

## БЪЛГАРСКИЯТ СТИЛ НА ЖИВОТ В ДРАМАТА

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

„Зидари“ е литературен документ на едно явление, което така красиво и убедително описва българския стил на живот, че се разпространи нашироко в съвременните литературни разговори — ускорения развой на нашето социално и художествено съзнание. Пиесата на Петко Ю. Тодоров ми е по-любопитна от „Майстори“ на Рачо Стоянов, макар че е по-далеко от театралните правила в сравнение с нея. В „Зидари“ са пресовани оптимизмът на ренесансовата мечта за съвършенство и пълнота на живота, крушението на романтичното търсене на смисъла на живота чрез творческа изява на личността и самотата на издигнатия над масата индивид, допръл се вече до схващането на експресионизма за изключителност, която носи болка и безизходица. В трагедията на П. Ю. Тодоров диша многожанровият живот на българското общество от края на миналия и началото на този век. Тя прилича на стара картина, върху която след недोвершените мазки на първия художник след няколко века е започнал работа друг, после и той спрял някъде по средата, за да продължи следващият, си на своето време, така че различни възгледи за човека и света са се смесили в благородна еkleктика. И тъй като нищо не идва даром, жертвата е театралното качество. Завършек имат съдбите само на „демоничните“ герои. Дончо обича и губи, извършва подлост, за да отмъсти, и на края сам мята въже на шията си. Но той остава несвързан с темата на зидарите, гласът му не се чува в сблъсъка между традицията и морала, както е при Драган. Влязъл в действието с единственото желание да построи черквата и постигнал го с цената на чужд живот, Драган пък е напълно чужд на темата на любовта, в която е възлечен Дончо. А Христо, човекът, в съдбата на когото се съединяват двете теми и върху когото се струват всички беди, няма възможност да се защити, отсъствайки от сцената във фаталния миг. Мефистофел си свършва работата без Фауст.

В „Майстори“ двете теми — творчество и любов — са много по-пълно вплетени, едната не може без другата. С думите „мой майсторе“ ще се обръща Милкана към мъжа си, влагайки в тях онази задоволена гордост, която жената се нуждае да изпитва от социалното положение на съпруга си. Те ни напомнят приказната формула „дарю мой“ като единствен официален израз на интимните женски чувства. Изречени с нежност, те заместват обясненията на вътрешното състояние, за което по онова време са липсвали думи и традиция. Те носят и еротичен смисъл. Обаче за Милкана те не ще бъдат достатъчни — тя ще пристъпи чертата между позволеното и непозволеното и ще стане първата модерна жена в нашата драматургия.

В триъгълника Найден — Милкана — Живко метафизиката на творческите страсти се утолява в прагматиката на любовните. Както и обратното. Честта е правен символ на семейната върност, но и отговорност към професионалната гилдия. Трагедията на ревността е и драма на творческото безсилие. Но вътре в тези две

взаимно насищащи се страсти се облъскват множество въпроси, неясноти и загадъчни постъпки, които не могат да се обяснят без познаването на българския стил на живот от началото на миналия век.

Да започнем с „рицарския турнир“ между двамата майстори Найден и Живко. Ето как се стига до него.

Живко, разменил си клетви за вечна любов с дамата на сърцето си, заминава да търси слава и богатство, приковавайки нейните чувства в седемгодишно чакане, пробният камък на първата любов. Годините се изнизват еднакви като мъниста на броеница, ни вест, ни кост от избраника не посяват надежда в сърцето на неговата старопланинска Пенелопа. Около нея се вдигат сватби, дружка не остава незадомена, само тя изминава самотна пътя до извора и обратно до дома, където никой не я очаква. Докато един ден, на петата година, един мъж се изпречва пред нея, водата от менците ѝ напива, китката ѝ поиска. „Вземи я, майсторе, от сърце ти я давам.“ — отговаря Милкана, изнемогваща от чакане, което изглежда вече безсмислено, прободена от гордост, че прочут и личен момък я иска. Нямаме основание да се съмняваме в искреността на нейните думи. В този миг тя е усетила студа на вечната самота. Някъде далечно, далечно в паметта ѝ избледнявал образът на Живко, с когото дори не се е докоснала. Но, както пее народната песен, Живко се завръща точно след седем години, замогнал се, натрупал знания и умения, жаден за отмъщение.

Едно обстоятелство в тази фабула приковава интереса ни.

Защо забогателят Живко, извисил се над всички благодарение на богатството и салтанатите си („Зле правиш, майстор Живко. Нови обичаи въвеждаш у нас. Пашовски дарове! Какво сме сега ние пред тебе!“ — му казва един от майсторите), иска така непреклонно да си възвърне Милкана? Той би могъл да пожелае коя да е друга мома, най-личната дори, не ще му бъде отказано. От днешна гледна точка това обричане изглежда неестествено. Сроктът от седем години е само фолклорна ситуация, неприложима днес за драматургичен конфликт поради социалната си невалидност. За Живко и Милкана обаче той представлява договореност, разбираема от гледна точка на патриархалната психика.

Живко среща Милкана една привечер, когато небето било „като златно“, градините пръскали благоухание „като нежно песнопение“ и целият свят се бил притаил „като при някакво тайнство“. Погледите на двамата се докоснали и времето се събрало в тази минута: „... слънцето спряло зад планините, за да чуе думите им, първата звезда трепнала, когато ги видяла заедно.“ Жените обичат нежните и бляскави сравнения, с лекота стават действащи лица в красиви химери, приемани за реалност по същия загадъчен механизъм, с който лесно преобразуват реалността в копнежи. Не е било почтено от страна на Живко да завъртва главата на Милкана минута след като обещава да замине завинаги. Но изкушението трябва да е било властно, а самосъжалението при мисълта за оставащата вечност без нея го прави перфиден. Той се улавя за спомена за единственото общо преживяване, вечерта от преди седем години, описвайки я толкова поетично, колкото е успял да се научи на юг, в цивилизованите краища. Може би той е достатъчно умен, за да знае, че жената е сантиментална и знаците, свързани с отминали чувства, могат да възбудят вълнения, еднакви по сила със самите чувства. Нищо обаче нямало да произлезе от това връщане назад, дори Найден да не бе се появил с пищов в ръка. Спомените разнежват женското сърце, но те запазват в него своята духовна субстанция. Материалното им възкръсване се извършва единствено във въображението на мъжа, много по-конструктивно, наместващо пропуснатите жестове и премълчанията признания, като в превъртяна обратна филмова лента. Милкана може да повярва в тази измислена реалност само ако тя води и към бъдещето. По-практична, тя гледа в перспективата на отношенията с мъжа. Дори да е несвършен семейният ѝ живот, тя не желае да замени неговата осигуреност с риска на несигурното бъдеще: „... Викаш ме на чуждо място, при чужди хора. . . Дом да оставя, чест да забравя, име да потъп-

ча и никога вече да не мога да се върна. . . А помисли ли, че утре, кога ти изтине сърце. . .“

Напълно сигурно е, че през онази първа тяхна среща Живко трудно е намирал думи, двамата са мълчали и той е излял чувствата си в една единствена фраза, в сакраменталния въпрос „Ще ме чакаш ли седем години, както в песните се пее?“ Източникът на силата, която трябва да ги обвърже завинаги, е синдромът „първа любов“, който в бита на патриархалния българин имал ритуално предписание, изпълнявал е нормативна, регулираща роля.

Първата китка и първото вричане са всъщност пред-годежът между двамата млади. Обикновено от родителите е зависело дали те ще се задомят, но разрешението най-често е послеслов на вече свършен факт. А когато то липсвало, отношенията се насищали с драматизъм, който превръщал живота в художествени сюжети. Демократизмът на българското семейство е ясно определена черта, за която е писано в много източници. Въпросът, който Живко задава, и отговорът, който получава, са формули, внушаващи му сигурност именно поради битието си на морален императив. Ако не е била норма от етичния живот, валидна за всички, тази „договореност“ не би го задоволила. Следователно въпросът и отговорът представляват словесен жест, равносилни са на действие, което има не толкова практическа насоченост, колкото определен смисъл (Ю. Лотман).

Ако нормата не се спази от някого от участниците в социалния колектив, настъпва конфликтна ситуация. Когато някой от „любовниците“ искал да развали ритуалния договор, могъл е да го направи само през времето на любовните отношения на пред-годежа, които са имали платоничен характер. Нерядко с подобно отдръпване е започвала трагедия, за която са измисляли песни и разказвали легенди. Във „Факийско предание“ Балчо Нейков описва една история, чута от майка си. Тя разказала за Драгана, която напуснала „любовника“ си Момчо заради чорбаджийския син и той я съсякъл на селската чешма, докато перяла. По-любопитното в тази мелодрама е, че Момчо се бил примирил с „изневярата“ — не ще да е било рядкост подобно прекъсване на любовната връзка, почти невъзможно по време на годежа и брака. Но когато достойнството било засегнато (един ден братовата жена на годеника на Драгана срещнала Момчо и му подхвърлила оглозган кокъл, да си го гризе за Драганино здраве), отмъщението било страшно.

По същия начин, уязвен в честолюбието си, чувствавайки се ограбен, отмъщавал и Живко. Също като един завърнал се Монте Кристо той не обвинява жената, а отмъщавал на „крадеца“ на щастието си. Ако цар му бе отнел Милкана, щял да е безсилен, говори той на финала. Сърперникът му Найден е поне в едно отношение по-недостоеен от него. Но то се оказва най-важното. Найден е по-лош майстор — така се смесват двете теми, на любовта и на творчеството.

Интересно, новатор в естетическата област, където се стреми да разчупи традиционната практика на дърворезбата, Живко остава консервативен и намира сигурност и убежище при обичаите на любовния бит. В увереността за тяхната неизменна сила се състои неговото заблуждение. Едва на срещата на четирите очи той разбира грешката си — тя е залюбила друг мъж, омъжила се не по принуда, а със свобода на чувствата си. Именно срещу това мъжко чувство на притежание, което спуска бариери пред личния избор на жената, се оплъчва Милкана. Не че тя не се чувства виновна (припадъкът ѝ в първата сцена след ожесточените клетви на Живко показва обратното). Тя негодува срещу задължението да се чувства виновна. В песната има тънък намек за нейния душевен бунт срещу традицията на любовното вричане, ограничаващо свободата на душевната промяна. Във финалната сцена тя влиза в стаята, чийто таван извайва Живко, извършвайки постъпка, неразумна от всяка гледна точка на обществения морал. Не ѝ е за първи път да застава открито в спор за щастието си, вместо да склони смирено глава, както Боряна от „Невяста Боряна“. Силно развълнувана, прекосила столетие в изстрадания път към признанието на женското достойнство, Милкана отрича вината, своята и на двамата мъже,

борещи се за нея. Малко време преди трагедията на финала тя нахлува в стаята на еснафа, също така спонтанно и неразумно, осланяйки се на вечната правда на жената, бранеща любовта и семейството си. За да предизвика изумление: „Невесто, та кой те пусна да дойдеш?“ — пита нейният свекър, опитвайки се да възстанови порядъка, онзи написани правила на семейния кодекс, които поставят жената върху долните стъпала на вътрешносемейните отношения и които след постъпката на Милкана увисват на формалната си видимост като прах в очите на околните. Също като П. Ю. Тодоров в „Зидари“ Рачо Стоянов не може да не засегне, макар и непоставил си специална цел за изследване на общественото съзнание, узряването на ново отношение към живота. В драмата на Милкана, както и в творческото свободомислие и в театрализирания, многозначителен език и поведение на Живко се усеща полъхът на буржоазната епоха.

Изградено върху желязна логика, действието в „Майстори“ неизбежно стига до убийството на Милкана. Любопитно ми е обстоятелството, че в драмите, предизвикани от обществените промени в битието на българина, когато духът се извисява над неадекватните му социални условия, жертва става жената. Рада, Милкана, Цена от „Змейова сватба“, по-късно Мила от „В полите на Витоша“, Йовковата Албена. . . Съблазнително е да се разсъждава върху този синдром на жената-изкупление в духовната революция на българина.

Изглежда, че творецът и неговите чувства са тревожили въображението на писателите от края на миналия век, когато са полагали темелите на модерната драма. Ибсен написва няколко пиеси на тази тема; при Чехов, освен в „Чайка“, изцяло построена върху преплитането на сърдечното влечение, ирационалните пориви на художника и потискащите прагове на реалния живот, във всички останали пиеси се мярка персонаж, свързан с творчеството. Макар и не като професия, а по-скоро като сетивност, като начин на усещане на действителността.

Жалко, че П. Ю. Тодоров не е притежавал (и е умрял твърде рано, за да го придобие) майсторството на своя кумир Ибсен, за да сглоби в конфликтно единство сакралната отдаденост на твореца към работата си и умншената или неосъзната жертва на житейски ценности. Необходимото условие пред Рюбек от „Когато ние, мъртвите, се пробудим“, за да стане голям скулптор, е погазането на чувствата, изхвърлянето на емоциите от живота. Той напуска Хилде, която го обича, готова да му посвети всичко, което притежава. Успехите и напредването в изкуството се градят върху краен индивидуализъм. Ибсен смята, че не може да съществува хармония между призванието на мъжа и емоционалния му свят, свързан с жената. Драматичната дилема е заложена в природата на човека творец. Някои вжидат автобиографичен елемент в пиесите, разглеждащи тази тема. Заради творчеството си Солнес от „Майстор Солнес“ оставя да изгори къщата, в която живее със семейството си, унищожавайки майката в жена си, обричайки я на вечна тъга и самота. Йон Габриел Боркман от едноименната пиеса буквално предава любимата си в ръцете на мъжа, от когото зависи бъдещето му. Макар че не е художник, той приема банковите операции като вид творчество, израстващо върху фантазни видения за преобразяване на света.

Конфликтът в душата на твореца не е занимавал П. Ю. Тодоров със същата сила, с която е обладал Ибсен. Семейният и социалният му живот не е преминал през бурите, които са тласкали Ибсен в пропастта на душевни терзания и изгнанически неволи. Зад романтичните бунтове в неговата младост винаги е стоял бащиният авторитет, а бащиното богатство го е спасявало от сивотата на средата, от неприятните сблъсквания с властта и от лишенията по време на пребиваването му зад граница. Съпругата му е била верен и първи другар в житейските и творческите преめждия. Учейки се от Ибсен, той не подражава сяпа, а търси българския характер, българския стил на мислене и чувствуване в конфликти, които без съмнение са въвличали нашата интелигенция по онова време. Героите му, макар и водени от сходни на Ибсеновите персонажи пориви, замръзват в състоянието, без да

стигнат до действието. Те не принасят в жертва, а самите стават жертва. Нито Рада на Христо, нито Боряна на Никола са стимули за „престъпления на сърцето“. При Ибсен жизненият път на твореца завършва с осъзнаването на вината — много късно, на прага на смъртта, като изкупление. При П. Ю. Тодоров краят на пиесата е начало на пътя, изпълнен с неизвестност и самота. Спрямо темата на творчеството неговите пиеси са увод, експозиция към драмата на твореца.

Темата за труда не е рядък гост в световната драматургия. Всъщност нейната възраст е доста млада. Тя се появи заедно с кризата на буржоазния начин на живот през втората половина на миналия век. Ибсен, Чехов, Хауптман, Шоу превърнаха професионалното занимание на човека в почтена тема за театъра. В сферата на трудовата дейност се поместиха конфликтите между съвестта и принудата на общественото съобразяване, между илюзиите за възможностите на индивида и условията на обществото, между себеотдаването на призиванието и социалната изолация и т. н. По този начин чрез отношението на човека към творческата дейност, към труда въобще се изразиха нравствените, политическите, социалните колизии на епохата.

Концепцията на труда, доминираща в обществото, пише А. Гуревич, е съставна част от модела на света: тя определя поведението и формира идеалите, които ръководят членовете на това общество (Категории средновековной культуры. М., 1972, с. 159). Достатъчно е да споменем, че гражданинът на древния полис е гледал на труда с презрение. Робите създавали материалната видимост на света, а свободният човек бил политик, воин, атлет, зрители на театралните зрелища, заседател в Народното събрание. Както остроумно отбелязва Гуревич, образът на Сизиф, непрекъснато и неуспешно, следователно безсмислено търкалящ камъка към върха на планината, може да се появи само в общество, което счита труда като наказание. По късно средновековният човек започва да гледа двойствено към труда. Благородниците и рицарите прекарвали времето си в „героическа леност“ (Маркс), занимавайки се с войни, турнири и пирове. От една страна, християнската етика не признавала труда като ценност, считайки го за наказание на човешкия род заради изначалното прегрешение. От друга страна, църквата проповядвала любов към него, като начин за възпитание и нравствено пречистване.

За българина под турско робство трудът е бил не само единствено средство за поддържане на живота, но и за национално съхранение. Почти всички възрожденци са чувствували задължението да изтъкнат, че народът ни е „естествено трудолюбив“ (К. Фотинов) и че нашата земя „ся слави с трудолюбието на жителите си“ (П. Р. Славейков). Отношението към домашния добитък и към земята е не само естетическо по форма и морално по съдържание. В него е влаган физиологичен нюанс в най-добрия смисъл на това понятие. Съвсем без намерение за метафоризация разказвачът във „Факийско предание“ описва как при смъртта на Нико Вълков стадата му проливали сълзи наравно с хората, защото, „когато ценял слуга, говедар, коняр, овчар, той му думал: „Шом удариш от стадата ми с лошав удар или ги само напопържаш, или ги само покълнеш, да знаеш, него ден ти е последният при меня... Който удари стадото ми освен с върха на шибалката, остена и камшика, той да знае, че меня и себе си бие.“ Пак в същата книга баба Дафна толкова много обичала животните си, че ги кръщавала всичките, имена да имат. Когато осъжда скитосванията на Никола, Димо от „Невяста Боряна“ съвсем на сериозно намира силен довод: „Бе, синко — един добитък купиш от пазаря, доведеш го в къщи и пак иска да оставиш работата, да помислиш за него. За жена си, колкото за добитъка барем, няма ли да ти дойде наум?“ Ценностното извисяване на домашния добитък засяга дълбоко като психологическа черта в съзнанието на българина.

Преди интелектуалното освестяване на българина битовите отношения са носители на националната идея, макар и на нивото на традицията. Народното съзнание налучква най-добрата форма на историческо поведение, за да се съпротивлява на асимилацията. Защото трудовите навици придават стереотипност, ритуалност на всекидневния живот. Те са подпомагали сближението и еднородността на бъл-

гарското общество по време, когато статичността и традиционността са били белези на оцеляването. Дисхармонията със света заради липсата на свобода се компенсира отчасти в търсенето на вътрешна хармония — наслада от труда, превръщането му в празник. По форма можем да уподобим провеждането на жътвата, вършитбата, беритбата на плодове и пр. стопански дейности на днешните фестивали — с игри, песни, хора, състезания. Формулните елементи в културата все още преобладавали над индивидуалните. Вероятно от този ранен период на турското робство е изработен пиететът към непромяната, съпротивата срещу модернизирването, консерватизма, маскиран често като върност към принципи и идеали — въобще целият този „модел на светоотношение“, което наричаме патриархалност на българина.

Възраждането откри необятно пространство за конфликти между традиционните навици и личността, търсеца реализация. Както се знае, това е пътят за изграждането на човешкия характер — сблъсъкът и компромисите между колективните норми и индивидуалните стремежи. Започне ли процесът на отделяне на личността от масата, настъпва златната епоха на културното творчество.

В „Зидари“ майстор Брайнто намира думи, за да свърже честта с „божествената“ искра в душата на твореца: „Зидар, който има господ в душата си, няма никога да остави честта му да падне.“ Също както при Италианския ренесанс българската възрожденска култура излъчва твореца със синкретично призвание. Майсторът е и художник. Съзнанието за божественото предопределение на твореца има не толкова религиозна същност, колкото е признак за достойнство и гражданско себизтъкване. Хуманистите наричат бог „велик архитект“, защото приемат, че творецът на света също е майстор. Не са се оплаквали от самочувствието на избраници. „Кой каквото ще да приказва, но един е по целия Балкан майстор Найден“ — се хвали Рачо-Стояновият герой, в трагическа ирония спрямо последвалото му развенчаване. Драмата му засяга неделимо творческите стимули и сърдечните трепети: „Не мислете, че не работя. Работа аз, събирам късче по късче душата си, пръсната по врани и по орли от бурята. . . Събирам, а все не мога да събера най-важното.“ Когато Живко се мъчи да изреже върху дървото лицето на ангела и все не успява да намери търсения образ, започва да търси вдъхновение в „черните води на душата си“: „Напразно се мъчи ръката, стотина опити и все не е това. Не труд е нужен, а вяра. . . Извор на вяра и щастие. . .“

За българина званието „майстор“ е замествало благородническата титла в условията на робството. Да си майстор резбар, означавало принадлежност към цивилизацията, противопоставяна срещу не-културата на политическия потисник. Чорбаджи Славчо, който предлага таваните на къщата си за изпитанието—конкурс по майсторство, укорява Живко и Найден: „Наежили се като петли. Срам за еснафа ви, майстор Добре! Такова чудо пред черква да стане: двама резбари-майстори да се словят като някакви си турци!“ Започнал да работи като апостол, съвсем сам сред тъмата на политическо и психологическо неразбиране, майсторът има една-единствена възможност за оцеляване — да създава себеподобни. Той се стреми да размножава еднородност в пространството чрез еснафската организация и във времето чрез приемствеността на занаята в семейството. В пиесите на Р. Стоянов и П. Ю. Тодоров началният етап в узряването на съзнанието на майстора е изминат и темата на твореца е разгледана в отношението личност — колектив.

В „Зидари“ П. Ю. Тодоров представя типология на твореца. Но драматургична слабост е, че различните варианти са персонифицирани в различни образи, които конфликтват помежду си. Така се стопява рефлексията в душата на отделния персонаж, изчезват вътрешните терзания, стимулирани от борбата между вярата, конформизма, страха, консерватизма, упованието и т. н. Все още е далече майсторството на Ибсен, чийто Солнес се съревновава сам със себе си, провокиран от Хилде: „А не бихте ли могли и над жилищата да издигате? Така. . . така нещо като църковни кули. . . нещо, което сочи нагоре. . . Свободно устремено в простора.“ Ове-

ществяването на това вътрешно разпъване и стремеж към простор чрез духовното пространство на черквата е ясно както тук, така и в „Зидари“.

Амбициите с непорочна цел и егонистична същност, съсредоточени в една личност, намираме в образа на Живко от „Майстори“. В предсюжетното време пиесата започва с „комплекса“ любов—творчество и с него свършва. Ако решението на Живко да замине на гурбет бе продиктувано само от честолюбивия му стремеж да се върне „прочут и богат“, достоен за Милкана, щяхме да му прехвърлим изначалната вина в трагедията. Защото, намиращи се на равно социално ниво, двамата не са срещали пречки пред бъдещето си. Но той е нямал друг изход — като чирак на майстор Тихол, бащата на Найден, заради резбоването на перуника на олтара бил изхвърлен от работа. За общество, където майсторството предоставя свобода, макар и относителна, авторитет и социално положение, изхвърлянето от творческия „клуб“ означавало обричане на гражданска смърт.

В ранновъзрожденската символика на резбарите перуниката е приемана за „дяволско цвете“, растение от сянката и влагата, следователно неопитомено, некрасиво, тайнствено, чуждо на естетическия им кръгзор. В конфликта между Живко и Найден, заложен още в тяхната младост, виждаме сблъсък между два художествени стила. Единият от тях следва без въображение утвърдените традиции, според които в черковния олтар е правилно да има рози и лози — това, което е красиво и расте пред очите на човека. Другият търси образите в „черните води на душата си“, заслушан във вътрешните гласове и взрян във видения на несъзнавани копиежи. Той е събирателен образ на всички художници от Боянския майстор насам, които са дръзнали да заместят безплатното лице на Богородица със страстите от лицето на любимата си.

Конфликтът между два стила в изкуството, колкото и фундаментални да са те, не е годеи за драмата, ако не засяга човешки съдби. Съревнованието по майсторство всъщност е борба за Милкана. Жената става обект на мъжки двубой, който отнема свободата на нейния избор, уважението към нейните чувства. Така участието на Живко в „наддаването“ го изравнява морално с Найден, който открито демонстрира егонизма си: „Бих искал целият свят да се провали в пъкъла, щом аз съм нещастен.“

В епохата на нашето Възраждане майсторите резбари създават не само нова обществена прослойка, която се включва решително в борбите за национално освобождение, но и нова култура, която внася важен нюанс в духовния подем. Без отчитане на тази особеност не би могъл да се разбере конфликтът между Живко и Найден в цялата му драматична дълбочина.

И двамата майстори живеят във време на лично осъзнаване на българина, една от формите на което е творчеството. Но вътре в няколко десетилетия, новото възприемане на природата, вещите и човешките възможности, образувашо т. нар. професионална култура, преминава етапи на узряване и качествена промяна. Появата на майстора дърворезбар е факт с извънмерно духовно значение. Дотогава единственото, така да се каже, световното призивание на българина е било оцеляването. Поддържането на традицията — обичайна, битова и трудова — е изчерпвало българската „форма на живот“ (според израза на Томас Ман) — до появата на дървото по таваните на къщите и олтарите на черквите. Оттам нататък не възпроизводството, а творчеството става българска форма на живот. Дърворезбата, домашна и храмова, създава пласта масова култура докъм средата на XIX век, когато била изтласкана от проповедите на учителите—свещеници и църковни певци. Тя имала по-голямо въздействие от книгите, достъпни за малцина. Още повече, че общуването с потребителя било непосредствено, на сетивно равнище. Дървото влиза в живота на българина не само като обект за възхищение, а като тяло със собствена душа. Просветващо под лъчите на слънцето в домашните тавани, топлодишащо и близко, потайно и свенливо в черковния полумрак, различно под играта на светлината от свещите, то извисило физиологическия живот до естетически. За първи

път българинът узнава красотата като самостоятелна естетическа категория. Дърворезбата има телесност, релефност, пространственост, за разлика от двуизмерността на иконите — единственото „масово“ изкуство дотогава. Вещта като източник на наслада се появява именно в тези десетилетия на XVIII век, но без да е самоцел. Безполезният разкош е непознат за възрожденския българин, независимо дали е бил еленски чорбаджия или браилски търговец. Още доста време ще изтече, преди максимата в практическата му дейност „полаз в името на красотата“ да се обърне наопаки, известявайки задухата на буржоазния прагматизъм.

Погледната от друга гледна точка, дърворезбата означавала свобода на индивидуалността. Какви ли не превъплъщения изтърпяла жаждата за индивидуалност като съпротива срещу денационалното уеднаквяване под османската власт. В първите столетия на робството, докато липсвала вътрешна организация в империята, на особена почит били т. нар. войнишки предводители. Според Балчо Нейков родът на Бинбеловци, от които произляждал Стефан Караджа, е започнал от такива юначни българи: „Те били привилегирвани като аги, които са имали права да носят жълт кафтан и цървени папуци. . .“ Цветът на дрехите става отлика, антиеднаквост, която съхранявала етническото самочувствие в критичното време за българската националност. Привилегията нямала социално съдържание, тя давала национален импулс в отношението човек — свят, била форма на морално достойнство, на вътешна свобода на индивида. Дори богатите угощения са агнета и руйни вина, които хайдутите грижливо съблюдавали в бита си, могат да се разглеждат като опит за индивидуализация. Ненапрасно сатирата на Добри Войников в „Криворазбраната цивилизация“ е насочена срещу отчуждаването от българското начало в битовото поведение, срещу заразата на тялото, преди да бъде заразен духът. Всичко, което преобръщало с главата надолу обичайния порядък на робския живот, носило невидима ерозия в потиснатото съзнание и отваряло клапата за етническо възгордяване. Красивата, богато извезана дреха, дразнеща турските погледи, тежките нанизи с пендари, гиздавият кон, високата черква, многолюдните панаири, богатите стада добитък са били знаци на българщината до времето на културната революция от XVIII—XIX век. Битово поведение, религиозна вяра и обществени идеали се сливат в синкретично единство, чиято цел е запазването на българската принадлежност.

Дърворезбата донася темата на творческото самоутвърждаване, нова форма на индивидуалността. И Христо от „Зидари“, и Живко от „Майстори“ търсят място под небето, макар и по различни пътища. На дневен ред излиза проблемът за самоутвърждаването, качествен етап в развитието на самосъзнанието. Тук именно се отваря пропастта между Найден и Живко. Вътре в няколко десетилетия се започва от нулевото равнище на творещото съзнание, за да се стигне до бунта срещу вече обездвижените традиции. За разлика от средновековното световъзприятие, което превръща видимото в ирационално, майсторите дърворезбари внасят натурния живот в изкуството си. Ружата и слънчогледът, гроздовете и житните класове, дъбовите и розовите листа са основните растителни мотиви в „природонаподобителното изкуство“ на тревненската резбарска школа, чиито представители са майсторите от пиесата на Рачо Стоянов. Дори когато фолклорни и митологични животни се появяват върху иконостасите и амвоните, те са плод на синкретично мислене — фантастичното е също реалност, среда, в която бит и поверия се сливат в неразлъчно единство. Именно с този етап на творческата еволюция на възрожденския българин е свързан Найден. Докато Живко принадлежи на следващия етап, когато видимо става ирационалното, когато необяснимото и тайнственото добиват осезаема, чувствена форма. Субективни усещания и образи движат ръката му. Той се вижда не в околния свят на установени, ясни и опитомени от практиката предмети, а се оставя да бъде повлечен от потока на съзнавано и несъзнавано, където пориви и страдания, минало и мечти се преплитат в неочаквани и странни видения. Като че ли романтизмът вече тропа на вратата на творческата лаборатория на българина.

Найден е достатъчно прозорлив, за да разбере опасността, която го грози с връщането на Живко. Не само ревност към Милкана, а и творческа ревност задълбава душата му. На изпитание е подложено не само чувството за семейна чест, но и честта му като майстор.

Така стигнахме до другата извънредно важна роля на майсторите дърворезбари: създаването на нов тип общуване. Професионалната култура, която е култура на твореца специалист, налага и организирането на специални общества. Със своите закони и вътрешна йерархия еснафът предлага на българина някакъв тип държавно устройство И той се е захванал с цялата си душа да полага ред в тази „държава“. В пиесата нейната роля е на главен герой наред с персонажите от любовния тригълник. Еснафът поема разрешаването на конфликта между двамата майстори — разбира се, в неговата публична форма.

Рачо Стоянов е направил художествена една действителна случка от историята на нашето дърворезбарско изкуство. На великденския обяд през 1807 г. двамата майстори Димитър Ошанеца и Иван Бочуковлията гостували според обичая на кума си хаджи Христо Даскалов, един от богатите и влиятелни люде в Трявна. Тъкмо по това време градели новата къща на домакина и стигнали до вътрешната уредба. Той изказал желание да украси с дърворезба потоните в стаята на двамата си сина. Избухнал спор между майсторите, кой би направил таваните по-красиви. Така се стигнало до прочутия облог, първият творчески конкурс в нашата нова култура.

За нас не е важно, че Ошанеца спечелил този облог. Ние, съвременниците, намираме и двата тавана за вълнуващо красиви. В произведението на по-младия майстор Иван няма елементи или идеи, които биха ни дали правото да го наречем новатор, за да търсим конфликт между евентуално по-модерното му художествено мислене и традиционното мислене, подкрепено от еснафа. Моралът бил на първо място сред стимулите — обединители на еснафа. Така че несъмнено майсторите са отсъдили справедливо, като отчели степента на трудност, общата запълненост на равнината на тавана, броя и разнообразието на фигурите, дълбочината на изрязването и прочее технически качества, отличаващи тавана на Ошанеца. Вероятно Иван Бочуковлията е бил по-невъздържан, както приляга на младостта. И толкова. Писателят е този, който добавя липсващите подробности, онези, които биха могли да съществуват не само в неговото въображение, но и в действителността. Найден създава познато, повтарящо се изкуство, Живко намира вдъхновение в халюцинациите на душата си, той разпознава, ако си послужим с думите на Хегел, „проявите на вътрешния живот на духа в реалния свят“. Проблемът, който ни интересува в този конфликт, е ролята на неговия арбитър, еснафа.

В „Зидари“ майсторите отговарят за решенията си единствено пред себе си. Брайно е само „бригадир“, организатор на работата, без да има право да отсъжда, наказва или поощрява. Липсва обществена сила, която да внася духовен порядък. Ако има такава, драматичният конфликт в пиесата не би съществувал. Нейното действие се гради върху заплахата от разцепление, именно заради отсъствието на обединителна сила. В „Майстори“ тази сила е еснафът. Най-просто погледнато, неговото присъствие разширява мястото на действието, пренася го и в „стаята на еснафа при черквата“, там, където се вземат решения, задължителни за всички майстори. Този „парламент“ показва, че обществото е навлязло в качествено нов тип култура, която вече е управлявана (виж Ст. Гечев. Народна култура и етнография. С., 1984, с. 193). Нека да дадем думата на Добри, първомайсторът, старейшината на еснафската организация в пиесата: „Ние сме еснаф, ние пазим закона. А законът казва: не може майстор на майстора купувачите да подмамва. Какво казва още законът? Между майсторите трябва да има братски стовор и благонаравие, както в манастира. А когато се появи, не дай боже, някакво неспоразумение между майсторите, общо събрание отсъжда де е правото. Под тоя справедлив закон живеем ние и всеки трябва да му се подчинява.“

Дори да нямахме писмени паметници за онова време, тази реч би била идеален документ за етичните отношения в еснафа. Демократизъм, нравственост и пиетет към единство лъхат от нея. За нейната достоверност можем да се обърнем към изследователите на нашите занаяти. Общите събрания провъзгласявали главния майстор (протомайстора или първомайстора, какъвто в пиесата е Добри). Той давал обещание, че ще спазва правилника на сдружението и ще работи честно, не ще бъде непочтен конкурент на другите майстори и няма да излага името на еснафа. Наистина фантастично е било доверието между старите майстори, щом думата е тежала достатъчно, за да узакони отношенията им. Ненаправно Найден се усеща безпомощен срещу поведението на Живко и го обвинява, че не говори това, което мисли („Знаех те сприхав и буен. Което ти беше на сърцето, то ти беше на езика. А сега хитруваш като лисица. От гърци си взел тая хитрина, ала между нас тя не струва счупена бодка“). Разминаването между думите и тяхното значение навява предчувствие за идващите времена на буржоазния морал. Цялото поведение на Живко носи печата на това самоизтъкване, което е начало на индивидуализацията не в името на колектива, а за своя сметка.

Българският еснаф от времето на Възраждането е притежавал добродетели от няколко исторически епохи, уникално социалнопсихологическо качество. За средновековния българин държавата възплътявала пазителя на честта като налично чувство за живот и приобщение в пределите на единна територия. Лична (семейна) и обществена чест били тъждествени. Правото и моралът се „спускали“ отвисоко и отдалеко, били осъзнавани като вътрешна необходимост, която не се изчерпва с живота на човека. Те съществуват преди неговото раждане, остават и след неговата смърт. Освен това честта била съсловно чувство, подлежала на йерархично разслоение, свързвала се със знатността, рода и произхода. „Не съм болярски син — да ми падне честта“ — казва Христо в „Зидари“ с думи, които очевидно са отзвук от далечна реалност. Като че ли той се усеща по-свободен от Дончо в реалното поведение. Ситуацията е двойствена. От една страна, чувството за семейна приемственост, което подхранва гордостта на Дончо, е един от стожерите на националното самосъхранение. Всяко поколение да не започва от *tabula rasa*, а да се вслушва в гласовете на минали подвизи и морални примери, това е всъщност историческата здравина на народния живот, източник на сила и творческа енергия. Всеки, който си въобразява, че историята започва от него, рано или късно става за посмешнице. Народът, който се вижда спрял за известно време в духовното си развитие, умее да си отмъщава — той просто изхвърля от паметта си историческия грандоман. Така че корелацията между личното поведение и чувството за семейна наследственост изпълнява гравидни задачи и може да се уподоби на едно от знаковите състояния на честта. Ще я различаваме от семейната чест, която възниква като чувство за ограденост на семейството от другите и разделя социалните роли — за пред хората (общественото мнение) и за вкъщи. Ще я различаваме и от професионалната чест, като авторитет, свързан със сегашността на престижа на човека, оглеждащ се в очите на другите. Имаме предвид онова чувство за чест, което представлява според Унамуну „разстилане на личността в пространството и нейното продължение във времето“. Честта като „отдаване на традициите“, като праречен копнеж на човека да остави името си, начин да не умре напълно — не е ли това съдържание и повеля на културата?

От друга страна, традицията може да се схваща като формално, несвободно от условности и предписания поведение. „Всеки човек взема определеното му място и е задължен да постъпва съобразно него. Изпълняваната от него социална роля предвижда пълен „сценарий“ на поведението му, оставяйки малко място за инициатива и нестандартност“ (А. Гуревич. Цит. съч., с. 159). Неслучайно и „Зидари“, и „Майстори“ противопоставят двама мъже от различен социален кръг. И Христо, и Живко са сираци, не са обвързани с правилата на семейната приемственост — това им позволява да гледат „отвън“ към възникващите проблеми. Тяхното съзнание е

по-мобилно, пригодно повече да предчувства полъха на новото, отколкото да следва заветите на миналото. И при двамата пътят играе роля на отвор в културното пространство, свързва ги с други духовни координати (Христо тръгва нататък, откъдето се връща Живко).

В първите години на турското робство българинът загубва образците на чувства като чест и достойнство. Традицията като осъзнаването на „ние“ в „аз“-а, се стопява, заместена от екзистенциалния проблем за физическото оцеляване. От чувство на обществено приобщаване честта става само семейна, подобна на честта в племенната общност, където личната се отъждествява със семейната или родовата. Но затова пък се слива с честта на етническата принадлежност. Правото по това време не само не носи религиозно съдържание, но е изпразнено и от нравствена задължителност. То е враждебно, антинационално, антибългарско. То оформя външния, открития, официалния ред на османската държава. За всеки българин обаче съществува и друг, скрит, интимен правен ред, този на семейството, на живота зад дебелите и високи дувари. Щом изчезнали общовалидните за всички формули, поддържащи морала, разкъсали се социалните връзки, разпаднало се единството на обществото. Българинът се затваря в семейството, където вътрешната йерархия осигурява спазването на обичаите и реда. Нещо повече, тъй като държавните закони, определящи поведението на средновековния човек, изчезнали, българинът си възвърнал езическото мислене (или по-скоро го активирал), което и така не отряло в процеса на християнизацията. Многобройните формули и ритуали от езическата практика играят първостепенна роля в регламентирането на индивидуалното поведение. Като че ли тази невероятна усложненост на всекидневното поведение, невъзможна за подражание от днешния човек, стремящ се да прагматизира общуването си, стопляла българите, подхранвала усещането за единство.

Без общество българинът направо излиза сред хаоса от враждебни сили, остава и сам на себе си. Хората започнали да се делят: тези, които опазват семейната (да разбираме — българската) чест, са ВЪТРЕ в света. Другите са отритнати, „ОТ ВЪН света“, както старейшината на селото в „Зидари“ дядо Милко нарича кърджалиите. Изглежда, че това е най-тежката класификация, грозяща всекиго, който не пази род и вяра. Дори смъртта бди над честта на рода. В същата пиеса един от зидарите разказва за кърджалията, който решил да покаже бабаитък в нападнатото село и закачил на коня си ковчега с непогребаната булка. Капакът се изхлузил и мъртвата се показала, така както си била облечена в булчината премяна. Онзи попитал кой ще се наеме да я целуне, всички в ужас се отдръпнали и той се навел над ковчега. Там му излязла душата. Страшна и красива сцена! В кръстопътя между сватбата и смъртта, типична за митологичното съзнание, тя изглежда като заклинание срещу родоотстъпниците.

Когато през Възраждането се появяват социалните групи (селските общини, по-късно занаятчийските сдружения, църковните общини, ученически дружества и т. н.), отново възниква чувството за обществена чест. Тя се свързва с пазенето на репутацията, на благоприличието, т. е. на съблюдаване на общественото мнение. Първата реакция на Найденов от „Майстори“, след като времето на облога протича неблагоприятно за него, е да разпита какво мисли еснафът. Ще намерим сходство с пиесите на Испанския ренесанс, особено при Калдерон, където честта съвпада с почитта, тоест с престижа в социалния кръг. Нарушаването ѝ изисква отмъщение, особено ако на обществото са известни подробности от оскърблението. В „Лекар на своята чест“ съпругата на Дон Гутtiere въобще и не помисля да му изневери, но щом подозрението ляга върху нея, тя трябва да заплати с живота си. „Трябва“ е точната дума — обич, привързаност, семейно разбирателство изгубват стойност, погребани от дълга към обществения кодекс. Конфликтът е между тази безчовечност и неразумност на дълга и задължителното му практическо спазване. Интересни са думите на Дон Гутtiere, който след убийството се обръща към краля: „Прието е от нашите за-

най-чисти /да закачат над вратите си/ табелка с гербовете на цеха./ С ръка кървава аз знак поставих /на своята врата./ Защото моят занаят е честта. . .“

В отъждествяването на професионалната чест (като личностно достойнство тя е рожба на Ренесанса) със семейната се търси най-висше оправдание за постъпките. Трагичният изход при нейното спазване, независимо от другите чувства, показва кризата на Ренесанса. Калдерон вече принадлежи на барока или по-точно — на прехода към барока. При нашия автор нещата не стоят по-различно. И тук съпругата е жертвата. Вярно е, че Найден има „уличаващи“ доказателства: той стреля, когато вижда Милкана в прегръдките на Живко. В идейния пласт на пиесата обаче съобразяването с честта на професионалната среда се покрива със знаците на семейната чест. Честта за Найден е служене на правилата — във възникналия конфликт разклатени са както семейните устои, така и реномето му на уважаван майстор. Затова споменах, че Живко е с единия си крак във времето на индивидуалистичния морал. Той е по-модерен от Найден — готов е да замине с Милкана, независимо, че е била другиму жена. Без да се интересува от мнението на еснафа, той ловко играе с него в своя полза. Неслучайно казва на Найден, че честта не се краде, а се губи, внасяйки субективна отговорност в междуличностните отношения. Найден, въпреки както и родителите му, и останалите майстори, живеят във времето на възрожденското разбиране за чест. Тя е норма на колектива и нейното опазване е не толкова дело на индивида, колкото на колектива. Така както добродетелите и успехите на индивида са колективна заслуга. Всички търсят Найден, покрай него „на целия дом расте честта“, следователно и авторитетът на целия еснаф. О-без-честяването е навличане на лошо име, срам за колектива.

Това схващане на честта датира още от Аристотел. Стремещт към възприети образци на поведение е всъщност стремещ за оглеждане в очите и душите на другите: „Хората се стремят към почит, за да се убедят в собствената си стойност, в добродетелите си. Те се стремят към нея, за да бъдат почитани от меродавните лица, които показват истинската им стойност.“ През Възраждането такова разбиране на честта е било крайно необходимо за духовното възмогане на българите. При липсващия исторически опит тя е била средство за пространствено сцепление. Колективът определя морала на индивида, но не като система от забрани и поощрения, а като вътрешна, съзнателно възприета необходимост, като свобода на личността в рамките на политическата несвобода. Тук е съществената отлика от проблемите на човека в пиесите на Калдерон, където честта е крайгътелен камък на драматичния конфликт. Законите на еснафа са форма на правен порядък с вътрешна (а не външна!) принуда на личността. Чрез тях обществените връзки от хаотични, разпръснати само между отделните индивиди стават центростремителни, водят към санкцията на демократично избран обществен орган. Следователно те са градивни, съзидателни.

Професионалните задължения, права и забрани за българина се възприемат преди всичко морално, а не икономически или политически. Честта е средство за адаптация към обществото, където човек осъзнава собственото си достойнство сред качествата на другите. Прославата за индивида е и семейна, и професионална слава. По това сливане на етично и делово съзнание възрожденският българин се различава от италианските хуманисти, които се издържали от чиновническата служба (например Макиавели и Ариосто), а не от творчеството си. Техният живот протичал между официалните задължения и свободното време, отдалено на размисления, интелектуални беседи и писане. Леонид Баткин, който има интересно изследване на стила на техния живот, пише, че новата интелигенция с ренесансово светуещане и възгледи се създава като неформална общност от хора, обединени не от професията си, а от новия, необичаен дотогава стил на общуване и мислене (вж. Л. Б. А. т. к. и в. Италианские гуманисты: стиль жизни и стиль мышления. М., 1978). Една от известните личности на епохата Пиетро Верджеро (1370—1444) бил канцлер на Падуа при управлението на рода Карара, секретар на папа Инокентий VII, съ-

ветник на кардинал Дзабарели, професор по „свободни изкуства“ в университетите на Флоренция, Болоня, Падуа и Рим, частен педагог. В същото време той пише поезия, занимавал се с история и философия, бил известен комедиограф и се прочул с педагогическото си съчинение „За благородните нрави“.

Културата, която италианските хуманисти изграждат, е резултат от широтата на личните интереси, дълбочината на личната ерудиция и силата на личната воля, а не от официалните им задължения в обществената структура. По това време са работили вероятно хиляди чиновници, лекари, преподаватели, художници. Но не те, а шепата духовни титани, които открили начин да превърнат интелектуалната дейност в забавление, в игра на човешките потенцици, известили новата епоха в човешката история. Българският майстор — резбар или сградостроител (често пъти той сливал и двете професии), бил първият тип светски интелегент на нашето време. Той вметвал усещането на природата и работата си, на морала и политиката в едно цяло. Неговата роля била нова по съдържание, непозната дотогава. И той притежавал ясно самосъзнание за тази роля.

През Възраждането в съзнанието на българина новопоявилите се граждански задължения доминират над интимните — феномен, който се запазва и до наши дни. Няколко съвременни пиеси разглеждат вътрешната неустойчивост на човека, когато загубва интерес към обществените си прояви. Изглежда, че след като няма удоволствие и „техника“ за съзерцание през вековете, изместено от един-единствен проблем — етническото и физическото оцеляване, — след като не е станал достатъчно религиозен, за да намира успокоение в мистично вглъбяване и щом превратностите на историята са го приучили да не търси абсолютното, а да вперя очи към насъщното, българинът се отдава с цялата си душа на общественото поприще. Но тъй като по силата на историческото развитие той все още приема семейството си като територия на собствена „държава“, където е законодател, цялата тежоба на професионалното всекидневие бива вмъкната в домашните отношения. Семейството става парламент, където се разискват служебните или световните проблеми. Ако в него мъжът не среща друг мъж като равностоен събеседник, той го намира извън неговото пространство. Затова преди годините на това, което днес наричаме женска еманципация, селските кръчми и градските заведения бяха претъркани изключително само с мъже. Но мъката от деловите поражения, разочарованията от излъганите обществени очаквания и горчилката от непризнаваните самообвинения се носят у дома. За да се утаяват бавно и неумолимо, разяждайки настроението и доверието, докато парализират семейния организъм. Върху този конфликт например се гради действието в пиесите „Четвърта-пета степен по скалата на Рихтер“ от Кольо Георгиев и „От сняг помилвана душа“ от Петър Анастасов.

Изглежда, че при българските автори причината за липсата на трагическо разединение между живот и призвание (за разлика от европейската драма от Ибсен насам) е доминирането на обществената повеля в живота им. Като че ли родово отличие на българина е участието, под каквато и да е форма, в обществените борби. Дори отношението му към политиката е сензуалистично, а не философско. Разговорът върху политически теми, това прословуто „бистрене на политиката“, е пренасял индивида от неприемането ТУК и СЕГА в хиерното АКО (да си припомним фолклорната ситуация „ако бях цар“). От една страна, това платонично превръщане на времената и пространствата представляло възможния живот като постижим. За човека, обграден с враждебна действителност, представянето на вероятното като реално било източник на сила и издръжливост. Да си припомним патетичните халюцинации на Вазовите хъшове, живеещи в невероятна смесица от морални подбуди и безнравствени постъпки, причината за която лежи във взаимната заменяемост на намерението и осъщественото. От друга страна, теоретичното конструиране на битки, дипломатически ходове, въстания и победи е насичало колективното съзнание със самочувствието на участник и деятел в тях. Не е чудно, че точно в решителния миг сума „заклети“ революционери са залоствали портите си или, изпаднали в па-

ника, са предавали съмишлениците си. В тези критични мигове грубата реалност на практическите действия е изпълвала всекидневното, отнемайки сладостта на измислицата. Известен е примерът с бай Иван Тотъв, домакина на Бенковски и на неговия щаб в Панагюрище, който Захари Стоянов описва с открита ирония. Пощрещнал с неизразимо удовлетворение и патетична гордост честа да даде дома си за подслон на Апостола, бай Иван изпада в паника, когато гърмежът на първата пушка прави въображаемото реалност: „Къщата ми! . . . Къщата ми запалихте! Моля поне за децата ми се смилете“ — бърбори той в несвяст. Летописецът обобщава това, което десетилетия по-късно Иван Хаджийски ще нарече „закон на колебанието“ на дребния собственик: „Бай Иван беше от ония хора, които се срещат твърде много из България и които са бунтовници само дотогава, докато не е замислило на барут, дори дето работата си вършат на бяла книга.“

Една великолепа пиеса от съвременната ни драматургия, „Нирвана“ от Константин Илиев, разглежда темата за страданията на твореца, откъснал се от обществените тежнениа. Единствените действащи лица са Мъжът и Жената, зад които не е трудно да отгатнем Яворов и Лора. Но пиесата няма нищо общо с документалния жанр — известните имена разчитат на нашето предварително познание за най-общото развитие на фабулата. Така както съвременниците на Софокъл споделяли с разбиране страданията на Електра и Орест, познавайки като собствената си биография фамилната история на Атридите, К. Илиев преосмисля „мита“ за Яворов и Лора, за да лансира в познатите ситуации и персонажи общовалидни за човека морални и философски съждения.

Творецът прекъсва връзката си със света и се затваря в дребнавото ежедневие на семейството, едно „общество“ от двама, в което любовта е разядена от егонизъм, а щастието е в миналото, имплицирано в съзнанието на Мъжа като по-реална реалност от настоящето. Пиесата има сложна структура, в която няколко мотива разслояват на няколко нива отношенията между Мъжа и Жената. Двамата персонажи са осъдени да споделят вече известната и завинаги непроменима съдба на Яворов и Лора в последната нощ преди тяхното самоубийство. Те са един мъж и една жена, вкопчени в схватка на разминаващи се съзнания, в които любовта и омразата се оплодяват взаимно със Стриндбергова непримиримост. Толкова безнадеждно и ирационално се противопоставят един на друг, че всяко чувство се превръща в противоположното — трагично изронване на душите, което търси единствен изход за спасение в смъртта. Съблазително е да се проследят подвигните пъстъци на мотивите, изплуващи и отново скриващи се в плътта на действието. Но сега ще тръгнем само по този, който обвързва социалната самота на Мъжа, изразена чрез липса на връзка с обществения живот, и неговата емоционална самота, отразена в неразбирателството с Жената.

Нешастието на Жената, която е по-активна в търсенето на емоционален контакт, е, че нейното съзнание не съпада във времето със съзнанието на Мъжа. Майка му, момичето блян, Гоце и другарите му революционери, стиховете, изпълнили най-хубавите години от живота му — всичко това принадлежи на миналото. „Защо не ми вържеш очите? — откликва той на нейната ревност, претендираща да обсеби мислите, таланта и чувствата му. — Вържи ми очите. . . па ме води като един слепец.“ Конкретният смисъл на „слепотата“ прераства в метафора на душевното му състояние, трагична съставка с нашето познание за действителното ослепяване на Яворов. Малко по-късно, когато тя, упреквайки го, че е изоставила близки хора заради него, пита какво повече иска, той отговаря: „Стая. Една стая с четири стени. . . И без врата.“ Резигнацията е тотална — животът няма изходи и най-малко Жената е виновна за това. Стимулатор за неговата изповед, тя без съмнение възбужда меланхолията му с непрестанното сравнение между сегашното „нищо“ и миналото „всичко“. Изплъзвайки се от сексуалното му желание (част от нейната психическа инквизиция), тя, без сама да проумее, разрушава последните връзки помежду им, колкото и крехка и временна надежда за него да са те. Но истинската

причина за „ослепяването“ му, все още не във физиологичен смисъл, са прекъснатите мостове с гражданската му ангажираност.

Лайтмотивът за Ботев, който се е появявал в сценичната на Мъжа, е ключът към разбиране на неговото страдание: „Сега, ако затворя очи и си помисля кое е най-свидното нещо на този свят, за което ще ми е жал, като взема да мра, това е Македония. И първият човек, когото ще потърся на този свят, ако имаме други свят, първият ще е Гоце.“ Революцията, в която той е взел участие, слива в едно, подобно на Ботев, живот и творчество. Паралелът между морала на македонските революционери и политическата аморалност на псевдопатриотичната война е повече от явен. Идеалите на миналото — свобода и братство — се обезценяват в катастрофата, която причинява смъртта на онези, чиято съдба се свързва с тези идеали: „Три хиляди изнасилени жени и момичета, двеста изгорени села, седем хиляди изклани хора — туй разбраха те от свободата и братството. . . Цървули и навуца са пред очите ми. На български селяни. Оставил си нивицата, колкото я има, оралото си оставил и тръгнал да вика „ура“ срещу гранатите. Защото в читанката му е пишело: „Тоз, който падне в бой за свобода, той не умира.“ И: „Обичам те, мое мило отечество.“ Сега месата му гният из чуждите земи, децата му мрат от глад, а пък някой седи в топлия си кабинет, пие си кафето и се тухка над картата: „Сбъркахме! Оплескахме!“

Вярно е, че не той е заповядал на артилерията да стреля срещу сърбите, не неговите другари са кляли беззачитното население, не той е кроил планове да се короняса за император в Цариград. Но той, поетът, не е вдигнал глас срещу политическата измама, донесла безброй нещастия на народа. Творчеството носи наслада и удовлетворение само ако е възплъщение на личния живот. Може би затова е неприемлив за българина екзистенциализмът, който смята за истински свободен онзи, за когото е достатъчен вътрешният морален избор като форма на свобода във външно несвободните обстоятелства. За да се чувствава със свободен дух, творецът трябва да е освободен със свободата на другите. Затова Мъжът в „Нирвана“ приема съдбата на народа като лично нещастие, и злочестината му — като лична вина. Гражданските му терзания обезсилват енергията на създанието — купчината неначени листи пред него са печалното следствие от социалната изолация. Блянът по Анхило, началото на неговия житейски и творчески път, е блян от ненакърнената чувствителност, блян по непоковареността на раждането.

Конфликтът в пиесата се гради върху неразбирането на душевните вълнения на Мъжа от страна на Жената. Тя търси единствено сегашното — миналото на Мъжа я плаши, защото не съществува в него. Тя е центростремителното начало на драматичното действие, той — центробежното. Сравнението между двете времена е болезнено и обречено на неуспех съревнование с призраци. Всяка истина, изречена от него, се възприема като неистина, отчуждението между двамата нараства като лавина. Страданието — също. Всяко нейно преживяване, което някога го е вълнувало и привличало, се превръща в противоположното: обичта — в зlost, преклонението пред таланта му — в ревност към всекиго, който се докоса до него, женствената слабост — в язвителна жажда да го унижава, гордостта — в комична и банална свадливост. Разочарованията от тази промяна помежду им го измъчват. Вече нито той, нито тя знаят какво може да ги спаси.

Няколко пъти Жената изважда пистолет от хвърленото върху стола сако. Играта с оръжието показва, че друга линия на възможно поведение тече в нейните мисли. Пътят към самоубийството е логичен, това е единствената възможност тя да премине в друго време, да влезе в неговото МИНАЛО, там, където „всеични води“ обкръжават Гоце, Мина, стотиците избити българи, загиналите революционери. С този акт обаче тя препълва чашата на вината му, за него СЕГА също няма смисъл да живее. Той допира дулото до спялото си око. Нирвана е невъзможна в живота, тя е обещание за небиетието.

Страданието като форма на жертвеност на индивидуалния живот в името на колективния ще съпътства душевните лутания на твореца в драмата и до наши

