея. Но какво е това „ново“? Може би се вметва в структурата, без да се изхвърля нещо от нея, т. е. става натрупване? Или измества, изхвърля нещо, което наистина е възможно да бъде отстранено? Наблюденията подсказват, че отпадат някои елементи от третираната приказка, като се прибавят нови от автора. Писателят по време на творческия процес се съобразява с трайното и извечното в приказката. В нея има елементи, величини, които са постоянни, и такива, които могат да бъдат променени или отстранени — оказват се излишни в порядъка на една преустроена структура, предназначена вече за театъра.

В много голям брой приказки царската дъщеря изпада в беда. Момък се отправя на път, за да я спаси, и във всички случаи постига тази благородна цел. Така той става герой. Момъкът може да е също от царски произход, но може да бъде и бедняк. А перипетията на това пътуване и спасяване на царската дъ-

шеря за различните сюжети могат да бъдат най-разнообразни, без сходство помежду си. Това пък прави сюжетите различни.

В пиесата „Когато куклите не спят“ на Леда Милева котараците откъват от кукления град красавицата Роза. После Живко, Бурян и Огнян тръгват на път, за да открият и спасят Роза. Спасяват „момичето“ (кукла). В своето вътрешно движение сюжетът на „Когато куклите не спят“ е аналогичен на сюжетите за отвлечената царска дъщеря, спасена от момък. С тази разлика, че в кукления град Роза не се омъжва за никого.

Отправянето на път с цел да се настигне и спаси нещо откриваме и в „Меко казано“ на Валери Петров. Но тази пиеса е с напълно измислен сюжет. В „Копче за сълзи“ (пак от Валери Петров) тласъкът за пътуване в света на фантастичното е самото дете, неговото въображение. Пътуването отличава главното в структурата и на „Ая“ от Анастас Павлов. В примерите ни вече влизат пиеси, които не разчитат на известен приказан сюжет. Те са изцяло измислени, героите и взаимоотношенията им — също. Променят се и мотивите, и целите при отправянето на път. Роби от „Желязното момче“ на Йордан Радичков тръгва на път като непослушно момче, водено от любопитство и самонадеяност. И става така, че то трябва да бъде спасено от други герои. . . В „Пътешествие в джунглата“ на Леда Милева куклите Бурян, Живко и Роза се отправят да търсят лековити цветчета, за да излекуват болното крилце на папагалчето Пепи. Птичето, което трябва да бъде спасено, се намира при тях. Търсят се лековитите цветчета. От друга страна, спасяването на някого не е единствена цел в тези сюжети.

Пътуването или пътешествието е структурен принцип на приказката още от древни времена, ако имаме пред вид старата египетска приказка за моряка-корабокрушенец, но и в литературата, ако имаме пред вид „Одисей“ на Омир, както и различни образци от по-ново време. Разбира се, в пиесите за деца този принцип е съпроводен от наивна условност, напълно приемлива за децата и юношите.

В изкуството срещаме повторения на сюжетни ходове и ситуации, на герои с еднакви цели и мотиви за поведение. Но тази повтаряемост се долавя по-ясно, по-отчетливо в неговите дълбини, в дълбоките води на структурните обобщения. Така както горният пласт на едно езеро придобива разнообразен облик, причудливи багри и настроение под влияние на слънчевата светлина, различна през часовете на деня, и тласците на вятъра, така и на повърхността повторенията на мотиви, на герои, с различни по характер действия и пр., могат да изглеждат мними. С други думи, на повърхността виждаме разнообразното проявление на иначе трайните структурни принципи. Наблюденията ни са по отношение на същинската приказка, но вече и на пиесата-приказка. От друга страна, съжденията естествено протичат в две посоки: от частното към общото и от общото към частното — диалектически принцип, който авторите, независимо дали принадлежат към фолклора или към сферата на личното творчество, спазват интуитивно или съзнателно.

Структурата на произведението (фолклорна приказка или „сценична“) сама в себе си съдържа постоянна, непроменлива величина-композиция; но и променливи — като наличност в неговия сюжет (положение на В. Я. Проп, което приемаме заради яснотата и логическата му убедителност). Тъкмо сюжетите, тяхната разнообразна нагледност, която се дължи на различни герои, действия, мотив и цели за действия, на средата, колорита и пр., ни задържа при повърхността на приказката или пиесата.

Пиесите, които разгледахме досега — „Приказка за калпаците“, „Меко казано“, „Когато куклите не спят“, „Пътешествие в джунглата“, „Желязното момче“ и пр., — могат да бъдат обединени върху композиционния принцип на „пътуването“ или „пътешествието“. От друга страна, те оставят категоричното впечатление

чатление, че са различни и несравними, независимо дали са построени върху фолклорен образец или върху събития от съвременния живот на децата. Но по-нататък трябва да се предпазим от евентуални погрешни заключения...

Композицията, композиционната схема е абстракция. По логически път тя ни дава обобщена представа за дълбокия вътрешен смисъл на приказката (писесата). Но композиционната схема не е от само един вид, т. е. тя не е обвързана единствено с пътуването, пътешествието и спасяването на нещо. Тя може да бъде с различна вътрешна целенасоченост. Например, както е в писесата „Ха да видим кой кого?“ на Иванка Милева. Тук композиционната схема е обвързана със състезанието, надпреварата, което винаги започва с облог. Попът се обложил с ратаите си — трима братя. Който се ядосвал пръв, той губел... По-големите братя загубили, но най-малкият брат се изхитрил, ядосал попа... В приказките се състезават много животни. Ракът „надбягва“ лисицата, като се хваща за опашката ѝ; таралежът „надбягва“ заека, като се наговорил с братя си — показвали са се в края на браздата, докато заекът тичал от единия до другия край...

И третата композиционна схема, обвързана с кумулативност на събития и лица. Широко известна е приказката за Дядото, на когото помагали бабата, внучето, кучето и т. н., да измъкне рипата. Или историята за селянина, който започнал да прави размени — от кравата до игла, която загубил по пътя, когато се връщал от пазара. Тези две приказки имат различно съдържание. Сюжетите им доказват това. А под съдържание някои разбират освен сюжета и идеите на произведението — какво е искал да ни каже авторът. В същност ние проследяваме затварянето на кръга — композиционната схема, сюжета, в неговата нагледност и конкретност и идеята, — на структурата на произведението. И на формата, тъй като имаме пред вид именно вътрешната организация за изразяването на художественото съдържание.

В нашата детска литература за театъра се срещат заглавия, които могат да бъдат упрекнати в елементарно „следване“, преразказване, инсцениране на фолклорен образец, на популярен шедьовър от Ш. Перо или Андерсен. Но подобни упреци са възможни и към сценични произведения от страни с развита литература за деца. Детската литература в Дания измерват с ръста на Андерсен, а не с неговите имитатори. Нека си спестим размислите върху подобни „несвършени“ явления на творческия процес. От друга страна, у нас са налице творби, които с оригиналните си замисли и подход говорят за усложнената, но и усъвършенствуванa поетика на драматургията ни за деца. С други думи, ние се радваме на същия този активен, умъдрен процес в изкуството, който е направил от Андерсен „нова епоха“ в света на приказката, а преди него е превърнал Карло Гоци в „чародей на сценичната приказка“. Гоци, Андерсен, Метерлинк, произведенията им — това е в същност едно отдалечаване от корените на фолклорната приказка, но и пътят на нейното дълбоко преосмисляне и претворяване.

Отдалечаване от корените на фолклорната приказка!... Какви могат да бъдат аспектите на тази дистанция, в какво се състоят промените, които характеризират „новата“ структура на приказката?

Вече отбелязахме, че по време на творческия процес авторът „променя“ сюжета на фолклорната приказка. В своята конкретност той вече се различава от сюжета на образа (външна изменчивост). Изоставят се едни структурни елементи и се заменят с други. Или ако остават същите, то те получават различни места в общата система на изложението. А това най-често означава ге-роите на приказката да бъдат „разигравани“ в една съвременна социална среда, като се изгубват белезите на селския бит или се отминава обстановката на царските дворци. В „новата“ приказка проникват идеите на времето, към което принадлежи сам авторът. Тя запазва националния си колорит, аромата на архаични-

те мотиви, но и задължително се написва на съвременен разговорен език. Засилва се присъствието на хумора, лириката, драматизма — авторите се стремят към жанрова определеност. И най-често сценичната приказка се превръща в двуплани многопланов разказ, изложението ѝ се удължава, навлиза в рамките на повестта, съдържа дори елементите на романното изложение. . . Или се придържа към баснята, притчата, алегорията. И всичко това в името на един съвременен „смилов подтекст“, на значителна философска идея.

„Ламята“ на Н. Хайтов, „Желязното момче“ на Й. Радичков, „Лют звяр“ и „Жълто око“ на Н. Русев — това се пиеси за деца, но и с „подтекст“ (за възрастни), в една подчертана сатирическа насоченост, пиеси, които ни напомнят сатиричните образци на Салтиков-Шчедрин и Андерсен. От друга страна, пиеси като „Бяла приказка“ и „Меко казано“ на В. Петров, „Когато куклите не спят“ и „Златоперко“ на Л. Милева по подобие на известни европейски автори въвеждат приказните герои в съвремието на децата. Отдалечаването от корените на фолклорната приказка води и до следващото правило в драматургията за деца — позволява се и напълно свободното съчиняване на сюжета. В своята нагледност и конкретност този сюжет не прилича на нито една от фолклорните приказки. Или пък много често тази свобода у авторите се изразява в „обръщане наопаки“ на популярен сюжет, както постъпи Стефан Цанев в „Джуджето и седемте Снежанки+1“.

Авторова пиеса-приказка! Тя може да бъде с „повторно“ намислен сюжет, върху нещо познато, достатъчно известно, или с изцяло измислен сюжет. Но винаги с отпечатъка на неповторима творческа индивидуалност на писателя. И със задължителното условие за талантливо съвременно преосмисляне на познатия сюжет, както и за наличие на идейно-художествени висоти в напълно съчинения сюжет.

„Ламята“ на Н. Хайтов бе една от пиесите, които разшириха терена за развитие на детско-юношеската ни драматургия. За хората, разлиствали по това време книгата на писателя „Шумки от габър“, стилистиката и идейната насоченост на пиесата бяха нещо неочаквано. „Ламята“ бе непривично произведение и за нашия детски театър. Пиеса-притча, построена находчиво и според изискванията на сцената, с присмех над човешката глупост и тържество на народната мъдрост. От приказките знаем, че Злият (в случая Ламята) похищава царската дъщеря. После се намира юнак, който я спасява. С други думи, композиционната схема (спасяване на някого) на действията ни е позната. Сюжетът обаче е силно изменен. Ламята не отвлеча царска дъщеря, а най-хубавата мома, но заедно с нея и добитъка, и хляба на селяните от Тритепли. Историческата среда е от Средновековието — общество от боляри и селяни.

„Ламята“ е занимателна история за децата, с възхитителен пример за героично поведение (Съботин). Но и поука за възрастните, която се процежда от темата за неразбирателството между обособените групи на „обществото“ заради различните им интереси, от обрисовката на народопсихологични черти при осмиване на недостатъци в характера на българина. За този период (преди около 10—12 години) от развитието на нашата детско-юношеска драматургия „Ламята“ бе знак за отхвърляне на инерцията, на баналните решения и преработки на приказни сюжети, знак за стилови и жанрови открития в тази област.

Бихме могли да кажем, че „Лют звяр“ на Н. Русев е пиеса „само за деца“, въпреки че и възрастните биха се поддали на нейната занимателност. Но само толкова. В този смисъл разликата в структурно отношение между „Лют звяр“ и „Жълто око“ на Н. Русев е очевидна. „Жълто око“ е с двупланова структура, с наличие на т. нар. „втори план“, в който са вменени проблеми, интригуващи възрастните.

Сюжетът на „Жълто око“ е измислен напълно. Ако изхождаме от композиционната схема на пиесата — конфликтни взаимоотношения между животни, ще разберем, че изложението ѝ има много общо с баснята. Не една единствена, позната като сюжет, а множество басни за горски обитатели, вплетени помежду си и все пак обединени от една обща ситуация, създавана от Лъзвта господар. Децата следят с интерес борбата между „добрите“ и „лошите“ обитатели на гората, ликуват в последната сцена, когато кръвожадният лъв е наказан чрез хитрост от сплотените жители на „горското царство“. А възрастните разшифроват чрез метафората за едно общество сатиричната присъда на автора над тиранството от миналото, сарказма и иронията към такива човешки качества като раболепието (Чакала), лицемерната хитрост (Лисицата), угодническият страх (Заека), но и налагане на добродетели като мъдрост, безстрашие, честност, справедливост.

Пиесата „Лиско срещу орела“ е построена върху едно приключение. Тук има отвлечено същество и съответно герой-избавител — напълно в духа на приказката и най-често срещаната композиционна схема. Добре измисленият сюжет и усложнената структура позволяват наличието и на „втори план“. Но в случая има известна разлика в сравнение с други пиеси. „Втори план“, но не непременно за възрастни. Въздействието на пиесата има за обект преди всичко детско-юношеското съзнание и емоционалност. След приключенията на Лиско подрастващите зрители могат да продължат осъзнаването на действителността — в нейното по-голямо разнообразие и определена проблематика — по пътя на символните значения: за хуманистичния характер на нашето ново общество; за „отвъдния“ свят на насилие, изкористен морал на враждебност; за грозната, противочовешка същност на войната и пр. „Втори план“, който все пак не може да бъде безинтересен за родителите, повели децата си на театър. Те могат да бъдат увлечени от приключенията в пиесата, но и от правдивостта на идеята в нейното философско откритие.

Йордан Радичков в първата си и последна детска пиеса „Желязното момче“ („Врабчетата“ е куклена пиеса) също не използва познат фолклорен образци. Сюжетът в „Желязното момче“ е съчинен. Историята, разказвана на децата, е необикновена. Наистина някои от героите се срещат в приказките, но други — Роби, роботи и пр. — не се срещат. Роби и роботите превръщат пиесата в съвременно произведение — като че ли е изрязана от битието на технизирания XX в. Но „Желязното момче“ е пиеса-приказка. Й. Радичков спазва духа, буквата на поетическата измислица в приказката, на небивалицата. Ако се взем по-дълбоко, ще открием и често срещана композиционна схема.

Момчетата от пиесата решават да направят и правят „желязно момче“, което е по подобие на самите тях. И чудо — „желязното момче“ оживява... Тази първа условност на разказа познаваме от приказките с мотиви за „чудното раждане“ (от орех, грахово зърно, ябълка и пр.) на дете-герой, което очакват много и различни приключения и странствуване по белия път. И роботът Роби тръгва на път. Светът му е любопитен, той го открива. За Й. Радичков Роби е и палавото дете, което се приближава към действителността, но не може още да я осъзнае. Структурата на пиесата е усложнена (сюжетът е радичковски), разказът е потопен във фантастичното. Пътешествието на Роби — това е опознаване на света в неговите нравствени аспекти. Но авторът предлага и още нещо — самопознанието на дете като Роби. Случва се, че роботът Роби умира. И се „ражда“ момчето Роби, след като е узнало сладостта на смеха и горчилката на страданието. „Били сме железни човечета — слушаме Роби в края на пиесата, — но сме станали истински човечи едва след като паче перо е влязло в коляното ни, за да научим какво е гъдел и какво е смях, и едва след като сме проронили първата сълза.“

Й. Радичков повежда децата от неволните им пакости („разрушенията“ на Роби) към човешките чувства, към красотата на душевното прераждане и изстраданото осъзнаване на Доброто, на достойното човешко поведение. В пиесата сме свидетели на невероятни взаимоотношения между работи и хора, символични знаци на природни явления и предмети, на рядко срещани ситуации със скрит смисъл — „втория план“ на пиесата, където на места асоциациите се налагат с една изостреност. Асоциации за обществото, което ще приеме малките граждани, за страховете им, за опасностите от унифициране, от които децата трябва да бъдат предпазвани. Но техният смисъл е понятен преди всичко за възрастните. И този „втори план“, който означава житейски опит, педагогически изводи и пр., подкрепя занимателния „втори план“ с идеята за обогатяване на нравствения опит на децата чрез дълбоко преживяното, изстрадано съприкосновение с действителността.

Но какво целят авторите с подобен тип „двупластови“ („многопластови“) пиеси за деца и юноши? Може би се стремят да „размият“ възрастовите пластове на младата публика? Или пак измежду малките зрители търсят „зрелия човек“, който не бива да остане неподхранен с дълбоки философски изводи? Или може би това са пиеси и . . . за възрастни, които с радост се завръщат към световусещането и чувствителността на детско-юношеските години? Може би . . . Освен с всички други задачи театърът съществува в името на радостта.

В нашата литература за детския театър има кръг от пиеси, които по външно формални белези оставят впечатлението за една обособеност, за липса на близост и връзки с познатите структури от приказките. Авторите са с особено гледище за детския театър. Те ни внушават (внушение и у децата), че събитията, героите и идейно-нравствената проблематика се раждат в разгара на детските игри. На сцената децата играят, измислят ситуации, превъплътяват се в герои по желание, действуват . . . Но не мисля, че може да се намери автор, който ще успее „да заснеме“ подобна действителна детска игра, а после да я предостави на сцената. От друга страна, тази взета от живота детска игра ще може ли да задоволи целите на театъра? И дали е нужно всичко това?

Но този проблем не трябва да се приема и разглежда в буквалния смисъл на думата. В случая е достатъчно обяснението (а така сме по-близо до истината), че авторите използват в пиесите си принципа на играта. Принцип с формообразуваща функция, със съществено влияние върху структурата на пиесите.

У детето познанието е неотделимо от творческия момент. Жаждата да се узнае нещо, което е влязло в ползрението им, се слива с импулсите за откривателство. Но къде в житейската практика на детето могат да се срещнат тези прекрасни импулси на любопитство, удивление и откривателство? Преди всичко в играта. На нея психолозите възлагат свои надежди. А театърът — свои. Бих добавил — своеобразни, произтичащи от спецификата на детското театрално представление.

Налице са достатъчно основания, за да се сметне, че в пиесата „Приключение в сряда срещу събота“ от Кина Къдрева е заложен принципът на играта. Герои на пиесата са животни. У децата спонтанно се ражда нагласата (желанието) с удоволствие да наблюдават или да участвуват в играта на „състезание“, на „домашен лекар“. Застъпени са теми, разбираеми за най-малките зрители — приятелството, непременно разобличаване на користлюбивите хитреци, необходимостта да надмогнеш честолюбие то си и да се извиниш. „Приключение в сряда срещу събота“ е пиеса без сюжет. Впрочем сюжетът е сведен до играта. Но той може да бъде и съвсем различен, предложен от друга игра. Сюжетът в играта възниква и изчезва неочаквано. Той не притежава логиката на развитие, нарастващите акценти на идейното внушение. Може би Кина Къдрева, както мнозина,

смяга, че за театъра, предназначен за децата от предучилищната възраст, сюжетът в познатия от драмата за възрастни вид не е необходим. Това становище с оглед принципа на играта е възможно, но едва ли е общовалидно за детското театрално изкуство. От друга страна, авторката сама използва в пиесата сюжетни ходове, нещо, което смятам за положително. По-точно представят се целенасочени действия, които децата предпочитат да срещат на сцената (нека си припомним, че децата обичат приказките, които съдържат движение и разкриват герои-животни чрез действия). Ако в „Приключение в сряда срещу събота“ сюжетните ходове могат да възникват постоянно и със своя регионална цел, то „сценичната игра“ все пак би трябвало да ги обобщи чрез замисъла на автора. Друг е въпросът, ако авторът предлага актьорска импровизация, но не върху драматургичен текст, а върху сценарий („Любовта към трите портокала“ на К. Гоци). Защото една пиеса за деца, като използва принципа на играта, във всички случаи трябва да бъде усъвършенствуван естетически пример (модел) на този принцип.

Игровия принцип срещаме и в „Джуджето и седемте Снежанки+1“ на Стефан Цанев. Но проблемите, които тя повдига, не произтичат от използването на този принцип, а от подхода на автора към популярен сюжет, както е в случая. „Джуджето и седемте Снежанки+1“ е една необичайна пиеса. На последния национален преглед на детско-юношеската драматургия и театър в Търговище тази пиеса се превърна в обект на спорове. Към нея бяха отправени въпроси от различно естество. А всички те се обединиха в друг, по-голям и алтернативен: дали пиесата „Джуджето и седемте Снежанки+1“ е за деца? Въпрос, който тогава беше повдигнат и от мен . . .

Сега, когато препрочитам един последен, „изчистен“ вариант на тази пиеса, не мога да отрека искрените намерения на Стефан Цанев да адресира произведението си към децата. Но това не ѝ пречи да се тълкува, да се „дешифрира“ и от възрастните. Ето че отново става дума за една дуплановост на въздействието, така както вече го отбелязахме и в други пиеси. Разбира се, всичко това като обяснение за намеренията на автора не отменя спорния характер на пиесата.

„Джуджето и седемте Снежанки+1“ — това е популярната приказка на Братя Грим и . . . не е същата тази приказка. Тук вместо седем джуджета участва само едно. А снежанките вместо една са „седем плюс една“. Сюжетът е „обърнат“.

Преди да продължим, ще си позволим едно отклонение, с което смятаме, че по-добре ще бъдат осветлени разискваните проблеми. Да се обърнем към опита на Карло Гоци.

Приказката „Трите портокала“ е включвана във всеки сборник (издавани и в наше време) с италиански приказки. Просто напомням изключителната популярност на „Трите портокала“. „Приказка, която се разказва на децата“ — доуточнява тази популярност К. Гоци. На времето той я взема от сборника „Пентамерон“ на Джован-Батиста Базиле (1575—1632), както ползува оттам и други сюжети, например „Гарванът“.

Ето едно характерно за К. Гоци съждение: „Но този, който прочете приказката „Гарванът“ в тази книга („Пентамерон“ на Базиле — б. м.) и поиска да я сравни с моята пиеса, се заема със съвсем изпълнимо дело.“ Не можем да се съмняваме, че думите на К. Гоци са в защита на авторството, на творческото начало. Наистина без значение е откъде и доколко се заимства. По-важни са драматургичните плодове, които имат за сърцевина заимствуваните мотиви, теми и проблеми. Така е с „Гарванът“, с „Турандот“ . . . А в „Любовта към трите портокала“ К. Гоци си позволява много повече — иронизира творчеството на Голдони и Киари. С всичко друго, което поставя в пиесата си, драматургът на-

режда и оръжията си за „естетическа война“ срещу битово-реалистичната комедия на Голдони и сантименталните драми на Киари . . .

Наистина големи, различни и премного „сериозни“ задачи в една приказка, която привлича децата!

Но да се върнем към „Джуджето и седемте Снежанки+1“ на Ст. Цанев. В неговата пиеса сюжетът на приказката от сборника на Братя Грим е „обърнат“. Но „обърнат“ не е изчерпателната формула за извършеното от автора. Промениено е съотношението между джуджето и снежанки в обратен ред и . . . „плюс една“. Обаче действието в приказката на Братя Грим (пък и на многобройните варианти) не може да тече напълно в обратен ред. Така както, ако реките тръгнат обратно, ще „затъкнат“ изворите си и ще се разливат . . . В пиесата на Ст. Цанев има нещо подобно на това „разливане“, следствие на обратните знаци, които получават действащите лица. От друга страна, напълно обратното редуване на събития и мотиви за поведение би придало на действието еднозначност и сухота. И може би затова Ст. Цанев намесва герои и мотиви от други приказки — бременските музиканти, златната рибка, вълкът от приказката за Червената шапчица пр. Отказва се от едни герои и мотиви и приема други, засилва фантастичните моменти, залага на преобличанията, използва широко условността на приказните похвати.

Сюжетът на „Джуджето и седемте Снежанки+1“ започва във всекидневие-то на децата. По този начин започваше и „Игра на кукли“ от Б. Априлов. Децата решават да играят на нещо. Но на какво? Някой предлага да се разиграе приказката за „Снежанка и седемте джуджета“. При разпределението на ролите възникват препирни. Ролята на Снежанка е една, а кандидатките са седем или осем, ако имаме пред вид Светла, която е без застъпничество (протекция) по линия на „връзките“.

Място за съществуване под слънцето, за позиция в живота — проблем, който разбират много по-добре възрастните зрители. От друга страна, Ст. Цанев променя темата за завистта и съперничеството (между две жени) за красота в съперничеството за ум.

В приказката на Братя Грим:

Царицата: Огледалце, огледалце на стената,
коя е най-красивата? . . .

Огледалото: Вие, царице . . .
Но Снежанка хиляди пъти
е по-богата с красота . . .

При Стефан Цанев:

Царицата: Огледалце, я кажи,
огледалце, не лъжи —
дали някой на земята
има толкоз ум в главата?

Огледалото: О, царице светлолика,
ти си умна и велика!

.
А джуджето, всеки знае:
в областта на мъдростта
няма равно на света!

Подобни промени и на фантазираните епизоди в сюжета придават на структурата на пиесата необичайна усложненост. Дотук подходът на Ст. Цанев е твърде различен от този на Гоци. Един критик бе охарактеризирал замисъла на Ст. Цанев с фразата, че той „разрушава старата структура на приказката . . .“

По повод на това становище в статия (в. Литературен фронт, 17.VI. 1976 г.) бях писал така: „Но ако тази целенасоченост на автора може да се сметне за нещо „ново“, то се рушат и други неща — лириката, поетичността, романтичният унес на приказката. А в случая маниерът на импровизационност, на асоциативност и иносказателност е свършил именно подобна работа. От друга страна, вместо старата структура Ст. Цанев ни поднася нова, но достатъчно неясна и разхвърляна за детското съзнание. В заключение бих добавил, че откриването и налагането на нови идейно-естетически принципи в детския театър не могат да отменят, да прекратят психологическите особености на художественото възприятие у децата.“

Бил съм категоричен, рязък, но сега разбирам — и не съвсем точен. Ст. Цанев не „разрушава старата структура“ на приказката. Той просто не може да извърши това. Мисля, че не е по силите и на всеки друг автор. Обърнати сюжет — това е пак в рамките на старата структура. Сюжетът е обърнат, но композиционната схема остава същата. А знаем, че сюжетът е променливата величина в структурата на приказката или пиесата.

По заповед на Царицата Джуджето трябва да бъде умъртвено от Ловеца в гората — преди тази заповед грози Снежанка (по Братя Грим). Причината? Заради ума на Джуджето — преди заради красотата на Снежанка. Ловецът се смиява над Джуджето, точно както е при Братя Грим за Снежанка. Домът в гората принадлежи на Снежанка — преди е на джуджетата. И тук играе роля ябълката със зелена и червена половина и т. н. С други думи, ролите са разменени, но композиционната схема остава същата.

И навярно Ст. Цанев не подозира, че повтаря нещо (композиционна схема) от структурата на приказката у Братя Грим, което се е стремил да избегне. По-конкретно имам пред вид образа на Светла — момичето „без роля в живота“, гонено и отхвърляно. Та това е Снежанка, истинската и така добре обрисувана в приказката (завареното дете, отхвърлено от мащехата, „без роля“ в двореца на баща си). При това Ст. Цанев преповтаря мотивите, съдбата и щастливия завършек на Снежанка, само че чрез нови (стремеж за осъвременяване) сюжетни ходове. Но тази промяна е наистина за сметка и заплатена с високата цена на лишаването от поетичността и лиризма в приказката.

Обръщайки съотношението между джуджета и снежанки, Ст. Цанев неволно дебалансира силите на Доброто срещу Злото. Нека тази забележка не се тълкува като намерение да се измерват добродетелите, Доброто и Злото, на везни. Но сам авторът в „Джуджето и седемте Снежанки+1“ рисува не съвсем „добри деца“ с поука, която сам поднася в края на пиесата си:

Може роли
на герои
да играеш ти безброй,
но си чисто
кръгло нищо,
ако сам не си герой!

Тази идея е извлечена от „играта“ на повечето от децата в пиесата, които са и герои (ако пресметнем превъплъщенията им в животни — те се удвояват); „игра“ — неравномерни поведения; „игра“, разкриващи нравствени недостатъци в тази ранна възраст на човека. И своеобразно „пречистване“ на децата...

В същност засягаме съществен проблем от драматургията за деца и юноши — за необходимостта от ясен, разбираем сюжет. Проблем, който не е така маловажен, ако го свържем и с „успеха“ на пиесите пред детско-юношеската публика.

През последните години — вече можем да обобщим — доста силно се налага субективно-творческото начало в литературата за детски театър. Имам

пред вид обстоятелството, че наред с разработването на популярни приказни сюжети нашите автори все повече предлагат напълно свои приказки (сюжети). Появява се изкушението за съпоставки между двете направления, за сравнения и изводи в естетически план, които от своя страна невинаги могат да бъдат окуражителни, ако сякога се зачитат авторитетът и древната традиция на фолклорната приказка. Мисля, че подобен подход е неправилен, а освен това той не е задължителен. И не различията, не противопоставянето на двете направления, а намирането на близост, на общи черти между тях ще ни насочи към верни и справедливи изводи.

Досега наред с всичко друго доста настойчиво разглеждахме и обяснявахме структурните особености както на фолклорните образци, така и на пиесите-приказки и по-малко обръщаме внимание на небивалицата (приказно-фантастичното) и на реалното, на битово-достовърното, при това в аспекта на тяхното необходимо равновесие и вътрешна връзка.

В една напълно реална среда неусетно се появяват необикновени предмети — златна ябълка, магическа пръчица, летящо килимче . . . И необикновени същества — златна рибка, крилат кон, змей . . . Или обратното, в небивала, фантастична обстановка битуват напълно реални предмети — колиба, къшурка, кладенец, трикраки столчета, брадва . . . И живи същества — братат старец, момахубавица, мечка, заек . . . И трябва да бъдем предпазливи, когато разглеждаме съотношенията между реално-конкретното и небивалицата.

В „Бяла приказка“ на Валери Петров сред планина живее метеоролог. Планина като всички други и напълно е възможно там да живее метеоролог. Но при него на посещение ходи едно малко елечен. Водят разговори помежду си. Понататък научаваме, че при метеоролога ходят и други животни . . . Небивалицата не е само в тази част на сюжета. На друго място Котето изскача от раницата на Ванчо и се изгубва . . . Планината пък се оказва твърде малка, така както е неопределено мъничка и планетата на Малкия принц на Егзюпери . . . В „Бяла приказка“ срещаме жироко разпространения конструктивен мотив за изпитанието на героя; изпитание на неговите качества — привързаност, обич, смелост, искреност, целеустременост. В. Петров подлага на проверка и Ванчо, и Котето, между които е имало „разногласия“ и детски лудории. Мотивът на проверката се оказва с властна, организираща роля на целостта на разказа, за поетичното извисяване на темата за приятелството и дружбата. Мотивът на изпитанието е с широко приложение в структурите на много от приказките, както и в романите. Той е поставян открито, директно и възпламенява завръзката, води неударжимо към развързката на различните по характер сюжети. В „Бяла приказка“ той е подаден деликатно, неусетно. Изниква като че ли под напора на чувството за самота, страх (по детски, когато децата се страхуват да останат сами) и води до вътрешно преустройство у героите — деца и животни, до осъзнаването на добродетелите. И всичко това в пиесата е постигнато от В. Петров с поетическа красота, с възвишена чувствителност и мечтателност. Приказката е поезия. А поезията, истинската поезия никога не прекъсва връзките си с живота. И тъкмо в това се състои „тайната“ в творчеството на талантливия писател. Простите, обикновените детски чувства и преживявания получават духовна и нравствена мащабност. Придобиват многозначителност — валидни са и за възрастните. Тъгата, страданието са облагородени, желанията и стремежите се приближават до постижими мечти, както е винаги в света на приказките.

С пиесите си Валери Петров напомня, че „продуктивността“ на проверените конструктивни принципи от приказките може да залинее в областта на драматургията, ако не е съчетана с поезията на живота и душевната красота на децата. В това отношение „Бяла приказка“ е красноречив пример. В нея липсва остра, занимателна, авантюрна интрига, но пиесата е не по-малко привлекателно-краси-

ва приказка в сравнение със „Снежанка и седемте джуджета“ на Братя Грим или „Грозното пате“ на Андерсен.

В „Копче за сън“ и „Меко казано“ Валери Петров отново с умение и находчивост пренася децата в света на приказно-фантастичното. Мостът към този свят — това е сънят или напористото детско въображение. И действителността, всекидневието на децата стават неузнаваеми. Предметите, животните, явленията придобиват необикновени качества и черти. Неподвижният, застиналият, приличният досега свят се преобразява и одухотворява. Досега мълчалив и загадъчен, той става отзивчив — разкрива тайните си пред децата. Предметите оживяват — задвижват се чрез неподозирани способности; животните приемат човешки навици и способности, които обаче са продължение на главното в характеристиката на подбраните горски обитатели. И това одухотворяване на мъртвите предмети, на природата като цяло или това „човешко охарактеризиране“ (очовечаване) на животните в същност е символично — метафоричният подход на поетическото пресъздаване на действителността. А именно в това се състои великата драгоценна същност на всяка приказка — наследена от фолклора или сътворена на сцената.

В литературата за детския театър метафората присъствува наред с други основни тропи на художествената реч. Т. е. тя е интегрирана в словото, в диалога на пиесата. Но много по-важна е ролята на метафората като част от структурата на литературното произведение. С други думи, тук има и различия във възприятията. Децата по един начин възприемат (понякога по-трудно или не разбират) метафоричната изразност на словото и напълно приемат „неправдоподобната“, фантастичната тропа, когато е въплътена в действие. И предимно в този план трябва да разбираме огромното значение на общуването на децата с приказките. В своите възприятия те са вече поетични натура. Малки поети, които трябва да съхраняваме и отглеждаме с грижи, както при цветята. От нас зависи да поддържаме тази тяхна поетична нагласа в отношението им към действителността.

В литературата за детско-юношеския театър вече е обособено тематично направление, което повдига сериозни проблеми от художествено естество. Имам пред вид третирането и пресъздаването на близки исторически събития, на класово-социална проблематика. И понякога само художествените несполуки поставят под съмнение необходимостта от творби с подобна тематична насоченост.

В приказката чрез приказните герои винаги се решава определен нравствен проблем. А една огромна част от приказките посочват социалната основа на нравствената проблематика. От гледна точка на гносеологически задачи става дума за знания върху обществото и отношенията в него. Обществото е представено обобщено, където архаичните мотиви и елементи, традиционните похвати в повествованието са част от поетическата условност на приказката. Обществото от миналото на човечеството, от „неопределеното минало“ (натрупване на „пресети“ от времето исторически съставки, но обобщени, неопределени...) без конкретно-историческото, което може да ни подсказва моделът на определена класова формация. Някои смятат, че тъкмо въпросът за конкретно-историческото се превръща в съществен недостатък на приказките — тяхната непригодност да възпитават децата в дух на „правилни“ класови позиции. Подобни съждения са ограничени, бих добавил — вредни! Те принадлежат на хора — приказофоби, — лишени от сетива за дълбоката политическа мъдрост на приказката. Такива хора са още по-малко способни да разбират децата.

Детско-юношеската ни драматургия е поела голям дял от усилията на социалистическата ни култура за грижливото възпитание на подрастващите — да създава личности с високи граждански добродетели и прогресивни убеждения. В тази насоченост темата за съпротивителното движение е необходима,

така както са необходими редица други познавателни предпоставки за формирането на новото социалистическо съзнание у децата и юношите.

Революцията е сърцевината на съвременното ни общество. Революцията чрез художествено претворени факти или като обобщено понятие е и бъдещето на обществото, което утре ще бъде положено в ръцете на малките зрители. Педагози и художници са еднакво убедени, че участието в революционната борба, идеята за подвига са скъпи и съкровени на децата.

Революционната борба! . . .

Не напуснахме ли територията на приказките? Не оставаме ли в застоялите води на една прозаична и неразбираема за децата тематика? Не ставаме ли дидактични чрез сухи пропагандни лозунги с цел да бъдем политични — прийоми, които отблъскват дори и възрастните зрители?

Какво е необходимо? Да следваме, да не се откъсваме от детското въображение и чувствителност. И ако успяваме да направим това, нашите идейни вюшени да бъдат предпазени от груба тенденциозност. Целта е епизодите на революцията да обогатяват преживяванията на децата и юношите, да разширяват кръгозора на общественото, на класово-социалното познание. Но и често се изпуска мярата, която съответства на психологията на художественото възприятие на младите. В пиесите върху революционна, антифашистка тема конфликтността е много по-ярка (за сметка на поетичността и лиризма), атмосферата е наситена с политическо напрежение. Най-често те изразяват алтернативността на живота и смъртта, която се разкрива чрез реалната фактура на действителността, а тя вече не може да се вмести в израза „Имало едно време . . .“ В тези пиеси революционният идеал за разлика от идеала за добро в приказките се проявява с конкретността на историческата реалност (правдивост), в контекста на класово-социалните закономерности в общественото развитие . . . Но подобни пиеси не се ли отнасят за възрастните?

И е ясно, че идеализацията на събитията от антифашистката борба или на малките герои (някои смятат, че тъкмо участието на деца превръща тези пиеси в „детски“) не е най-верният път за развитието на тази вече обособена тема в театъра. От друга страна, идиличните отношения на сцената сковават действителността, така присъща на приказките и желана от малките зрители. Превръщайки детето-юноша в ценител на прекрасното, по-вярно, по-уместно ще е да се изостави съзерцанието като похват в драматургията за деца. И тъкмо пиесите, създадени върху материал от Съпротивата, с романтичeskата си и поетическата окриленост ни уверяват, че нарочната идеализация или съзерцателност ще останат като изминал етап без особено значение.

Оздравителната тенденция в това отношение е обусловена от подхода и трактовката на детето-герой. То не се явява единствено двигател на събитията. Зафирко от „Петлето“ на Никола Русев или Димчо от „Кладенецът“ на Панчо Панчев най-напред се „запознават“ с проблематиката и конфликтните взаимоотношения на историческата действителност и след това се наемсват в нея. Те откриват социално-нравствените ориентири, които им помагат да направят избора си — да застанат на страната на борците за свобода и социална справедливост. Разбира се, детето-герой все още не е завършен характер. Спецификата на детската драматургия изисква една психологическа лаконичност в обрисовката — един главен мотив, една черта, където прекалените и усложнените вътрешни колебания са излишни. В противен случай детето би останало равнодушно, например, както пред философския размисъл на Андрей от „Всяка есенна вечер“.

При третирането на една и съща тема драматурзите се стремят да бъдат различни — търсят свой ъгъл при наблюдението и третирането на житейския материал. По същество това са усилия за ново, различно и обогатено разглеждане на темата в сравнение с естетическия опит на другите автори. Ако имаме пред

вид и други заглавия, ще се убедим отново, че героичното ни минало е неизчерпаем тематичен извор за театъра, а дистанцията ще умножава новите подходи към него. Става дума за гледна точка от настоящето към миналото (позната и от драматургията за възрастни) с поука и сравнения за подрастващите.

В „Кладенецът“ подходът е опростен. Използува се една единствена реминисценция, в която е поместена цялата композиция на събитията. Разказът е плавен, логичен, с баладична тоналност, героико-лирични пориви и комедийни отклонения. Но в пиесата е налице рядък пример за този тип драматургия — образът на Тасо. Той е със значението на анахронизъм в общата структура на пиесата със садистичните си изстъпления, с излъчването на омраза, пред която и възрастните остават в недоумение. Според мен герои като Тасо са извън възможностите за възприемане на детската психика. Взеят като художествен образ, той е (меко казано) с антипедагогична мисия. Наистина той оставя у зрителите следи, но не на естетизирания отрицателен житейски пример, а на душевната травма след лош кошмарен сън. Съпоставките, идейно-емоционалните граници на пиесата „Кладенецът“ са изразени чрез преживяванията на съвременните деца-пионери. Но трябва да се отбележи, че те не са така многозначителни. В „Кладенецът“ остава силна тази част от разказа, която разкрива миналото. Именно тя се налага в съзнанието на младите зрители. В този кръг от пиеси за съжаление много по-чести са случаите, когато новите търсения във формата (от гледна точка на художествеността) не достигат нужната висота.

Пиесите, които разглеждахме, правят впечатление с битовата фактура на изложението си. Тук реалното доминира над приказно-фантастичното или второто изобщо отсъства. При такива произведения става дума за едно неоправдано отдалечаване от структурата и поетическите особености на приказката. И имат успех тези пиеси, в които историческата действителност и конкретността на класово-социалната и политическата проблематика е пречупена през съзнанието на детето-герой. В този смисъл изложението на събитията, което може да спечели още повече с авантюрният си характер, не е обективизирано. То е субективна проекция на авторския герой — най-верният начин историческата действителност да бъде приближена и усвоена от децата-зрители.

Децата — психология — театър . . . Очевидно интересите на нашите драматурзи задължително ще протичат в тази последователност. Просто животът налага да се проявява задълбочен интерес към особеностите на детската психология. Авторите трябва да я отчитат както с оглед на задачите си, така също с оглед на онези динамични научно-технически и социални явления в действителността, които до вчера ни се струваха неосъществима фантастика.