

НЯКОИ НАБЛЮДЕНИЯ ВЪРХУ ТЕМПА НА ДРАМАТУРГИЧНОТО ДЕЙСТВИЕ У ЙОРДАН ЙОВКОВ

МАГДАЛЕНА КОСТАДИНОВА

През цялото си многовековно, богато и сложно развитие теорията на драмата е поддържала едно основно изискване — изискването за действие. Действието е същностен, родов белег на драмата и в тоя смисъл то е неотменимо. С развитието на художествената практика, а оттам и на теорията акцентът от външното действие все по-определено се пренася към вътрешното, към психологическата сложност на персонажите, към онова, което драматурзите наричат борба на мотиви. За възможността да съществува драма, в която да не тежи действието, външно или вътрешно, се заговори едва в последните няколко десетилетия. Но усещането за статичност при контакт с драматургично произведение продължава да ни дразни.

Когато впрочем Вл. Василев с неговия безспорен усет към изкуство и ерудираност упреква през 1929 г. Йовковата „Албена“ в статичност, той има и още едно съображение: „Защо във време, когато българската драма тепърва има да се създава, трябва да дирим образци в изключенията?“¹ Василев настоява формирането на националната ни драма да започне с усвояването на класическата драма на действието.

От поставянето на сцената на „Албена“ през 1929 г. и до днес в характеристиката на драматурга Йовков неизменно присъствува констатацията за статичност — понякога като пълно отричане на пиесите му (например в оценките на Николай Райнов), друг път, в по-ново време — като улавяне на нещо важно, специфично йовковско, но недообяснено теоретично и нереализирано докрай на сцената. Впрочем всички проникателни изследвачи на Йовков са стигали до извода, че той просто не би могъл да изгради драма от друг тип. Тук нещата не опират до неопитност, до неумение да преодолее епика в себе си, а до онова, което наричаме творчески натюрел. Когато един творец в късния стадий на своето развитие се насочи към драмата, склонни сме да виждаме потенциалния драматизъм на ранните му произведения и да намираме за естествен прехода към драмата, където би могъл напълно да разгърне тая страна от таланта си. За Йовков трудно би могло да се каже подобно нещо. Някои от изводите на Искра Панова за Йовков в книгата ѝ за тримата големи български разказвачи биха могли да се отнесат и към драмата. Много повече, отколкото разказът, драмата изисква линейно развитие на действието, почти изключва ретардации и ретроспекции. (Според теорията на жанровете епосът се отличава от драмата по това, че в него действието е усложнено, обрасло с епизоди, описания и обяснения, които са случайни или странични спрямо централното действие. Това според Хегел и естетиката след него го превръща в събитие. Не събитието, а действието — устремно, постъпателно, изчистено от забавящи елементи, е същина на драмата.)

Ако Йовков като разказвач води повествованието многопосочно, „усукано“, с ред съпоставки и неочаквани асоциации, както убедително доказва това И. Панова, може ли да се очаква от него да създаде драма с класическа структура? Ако дори в

¹ Златоорг, 1929, кн. 5, с. 262.

белетристиката, където такива композиционни решения са теоретически узаконени, Йовков все пак изглежда твърде краен, как би се приело подобно структуриране в драмата? А в двете хубави пиеси на Йовков „Албена“ и „Боряна“ (пък и в останалите) личи отново повече грижа за „хармонията на цялото“, отколкото за отделните равнища на художественото произведение. Двамата другоселци (Младият и Старият), Гунчо, че и дядо Власи в „Албена“, Едрю и Васил Вақлин в „Боряна“ нямат пряко отношение към развитието на драматичното действие. Йовков ги включва вероятно за да даде представа за пълнокръвието на цялото, за атмосферата, в която ще дойде онова духовно прозрение, което най-вече иска да изобрази. Сцените с тия странични за конфликта лица оставят впечатление на разреждане на напрежението, напомнят романтичния похват да се прекъсва неочаквано нишката на повествованието, за да се изостри любовитството на читателя. Това особено добре личи в „Боряна“. Веднага след като Боряна болезнено е засегнала Златил със слуховете около неговите пари, идват сцените с В. Вақлин и Едрю, където става дума за тайната стаичка и изворджийски истории, за двете „гургуличета“, които Едрю е убил някога и отпосле му умрели две деца. В момента, когато се чува, че Вълчан Нанов иде, и всички в дома напрегнато го очакват, В. Вақлин и Едрю подхващат закачки и спомени за войната.

Интересно е, че докато у нас критикуват Йовков за тия диалози, които не тласкат действието напред, виждат ги като „мъртви точки“ и неумение на Йовков да преодолее епика в себе си, в Централна Европа печели популярност Брехтовата теория за „неаристотелевска“ драма. Новата драматургия — утвърждава Брехт — „трябва да използва всичките си връзки, които съществуват в живота. Тя се нуждае от статика. Нейната динамична напрегнатост се създава от разноименно заредени подробности.“² Такава концепция за драмата удивително съвпада с мисловната нагласа и творческия маниер на Йовков. Разбира се, той създава нещо твърде различно от немската епическа драма. При това създава го, тръгвайки от своите си естетически принципи за темпоритъм, единство и хармония на цялото. Докато от него очакват да разгърне външно действие или още по-добре да създаде драматически характери, Йовков, както казва Вл. Василев по повод на „Боряна“, „детайлира героите не в линия, а в плоскост“. Ако това е вярно за „Боряна“, два пъти по-вярно е за драмата му „Албена“. Усещането, че са уловени взаимовръзките повече в широта, отколкото в дълбочина и във времето, е много силно.

В структурата на Йовковите пиеси има ясно открояващ се център, около който се завърта действието и лицата, участващи в него. Първата си драма Йовков нарича „Албена“, другата след кратко колебание назовава „Боряна“ — пак по името на централната героиня. Още с избора на заглавие той е поставил акцента. Възпитаната чрез класическата драма публика (читателска и зрителска) очаква в Албена и Боряна авторът да разгърне драматичен характер, активно да ги включи в драматичен конфликт. А нито Албена, нито Боряна са създадени като драматични образи. Дори и там, където сюжетът дава възможност да се усложни образът, например след смъртта на Куцар, Йовков не го е направил. Албена би могла да страда от угризения на съвестта или от колебание, дали да предаде Нягул. Тия и други възможности за углъбяване на образа авторът просто е подминал. Не е пожелал да изгради героинята си и като действена личност. В едноименния разказ Албена участва в убийството, в драмата то става пряко волята ѝ. „Че кога не съм те слушала?“ — казва тя на Нягул и наистина е готова да му се подчини във всичко (както въпреки е покорна и на Куцар: „Мъж ми е, трябва да го слушам, какво ще правя. . .“). Ако изключим отказа ѝ да отиде в селото на Сенебирски, Албена с нищо не допринася за разгръщане на драматургичното действие. И ако в тая драма критиката е виждала изображение на страстта, то трябва да се уточни, че не самата Албена е носителка на страст, а я възбужда около себе си, защото е толкова хубава.

Възможно е с това, че не е разгърнал Албена като драматичен образ, Йовков да е загубил много, но като е направил образа тъкмо по тоя начин, той е постигнал нещо

² Бертолд Брехт. За театъра. С., 1964, с. 75.

важно. Героинята му остава в съзнанието ни само с хубостта си, с едната си хубост; не като плътен човешки образ, а като пример за въздействието на красотата върху хората. Тя дори не е добродетелна. Изчистена е от всичко, което би могло да подсили и обясни обаянието ѝ. Такава е нужна тя, за да изнесе във финала Йовковата идея. Да не забравяме, че към драмата си Йовков е тръгнал тъкмо от финала — поразило го е, че при случката прототип жената не била изгубила симпатиите на селяните си. Въпреки всичко! И в тоя факт той вижда естетически потенциал. Когато в „Психология на изкуството“ Виготски говори, че истински художественото произведение е „материя, по-тежка от въздуха“, че „ефектът на катарзис в голямото изкуство непременно предполага противодействие и преодоляване на това противодействие“³, той има предвид подобни художествени построения. Албена не заслужава симпатии, а ги получава. Красотата ѝ е безираствена, трябва да се ненавижда, а ненавистта е преодоляна дори против волята на селяните ѝ (съответно на читателя и зрителя). И тук стигаме до най-съществената и многократно доказана теза в индивидуалната философия на Йовков — че красотата и доброто стоят над всичко. Над делничните тревоги, над радостите и ежбите на битието, в някакви висши сфери на човешката душевност се води вечната борба между добро и зло. И в тая изконна борба, с ред перипетии за всеки конкретен случай, надделява в крайна сметка доброто, тържествува красотата. Такава концепция при цялата ѝ романтична неприземеаност заслужава уважение, защото разкрива една дълбоко етична личност.

Фанатичната вяра в тържеството на доброто обаче в определен смисъл е противоположена на драмата. Драмата според една психологическа трактовка в теорията на жанровете е *воля* (срещу чувство за лириката и мисъл за епоса). Волеви действия на персонажа разкриват и античните драматурзи, макар че в драмите им така или иначе се събдва предопределеното от съдбата. Да не говорим за по-сетнешната драматургия, където именно човешката воля и действителност поражда и разрешават конфликти.

Предвзетата теза у Йовков обяснява в голяма степен подхода му към драматургичния материал, специфичното структуриране на тия произведения. Характери и ситуации, които читателят (респ. зрителят) очаква да бъдат разгърнати, обосновани и защитени, драматургът предлага да се приемат на вяра като подразбиращи се от само себе си. Куцар не убива, макар че се заканва, а и удобен случай не му липсва. Куцар според пиесата е първичен и не му прилича да размисля (че ще се покаже неблагодарен към Нягул, на когото е ял хляба). Не е достатъчно подготвен предомът у Златил, необедително е разкаянieto на Рали и т. н. Във всички тия случаи Йовков очаква, че у читателя будува мисълта за вечната борба на добро и зло и че той също толкова, колкото и авторът, вярва в тържеството на доброто. Доброто така или иначе побежда, но тая победа може да бъде подпомогната и ускорена. И Йовков създава централните образи в своите пиеси (тия на Албена и Боряна) не да действуват, а да служат като катализатори на онова, което става в душите на хората около тях. За да се издигнат селяните на Албена над делничното, над бита, за да преодолеят етичните си норми, е нужна необикновената ѝ красота. Появата на Албена (вмасовата сцена на трето действие) е достатъчна, за да промени настроението в нейна полза. „Боже, колко е хубав!“ — възкликва една от жените. Така покорени, обезоръжени от хубостта ѝ са и останалите селяни. И най-разгневените са забравили заканите. Тук, в тоя момент те вече са ѝ простили греха. Преди още Албена да е поискала прощката. . . Авторът внушава своеобразния катарзис в тая драма освен с всичко друго и с ремарките: „За миг всички мълчат.“ (. . .) „Глъчка разбъркани гласове, проплакват жени.“ И едва тогава идват няколко изречения, с които Албена моли за проща. В ранните редакции на тая част от пиесата авторът е предвиждал по-многословен текст за героинята си. После го е съкратил — двойно, тройно. . . Не с думи „преобръща“ Албена душите на хората. Чудото става още преди да ги е изрекла, прави го красотата ѝ. Пак тая възвисяваща красота кара Нягул, който иначе е показан потаен, не особено честен и без угризения на съвестта, да се изправи до Албена сред стражарите. Това е един момент на екстаз,

³ Д. С. Виготски. Психология на изкуството. С., 1978, с. 304.

когато здравият разум се оказва подчинен на нещо ирационално. И това явно е вечният човешки копнеж по красотата. Неслучайно той финал е създавал грижи и на Йовков, и на режисьорите. Никак не е лесно да се тръгне от бита, от кахъра на Гунчо, че не може да се вреди да си смели житото, и да се стигне до метафоричната извисеност в последната сцена. Това напомня задачата на поета, който тръгва от частно-личното, а трябва да се издигне до всеобщото и вечното.

Някъде докъм края на трето действие Йовков все още допълва с нови шрихи колорита на селския бит — с тъжните, смешните и много сериозните неща в него. До там някъде той съумява да накара читателя да се прехласне в изобразяването, да се почувствува част от त्या пъстър свят. За съвременниците на автора не ще да е било трудно да се поддадат на илюзията, защото той живот им е бил все още много близък; днешните българи пък изпитват носталгия по старината и с готовност съпреживяват миналото. Наред с това, разбира се, решаващо си остава умението на Йовков да създаде правдив детайл, да не натрапва, а да внушава мислите си. В крайна сметка в тая част от драмата читателят (зрителят) се усеща вътре в ситуацията, има чувството, че и авторът гледа и изобразява живота отвътре. Налице е познатото от класическия тип драма „вчувствуване“ и то не създава проблеми при възприемането на творбата.

Инерцията на това възприемане обаче е спъната от финалните сцени на разглежданите тук пиеси. За съществен обрат подсказват ремарките: в „Албена“ — „За миг всички мълчат“; в „Боряна“ — „Мълчание. Учудване.“ Работата е там, че Йовков сменя гледната точка и изисква същото от възприемания. Вместо поглед отвътре сега той налага поглед отстрани (отвън). Или по-точно — едновременно и отвътре, и отстрани. Завършеците на тия драми предполагат отчасти и съпреживяването, но още повече изискват осмисляне на предложения жизнен материал и изводи в духа на Йовковия хуманизъм.

Не бива да мислим, че теорията за гледните точки, масово експлоатирана в последните десетилетия, е свършено чужда на Йовков. Именно на тая основа са (в изказване от 18. IX. 1930 г.) неговите несъгласия с творческия маниер на К. Петканов — „не изобразява „отвътре навън“, а, обратно, „отвън навътре“, дори бих казал, само „отвън“⁴.

Дистанцирането от текста, превъзможването на илюзията са неща, които психологията на художественото възприятие от XX в. задоволително е изучила. И е стигнала, общо взето, до онова, което, лаконично формулирано, намираме у Лотман: „Изкуството като игра включва овладяването на навика за двупланово поведение“ — вътре в нещата и погледнати същите неща отстрани⁵. Такива са изходните концепции и на създателите на „неаристотелевския“ тип драма. В драматургичната практика обаче сменя на гледната точка в тоя смисъл вероятно се постига трудно. Затова разполагаме предимно с произведения, които или изискват отначало докрай вживяване, или пък изляло разчитат на умозрително възприятие. Йовков навярно също е далеч от оптималното решение на тоя въпрос. Но, струва ми се, той тръгва твърде рано, по усет, опипом към най-адекватната за мисловната нагласа на човека от XX в. художествена форма. Разбира се, художествената специфика на финалите не се изчерпва само със смяната на авторовата позиция.

За да постигне в „Албена“ атмосферата на финала, Йовков я подготвя с цялото предхождащо действие. Подготвя не толкова убийството и разкриването му, а именно атмосферата, в която ще може, както чудесно го е казал един голям изкуствовед, „да въздейства на мечтата ни“. Оттук и особената структура на пиесата: в центъра драматургът е поставил Албена, а целия останал персонаж е заставил да кръжи около нея. При внимателно вглеждане в драмата много упорито се налага това усещане за движение около център; по различни орбити, разбира се. Най-близо до Албена са Нягул и Куцар, малко по-далеч — Сенебирски, Гаврил и кметът Марин, после дядо Власи, който се върти край Сенебирски, а чрез него и край Албена, двамата друго-

⁴ Сл. Казанджиев. Срещи и разговори с Йордан Йовков. С., 1960, с. 34.

⁵ Ю. Лотман. Семиотика сцени. — Театр, 1980, кн. I, с. 90.

сели, които гонят Нягул и покрай това успяват, както казва Младият, да се нагледат на „оная, хубавата“, хаджи Андрея, който пък по свои си причини все търси Гаврил и кмета. Гунчо носи собствената си мъка и е съвс м равнодушен към магията на Албена, но поради това, че кръжи около Нягул и Сенебирски, се оказва все пак твърде близо до центъра. Движението и сблъсъците в драмата, доколкото ги има, стават някъде край Албена, в магнитното поле, което тя създава при цялата си пасивност. Подобна е структурата и на другата Йовкова пиеса — „Боряна“. Тук има по-малко основание да бъде обвиняван драматургът в неумение да се разгърне във времето. Но безспорно и това е драма не на ситуации, не на характери, а на някаква своеобразна драматична атмосфера. В дома на Златил витае призракът на парите. Мислите на всички кръжат около тях. Впрочем самият Златил, синовете и снахите му и в най-прекия смисъл на думата кръжат край парите — обикалят нощем дюлята в градината, а после и стаята, където Златил ги крие. Идването на Боряна в тоя дом създава нов център. Боряна е олицетворение на доброто и красотата и затова е сила, способна да противодейства на алчността, да отслаби притегателното въздействие на жълтиците. И Боряна не е действена личност, не е и драматичен характер, какъвто се очаква от централното лице на една драма. За Боряна повече, отколкото за Албена, може да се каже, че е замислена като катализатор на доброто. Тя просто идва в къщата, засмива се ведро, запява и кара всички да почувствуват, че живеят лошо, че чергите им са вехтички, че сърдните им са дребнави и грозни. Елица я вика край себе си, защото тогава не усеща главоболието си, Златил я нарича ласкава „чедо“ и я моли да стои до него, Андрея казва главното: „Тя струва повече от пари, повече от имот.“ Доброто побеждава. Почти без усилие от страна на Боряна. Тя само противостои на злото: не разрешава на Павли да открадне парите, не скрива от Златил, че знае тайната, а после — че е намерила жълтица в стаята му. Тя по-скоро забавя разразяването на драматичния конфликт. Навярно Йовков смята, че на красотата не ѝ е нужно да бъде напориста и борбена. Тя сама по себе си е сила и властува над хората. Така го е и казал Златил, взирайки се във възродената си душа: „Откакто доде тя и господ влезе в наша къща, и доброто влезе.“

Ввлечени в това кръжение, в движението около център, героите неизбежно започват да се повтарят. Или може би обратното. Поради това, че се повтарят, се създава впечатление за кръжение. При всяко явяване на сцената Гунчо Митин се вайка, че не може да си смели житото — във воденицата няма ред, а той е оставил болно в къщи. Повтарят се двамата другоселци в кахъра си, че много са се забавили и ще ги завари тук Великден, повтаря се дядо Власи в пиянската си шеговитост и добродушие. Албена току идва в мелницата и ту Нягул, ту Куцар я отправат: „Ти си върви, върви си.“ Още по-очевидни са повторенията в „Боряна“. „Нямам, нямам“ и „крадат ме“ са акцентите във всички реплики на Златил. Елица се оплаква непрекъснато от главоболие. В. Ваплин и Едрю се повтарят отначало докрай като тип поведение. Едрю и дословно повтаря репликите на Ваплин. И тъй нататък... Многобройни повторения на различни равнища: лексикално, синтактично, семантично. Би могло да се направи цяло изследване върху повторенията в драмите на Йовков и ролята им за структурирането на цялото. Тук ще споделя само най-общи впечатления. Повторенията, особено пък буквалните, не са характерни за класическата драма на действието. Там ситуацията бързо се мени. Развиват се съответно поведението на героите и диалозите. Йовков подхожда иначе: дълго време задържа драматическата ситуация, наслажда ѝ нови шрихи, разгръща я в пространството, без да бърза да разрази конфликта. Оттук и впечатлението за статичност, за монотонност. Като темп на действието това напомня Чеховите драми, като структура се оказва явление от друг типологически ред. Тъй като характеристиката „драма на атмосферата“ се дава най-често на Чеховите пиеси, ще си позволя бегла съпоставка.

В драмите на Чехов водещи са повторенията на семантично равнище. Героите му са интелигентни, у които трайно живее чувството за неудовлетвореност. При това то, ясно осъзнато и формулирано. Изобразените житейски ситуации, доколкото се променят, предоставят възможности за вариране на това чувство. Животът, в който

стават толкова неща — срещи, любов, раздели и смърт, изглежда въпреки тях монотонен и скучен, защото той сякаш се изнизва покрай болката по нещо голямо, без да я приглуши.

Чехов е всепризнат новатор. Естествено е да равняваме по него сродните му явления в драматургията. Също толкова важно е да виждаме отликите.

Усещането за монотонност не влиза в творческите намерения на драматурга Йовков, не съгъства външните, видимите движения на живота, както е прието да се прави в драмата. Напротив — той задържа действието върху един момент (включително и чрез повторенията), момент, който му се струва особено важен, защото чрез него ще изкристализира в съзнанието ни смисълът на нещата. И се получава нещо твърде интересно. В драмите му (и в разглежданите тук, и в другите, за които не става дума) няма нито един герой с истински драматизъм на изживяванията. А впечатлението за проникновеност и усет за човешката душа все пак присъства. Навярно е така, защото при „Албена“ и „Боряна“ Йовков е изнесъл психологизма на равнището на общочовешкото. Подсетил е за душевни движения, които нямат равностоен еквивалент в делника на живота.

Не трябва да се учудваме, че някои театри видяха в тия творби кореспондирани с модерната драматургия от втората половина на нашия век — един свят, спрял във времето, надвременен и монотонен, където с човека се разпореждат някакви висши сили. Може би далечна прилика има, може би е чест за Йовков да кажем, че е предугадал една тенденция, но все пак светът на Йовков е друг. Той е човешки топъл. И ако нещо стои над човека, то е силата на красотата и доброто. Повторенията при него в определен смисъл подготвят катарзиса. Създават впечатлението, че нещо ще стане, че е време да се промени изходната ситуация, че ей сега вече количествените натрупвания ще преминат в качествени.

Така Йовков създава тъкмо драма на атмосферата. Още съвсем в началото се подхваща тоя диалог, в който скъперническото „Нямам, разберете, нямам!“ на Златил е последвано от кротката убеденост на Боряна: „Ти ще им ги дадеш, тейко, аз знам. Ти си добър.“ И това пресрещане на скъперническо озлобление, от една страна, и на вяра в доброто, от друга, се повтаря (даже с почти същите думи) на много места в пиесата. Сблъсъкът е не толкова на битова основа, колкото там горе, във висшите сфери на човешката духовност. И когато Рали посяга на парите, Златил е вече напълно съзрял за прераждането си. Пък и самият Рали е явно ерозиран в злобата и алчността си. Иначе не би се разкалял така бързо.

Йовков действително изпълнява „тежка и отговорна задача“, като иска да разкрие с тия пиеси „душата на българина“ — как тая душа се отваря за доброто и красотата. За целта не му е нужно да гони динамиката на ежедневното. И следователно има право да се ядосва от „несериозното третиране“ и да заяви с огорчение: „Аз винаги съм чувствувал моите пиеси на сцената изместени от оная плоскост, в която съм ги мислил и работил.“⁶

Докато „Албена“ и „Боряна“ се поставят като битови пиеси, статичността им се приема като недостатък. Едва когато при четенето или поставянето зазвучи другият план на тия творби, упрекът за отсъствие на постъпателно действие ще отпадне.

⁶ Сп. Казанджиев. Цит. съч., с. 89.