

ВЪЗРОЖДЕНСКОТО И ПОСТВЪЗРОЖДЕНСКОТО В ДРАМАТА „ФУДУЛЕСКУ“ НА ТОДОР ПЕЕВ

ИННА ПЕЛЕВА

През 1909 г. в изследването си върху живота и дейността на В. Друмев Стефан Минчев пише: „Ако излезе това произведение негово, то ще бъде най-съвършената му работа в художествено отношение.“ „Най-доброто драматическо произведение, което е писано на български и от българин досега“ — заявява през 1920 г. Г. Ст. Пешев¹. Двете изключително високи оценки се отнасят до драмата „Фудулеску“, за чието авторство вече не съществува спор — тя принадлежи на перото на видния възрожденец, учител, революционер, деловодител на Българското книжовно дружество Тодор Пеев².

Не може да се твърди, че у съвременните изследователи липсва интерес към Пеевата творба³. Драмата наистина заслужава специално внимание от страна и на литературоведи, и на театрални критици — непредубеденото и професионално изследване разкрива нейните силни и недотам силни страни, поставя я в контекста на българската възрожденска драматургия като цяло, спира се на интересното преплитане между традиционното и новаторското в художествената тъкан на творбата. Вглеждането в пиесата доказва, че тя не само може да бъде сравнявана с най-добрите образци на възрожденската ни драматургия, но и да се сложи редом с „Криворазбраната цивилизация“ и „Иванко“. От съпоставката Пеевата творба не губи, напротив — очевиден става фактът, че едно върхово във всяко отношение постижение на драматургията ни до Освобождението дълго е отминавано без достатъчно внимание.

Проблематиката на драмата не е непозната за възрожденската ни литература. Почти всеки от големите творци на епохата се е занимавал с въпроса за фалшивата цивилизация, за неистинския напредък. Потиснатото самочувствие на зависимия и унижавания българин е потърсило компенсация в приобщаването към чуждото, „световното“ като духовност. „Своето“ е за-

¹ Цитатите са по: Д. Л е к о в. Тодор Пеев. С., 1978, с. 154.

² Четири действия от „Фудулеску“ са открити в архива на В. Друмев. Пръв поставя въпроса за авторството на драмата Ст. Минчев през 1908 г. Според Г. Ст. Пешев текстът е безспорно на Друмев (1920 г.). По-късно обаче той не е така категоричен. Проблемът за авторството на „Фудулеску“ е решен едва когато в архива на Тодор Пеев са открити черновите на известните четири действия и неизпратеното на Друмев пето действие. За трудностите около атрибуцията на драматургическия текст вж. Д. Л е к о в. Цит. съч.

³ Ст. К а р а к о с т о в. Българският възрожденски театър на освободителната борба 1858—1878 г. С., 1973; Д. Л е к о в. Цит. съч.; Юл. В у ч к о в. Българската драматургия 1856—1878. С., 1989; П. Б о я д ж и е в. Тодор Пеев — журналист и драматург. — Литературна мисъл, 1988, кн. 3.

почнало да се отъждествява с „робско“, „изостанало“, „смешно“; компрометирано се е със статичността си, със своята неизменност. Гъркоманството вече е доказало, че поривът към изравняване с авторитетна нация чрез копиране на бит, нрави, възгледи, език, култура придобива в живота на българите по-скоро трагични (Каравелов), отколкото комични (Войников) измерения. Тогава втората вълна чуждопоклонничество — „европеизъм“ — издига като кумир „френцкото“ и „немцкото“. . . И така, всичко „ново“, което иде отвън, се превръща в заплаха, в синоним на зло и разруха (даже и железниците), в опасност за съществуването на нацията. Трагиката на конфликта между неизбежното настъпление на новостите и консерватизма, превърнат от робството едва ли не в добродетел, в залог за народностно самосъхранение, е пресъздадена с особена сила в Каравеловата белетристика и в „Изворът на Белоногата“ на П. Р. Славейков. Сблъсъкът между старо и ново се трансформира в противоположаване на свое, българско и чуждо, враждебно; на селото — патриархално и „добродетелно“, и града — вече буржоазен, търговски, развратен.

Конфликтът е твърде ярък и актуален, твърде драматичен и драматургичен, за да остане извън обсега на възрожденската пиеса. Точно най-добрата комедия на епохата го формулира ясно и лаконично, почти сентенциозно; дава му име и по този начин го прави познат и на съвременници, и на наследници (за нас „Криворазбраната цивилизация“ отдавна не е само название на пиеса, а е вече почти терминологично словосъчетание, обозначаващо широк кръг от проблеми, някои незагубили остротата си и днес).

И така, „Фудулеску“ като че ли в общи линии разказва същото, което вече е разказано от Войников — един мошеник под маската на цивилизован и културен доброжелател се е настанил в семейство с три дъщери; женен за едната, той е ухажвал другата и успява да прелъсти третата. Но главната амбиция на Фудулеску са не любовните подвизи, а обсебването на чуждия имот; в края на краищата съпругът на измамената го убива. . . Ако „Криворазбраната цивилизация“ е била до известна степен модел, Пеевата пиеса я надминава като драматургия: и от чисто художествена гледна точка, и като трактовка и начин на разработване на общата проблематика. Може би това се дължи на факта, че Т. Пеев добре познава и съвременната немурманска драматургия, където могат да се открият сходни характери и ситуации, и драматургията на Островски⁴. По всяка вероятност нашият възрожденец е запознат и с творчеството на Молиер и по-специално с „Тартюф“ (пиесата е преведена на български едва през 1896 г., но в Цариградския френски колеж добре владеещият езика Пеев би могъл да я чете в оригинал). Хаджи Стефания, заета с калугери и религиозни служби, е наивна и заслепена като Клеант, повярвал на христолюбивите приказки на Тартюф; във Фудулеску могат да се открият черти от безсмъртния тип на лицемера и измамника, създаден от Молиер; точно той, мошеникът, дава името и на двете пиеси.

Учил се от най-доброто наше и чуждо в драматургията, която познава, Пеев създава оригинална, много българска и много силна пиеса. Войников вижда комедийното, смешното в конфликта „свое“ и „чуждо“. Водевилната лековатост, остро фарсовите моменти, върху които е поставен акцентът при граденето на фабулата, откровената дидактика в края на краищата одребняват проблема. Хепиендът, подсилен от една прекалено поучителна песен, носи наивна вяра, че злото, веднъж победено, вече не съществува; че доброто старо време може да се върне. Пеев разглежда проблема за сблъсъка между

⁴ Ст. Каракостов. Цит. съч., 409—410.

настъпващата псевдоцивилизация и обречените добродетели на българския семеен бит много по-реалистично, по-мъдро и по-далновидно (т. е. по-песимистично). В неговата трактовка на конфликта вниманието на творец и зрител се съсредоточава върху дълбоко *социалната* същност на противостоенето свое — чуждо, старо — ново. За първи път в българската драма е пресъздадена трагедията на „семейния“, добродетелния свят, който неминуемо ще загине, ще се разпадне под натиска на идещите буржоазни порядки. Именно трагедия — Фудулеску наистина е наказан, но щастие не може да има и за другите герои. И Благой, и Лина са обречени. Авторът отхвърля възможността да „избави“ персонажите, да потърси щастлив край, да избере „спасение чрез бягство“ за героите си (твърде елементарно драматургично разрешение на конфликта). Цялостното развитие на действието, сценичната логика и емоционалната атмосфера на критикореалистичната драма подготвят и изискват трагедийната развръзка. Далече преди финала Опрю е разрушил всичко, убийството му не променя нещата. Семейството — залог за оцеляване в един немилостив свят, е унищожено. Фалшът и измамата са заместили почитеността; перфидността е разкъсала роднинските връзки. Фудулеску лъже хаджи Стефания, Лина, Мата, Вънтуреску, Петър; Лина лъже Мата, майка си, Благой (спестяването на истината е също лъжа); Мата лъже Фудулеску, Лина, хаджи Стефания, бъдещия си зет. Болестта е неизлечима — макар проумяла същността на Опрю, макар помъдряла и разкайваща се, Лина се опитва да избяга от лъжата в дома си отново чрез лъжа, да съгради нов дом върху измамата. Фудулеску желае да ограби хаджи Ганчовото семейство — играта му с Лина е не толкова любовен каприз, колкото добре пресметнат ход в осъществяването на икономическите му амбиции (Маргариди е самата простосърдечност и елементарност в сравнение с типологично родствения нему Пеев герой). И не само Фудулеску, всички около него са белязани с печата на новата страст — в пиесата непрекъснато се говори за пари, зестри, наследствени дялове, имоти, ценни книжа за поземлена собственост. Парите са в мислите и думите на хаджи Стефания, на Мата, на Петър, даже на Лина, на Фудулеску, на Вънтуреску, на Тинтура; те се появяват почти на всяка страница в текста. Доста сценично време е отделено на подписването на не съвсем законното пълномощно, даващо права на Фудулеску върху зестрата на Лина и дела на Петър (I, 10). Неслучайно и познатата още от комедия дел'арте ситуация „мошеник мами друг мошеник“ Пеев „прекроява“, като поставя акцент върху реалната, действителната, „финансовата“ страна на иначе фарсовия мотив, в чийто класически, така да се каже, вариант, са важни не парите, а остроумната измама, виртуозното надлъгване (IV, 1). Фарсовото тук е изградено от съвсем истински, житейски достоверни, „документални“ подробности, които, от една страна, го заличават като сценичен ефект, но, от друга, довеждат действието до пълен абсурд — двама лъжци делово купуват и продават невеста; всичко си е съвсем истинско: и 2000-те жълтици, и акциите, и разписката. Парите са завладели сцената — вадят ги, броят ги, прибират ги в портфейли; те хипнолично привличат вниманието в ретардираното действие. (Въвеждането им като особено, неодушевено, но властно присъствие в творбата е често срещано у големите критически реалисти.)

Именно отношението към парите разделя героите на Пеев на две групи — Фудулеску и хората около него срещу братята Славкови, Руска и Пею Добрович. Т. е. конфликтът в тази драма из „влахо-българския живот“ надскача противопоставянето румънско, чуждо — българско, свое и я превръща в социалнопсихологическа пиеса за сблъсък между буржоазните порядки и умиращата патриархалност. Неслучайно *бащата* в семейството отсъству-

ва — за разлика от силно присъстващия хаджи Коста в „Крнеоразбраната цивилизация“, неслучайно действието се развива във Влашко, икономически изпреварило България. Пеев пръв и единствен през Възраждането с една невъзрожденска липса на вяра в бъдещето предесеща голямата тема, която ще стане основна в творчеството на писателите-реалисти след Освобождението — темата за парите, за собствеността, разрушаващи човешкото щастие. Драматургът търси морално-етичните еквиваленти на настъпващата социална действителност и рисува една доста безрадостна картина, в която личностните взаимоотношения се градят върху непочтеността, лицемерието и фалша, а понятията като свобода, свободна воля, култура, обич са изкривени до неузнаваемост и превърнати в синоними на аморалността, пошлостта, измамата.

Основният носител на „модерните“ нрави в пиесата е Опрю Фудулеску. Ново превъплъщение на Тартюф, обусловено точно от конкретния исторически момент, от специфичните икономически условия на Балканите през 70-те години на миналия век, Фудулеску е съвкупност от характерни за типа на измамника черти и от ред индивидуални, свои собствени качества. Тартюф проповядва християнски добродетели, вяра в бога и мами, Фудулеску живее в друго време и предпочита да мами, проповядвайки безверие, „светата свобода, личните права, които. . . загинват, . . . ако (човек) слуша богословските басни. . . в катехизиса и Евангелието, и изветрелите философии на ония нравоучители, които с ограниченията на нравствеността докарват човека до скотско състояние“. Virtuozният демагог умее да бъде актуален, опощлявайки иначе напредничави идеи и теории. Той е модерен, той е почти бунтар, той е мисионер на напредъка. Заплахата, идваща от Маргариди, звучи лековато и безобидно — материализира се в модни журнали. Фудулеску е много по-„духовен“, по-рафиниран, по-интелигентен в обработката на чуждото съзнание — той развъртава, използвайки книгата, литературата (т. е. достатъчно образован е, за да оценява мощта на писаното слово). Ако Тартюф, изненадан сам в стая, ще демонстрира молитвено усърдие, Фудулеску в същата ситуация ще се втурне към масата и ще вземе книга, за да го заварят четящ (I, 5). Перфидността е издигната на ново равнище, безспорна е „интелектуализацията“ на мошеничеството. Разнообразен и разнолик е Фудулеску и като речево присъствие, като словесна изява (за разлика от Маргариди). Той прекрасно владее езика на любовника от сантименталния роман с всичките му захарни аксесоари — нежни обръщения („гълъбче“, „гълъбичке“, „ангелче“), клетви за вярна обич, драматични заплахи за самоубийство при евентуален отказ на любимата, жонгльорство с имената на Венера, Аврора, Минерва; жестове-емблеми на типа „влюбен до безумие изискан мъж“: падане на колене, държене на нечия ръчица, съпроводено от демонстративно шумни въздишки. (Получава се доста жестока пародия на типа любовник, популяризиран от сантименталната литература на миналия век. Пеев всъщност унищожава ореола на този вид герой и книги.) Но Опрю може да бъде и грубовато-афористичен, да използва народни изрази и поговорки при обосноваването на действията си, търсейки санкциониращата мощ на общоприетото, отразено в сентенцията: „желязото се чука, доде е топло“, „гладна мечка хоро не играе“ и пр. Той може да заеме и интелигентска меланхолно-иронична поза („нима моята звезда няма да ме отърве?“), а и да си служи с делничния, лаконичен делови език на буржоата, зает с финансови машинации. Само в един кратък диалог (III, 10) Фудулеску може да играе всичките си роли наведнъж, с лекота да преминава от ласкателство и ухажване към заплаха и изнудване, от риторични въпроси и доброжелателство към фамилиарна доверителност и убийствен сарказъм: „От иронията ви разбирам, че на

мене сте сърдита, ама с тебе ще се сговорим ние. . . “ Даже отделната фраза е разнолика, стилистично разломена. Словесната изява-шаблон („разбирам, че на мене сте сърдита“) кодира позната литературна ситуация — верен любовник съобразно „жанра“ изразява страдание, обида от несправедливи обвинения. Но изведнъж до сантиментално-меланхолната реплика се появява фраза-просторечие („ама с тебе ще се сговорим ние“), в която има не салонно изящество, а бруталност и ясно доловима заплаха. Преминаването от учтивото „вие“ към непочтително-фамилиарното „ти“, подсилено от ясната стилистична характеристика на просторечния съюз „ама“, се превръща по-нататък в белег за смяната на психологическото надмощие в сблъсъка Лина — Фудулеску. Пеев владее словесния детайл, спецификата на сценичната реч, чрез която ярко разголва характера на героя. Най-синтезираната и в същото време многозначителна характеристика на Фудулеску е произнесена точно от сцената: „Герой, *рицар от новото време!*“ (III, 10 — Лина). Същото название на типа безскрупулен, нагъл, алчен хищник след години дава Димитър Благоев. Далновиден и проницателен, в края на възторжената, уповаваща се в бъдещето възрожденска епоха, скептикът Пеев вече предчувствува появата на новите хора, усетили силата на капитала, отрицатели на всичко, за което е радеело Възраждането. Разбира се, пътят от Фудулеску до бай Ганьо е дълъг — Пеевият герой все още не е достатъчно силен икономически, за да бъде така откровено арогантен като Алековия търговец; Опрювата сфера на действие е ограничена — той мошеничествува вътре в семейството, още не му е до политически борби. И все пак еднаква е неутолимата жажда, която тласка действията и на двамата; еднакъв е кодексът на тези „рицари на новото“ — безчестие, измама, пълно незачитане на другите и на каквито и да било морални норми.

Интересното е, че сценичният антипод на Фудулеску, Благой, още преди да се включи в действието, също е характеризираан като „рицар“. Една и съща лексема в кратък отрязък от текста е използвана за обрисоването на противоположни персонажи, и в двата случая с обидно-ироничен подтекст. Лина нарича Фудулеску „рицар от новото време“, като „ново“ е предварително компрометирано, синонимично на зло, категорично отричащо всичко рицарско. За Фудулеску пък Благой е „Дон Кишот“ (III, 8) и „Лининия рицар“ (III, 11), като понятието „рицар“ — носител на значенията „човек на честта и на честността“, „кавалер“, е изравнено с „нелепо“, „смешно“, „жалко“. Благой е като Сервантесовия герой — луд, борец се с мелници, търсец рицарски подвизи във време на ханджии и мошеници, смятащ Алдонса за Дулсиня. Неадекватността на честния и почтен Линин годеник спрямо заобикалящия го свят е подчертана и чрез финала — Благой иска дуел, „съд божий“, но в края на краищата дуел просто няма: Фудулеску отказва „с най-мръсни полъжри“ и Благой трябва да прибегне до не толкова рицарското и доста прозаично обикновено убийство. В света на Опрю, Тинтура и Вънтуреску рицарският кодекс наистина звучи глупаво и ужасно старомодно. Докато Фудулеску ламти за пари, Благой се отказва от Линината зестра; докато Опрю използва красиви думи само когато мами, естественият език на Благой е приповдигнат, с леко сантиментален привкус от щедро присъстващите междуметия; докато Фудулеску развратничи, Благой обича истински (затова съвременният читател или зрител би му простил понякога пресилените жестове, явно задължителни за времето и съответния социален кръг при израза на любовното чувство). Наистина по-нежизнеспособният е Благой — даже отмъщението не му носи удовлетворение, нещо е безвъзвратно погинало, светът е неспасяемо погрознял, няма място за рицари. И

през ум не му минава да бяга, той просто няма защо да се спасява от правосъдието — и след смъртта на Фудулеску щастито е невъзможно.

Съпоставяйки Опрю и Благой, Пеев използва за уплътняване на характеристиките им и познатата от световната литература двойка „господар — слуга“. Героите-антиподи са коренно различни и във взаимоотношенията си със своите слуги (разбира се, и Пеев, и възрожденската публика не се интересуват от сложността на връзките между Дон Кихот и Санчо, мистър Пикуик и Самуел Уелър, Дон Жуан и Сганарел, а от прости, лесноразпознаваеми и еднозначни неща като взаимна почит, внимание, човечност). Въпреки че Благой присъства в много по-малък отрязък сценично време от Фудулеску, драматургът отделя доста внимание на слугата му дядо Петко (нямащ пряко отношение към развитието на действието), докато Букур, Опрювият слуга, си остава епизодичен образ. В краткия диалог между Фудулеску и Букур (I, 4) господарят си е господар, а слугата слуга, няма и намек за някакви обикновени човешки „неделови“ взаимоотношения, надхвърлящи схемата заповед — изпълнение. Емоционалната индиферентност на героите е подчертана и в еднообразно официално-почтителните реплики на Букур, и в еднообразно императивните реплики на Фудулеску. Нито Опрю, нито слугата му се интересуват от човека насреща. Ако Букур е представен като „вет слуга на Фудулеска“ (I, списък на лицата), дядо Петко е „Петко Вълков, старец на 70 години, вет и *верен* слуга на Славкови“ (V, списък на лицата). Пеев даже му е дал фамилия, освен „вет“, старецът е и „верен“, повече близък, роден, отколкото слуга — Благой използва роднинското обръщение „дядо“. Семейното в отношенията между двамата се подчертава и от споменаването на факта, че Петко е от 35 години в Славковата къща и е отгледал Благой, че води по народному летоброенето на дома („Ти се роди. . . в чумавата година“); че е много разтревожен за здравето на господаря си и иска като близък човек да знае какво не е в ред, за да помогне; че в края на краищата тръгва с Благой, който е решил да се предаде на властите.

Вниманието и човечността или липсата им в отношението към слугите Пеев използва като характеризиращ детайл и при изграждането на образите на други герои. Докато хаджи Стефания е безцеремонна и по господарски изпълнена с досада от обясненията на слугинята, в Рускините думи към нея звучи благосклонност и доброжелателство. В първо и второ действие Лина не разменя и реплика с някого от слугите. В трето действие (вече са минали пет години и тя трезво е оценила Фудулесковата цивилизованост) Лина се е отказала от салонно-сентименталния маниер на разговор и именно със *слугинята* споделя обичта си към Благой; контактът ѝ с нея е много по-истински, с повече човешка топлина и естественост от контактите с майката хаджи Стефания, сестрата Мата, „влюбения“ Фудулеску. Чрез общуването си със слугинята Лина се приближава към традиционно българското в нормите за поведение, към утвърдените от патриархалността семейни взаимоотношения.

Когато се говори за майсторството и новаторството на драматурга Пеев, не може да не се отдели внимание на един изключително интересен образ в пиесата — Петър. Той е абсолютна новост във възрожденската ни драма. Доста общо наистина има между Пеевия герой и Друмевия Петър („Ученик и благодетели“)⁵, но като чисто сценично присъствие братът на Лина е първи, той е драматургично откритие. Много от невъзрожденския му скептицизъм, от нервното му остроумие, от нападателната му язвителност ще се появят за нов живот на сцената едва у Яворовия Чудомир („В полите на Вито-

⁵ Д. Лекков. Цит. съч., 162—163.

ша“). С образа на Петър Пеев влиза в своеобразен спор с традиционните трудно подвижни, прекалено категорични и еднозначни оценъчни принципи на Възраждането, познаващи само полюсните етически и естетически антоними — добро и зло, красиво и грозно. А Петър е невъзможно да бъде характеризан елементарно, еднословно като „положителен“ или „отрицателен“ герой. Чрез създаването на сложния образ, в който се преплитат привлекателни и отблъскващи черти, трагично и комично, драматургът като че ли се опитва да преодолее възрожденската неизкушеност, патриархално-романическият черно-бял начин на възприемане и пресъздаване на света и човека. За първи път творецът извежда на сцената „вагабонтина“, „обесника“, „пунгаша“, който е . . . симпатичен. Невероятно съчетание — като се имат предвид строгите морални критерии на българина-къшовник и пчеловник. И все пак, въпреки че е живо отрицание на патриархалните разбирания за почтеност, Петър по особен начин е привлекателен. Първата негова самоизява на сцената е прочитането на сметка за три наполеондора, взети назаем: „За едно стъкло ром жамайка. . . пет франка, на Лиза за чепици — 12 франка, за четка и чесило — за конете, не за Лиза — пак три франка, все за Лиза за престилка и забрадка — 4 франка, пак за нея глицеринов сапун, 12 аршина басма. . .“ Привикналият на труд българин изведнъж е изправен пред ежедневието на един „вагабонтин“, запълнено от алкохол, „унгоройката“ Лиза, грижи за конете, „игра на книги и на билиард“. Нещо от френския бохем-неудачник има в този толкова непознат Петър, в невинно-наглото афиширане на собствената пропадналост пред един свят, в който достолепието и благоприличието са особено ценени. Петър също е жертва на „цивилизацията“ — самосъзнанието му на развратен и непоправимо пропаднал човек е извор на трагичното в образа. Недоучил, но достатъчно интелигентен, за да е наясно със себе си и с другите, виждащ източника на злото, Петър е неспособен за действие. Остават му остроумието, подигравката и със себе си, и с другите, трескаво-нездравият артистизъм на превъплъщениата — той е ту страдащ, разкайващ се, самосъжаляващ се некрокопсаник („Сега аз няма съм човек“), ту язвително-груб провъзгласител на неприятни истини („Грозна е нашата работа: мама. . . всичко предаде на нане Опря, а той, голю. . . облече се, наяде се и всинца ни накриво погледва!“ Разнолик, постоянно лутащ се между страданието и веселието, Петър е голямо драматургично постижение — той ни изненадва непрекъснато (нещо твърде несвойствено за драматичните герои през Възраждането, чиито действия в повечето случаи са лесно предвидими). Оплакващ пропилените си възможности за почтен живот, Петър рисува осъществимото си (без влиянието на Опря) благополучие: „Я да бях свършил барем гимназиален курс и да бях настанен при някой честен търговец, да видиш тогава как *хубавичко* щях да управлявам имота си — и своят, и Линината зестра, та че и на мама парите! Тогаз щях да се ожена за някоя си ей та кваз. . . беличка, тлъстичка и височка хубавелчица. . .“ (III, 4). Той е Опрюво теорение, лайтмотивът на всичките му речевни изяви са парите, имотът, наследството. Тази задъхана алчност в ускоряващото темпото си слово („и. . . и. . . та че и“) като че ли подсказва съжаление, че самият той — Петър, не е на мястото на Фудулеску, вече заграбил всичко. А в същото време в представата за семейно щастие с „някоя си“ беличка и тлъстичка звучи горчива ирония, пародирание на еснафските възгледи за благополучие, характерни за двуликия морал на Опрювци. Търсец Лининото съжаление, в позата на обичлив и нещастен брат Петър проси от сестра си пари, след получаването на които мрачно-весело я убеждава да не се жени за Благой, защото не го заслужава, а и Вилтуреску вече е обещал своя ат (!) на Петър, ако той склони сестра си да го

вземе. Но пък продажният брат не продава Лининото писмо на Фудулеску и жестоко издевателствува над Вънтуреску, докато изведнъж отново заявява: „Аз по съм благодарен да помогна вам, отколкото на Благоя. . . Зер вие вече ми обещахте вашият хат, а от Благоя каква полза? Само едни правоучителни разговори. . .“ (IV, 2). Такъв е Петър — слаб, противоречив, драматичен в най-истинския смисъл на думата; алчен и порочен, понякога зъл, но способен на привързаност и обич — първият образ на обречения човек, съзнаващ собствената си абсурдност: той не би могъл да оцелее в света на Фудулеску. Твърде бездействен, Петър не е конкурентноспособен спрямо пъргавите, изобретателни и кипящи от енергия дейци на новото, а и не би могъл да се върне в добродетелния „предгреховен“ патриархален свят. Петровият образ е третият (с образите на Лина и на Благой) носител на трагизма в драмата; той по друг, своеобразен начин дава трактовка на мотива за гибелното, за разрушаващото в идващото ново, в „цивилизоването“. Пеев е следващият — подир Друмев — драматург, който си позволява да съчувствува на отрицателен герой. Петър едва ли би могъл да събуди у зрителя съчувствие-жалост, съчувствие-плач (смешното, безспорна съставка на трагикомичното, предотвратява зрителските сълзи като реакция-еквивалент на сценичното страдание), но извиква друг тип съчувствие — съчувствие-интелектуална съпричастност, а това е голяма крачка в преодоляването на примитивния реализъм при възприемането на театъра и в изграждането на един по-модерен зрителски вкус.

Пеев е сполучил и при създаването на женските характери в драмата. Ако Друмев чрез образа на Мария прави опит да изследва „сложните тайни на женската душа, . . . разкрепостява женското начало на сцената“⁶, за Пеев може да се каже, че владее майсторството да рисува психологически богати женски образи, в които реализмът преодолява изключителността на единствената всепоглъщаща страст и търси излявата на непростата човешка душевност в ежедневието, сред обикновения бит. Лина е драматична и достоверна в страданието си, без да стига до лудостта на Мария. Момичешки глупавичка и наивновъзторжена, тя вярва на Фудулеску; детското чувство към човека, който ѝ е носил в пансиона бонбони и играчки, постепенно прераства в обич (Пеев, търещ психологията на зараждащото се любовно чувство, е по-добър сърцевед от Войников, който вижда в Анка единствено въплъщение на глупостта и ограничеността, но не и момичето, увлечено за първи път). Лина интуитивно усеща заплахата във Фудулеску, но е слаба, неспособна да победи провокираното от литературните модели и от собствената детска доверчивост чувство. Съвсем нова (но не и невероятна, добре защитена драматургично) е помъдрялата Лина — трезва и уравновесена, героинята вече заплашва Фудулеску, с досада отхвърля всички опити за лъжливо умиротворяване в семейството. Стремяща се към щастие с Благой, тя съзнава, че то е невъзможно, и въпреки това е готова на всичко поне за да се опита да го постигне.

И Мата е нов и непознат характер за нашата сцена до Пеев. Тя също е жертва на Фудулеску, развратена от теориите му за „личната свобода“, за „равноправието“ в брака, които „прокопцаният“ зет на хаджи Стефания разбира по твърде своеобразен — по-точно пошъл — начин. Цинично откровен в незачитането на Мата, иначе прозорливият Опрю я представя като „глупава“ (I, 3). Наистина тя безропотно му помага да заблуждава майка ѝ и едва ли не пред очите ѝ Фудулеску започва играта с Лина. Но все пак Мата не е безлична статистка, чиято роля се изчерпва с това да бъде мамена. Ед-

⁶ В. Б о я д ж и е в а. Летопис на българската драма. С., 1980, с. 63.

ва в трето действие нестелно се загатва за истинския ѝ характер (диалога с Лина). Послушната съпруга без излишна показност, но съвсем откровенно започва да работи срещу планове на мъжа си, когато решава, че интересите ѝ се разминават с неговите, че най-после е дошъл часът на отмъщението. Пеев пръв се опитва (като всеки пръв опит и този е белязан от известна доза наивност) да покаже на сцената психологията на обидената жена, която е далече от пасивното страдание, а търси в подходящия момент удовлетворение за засегнатото си самолюбие.

Хаджийката и Руска са по-периферни образи и все пак детайлът, бегло споменатият факт, сполучливата речева характеристика ги превръщат в сценични герои със собствена физиономия, биография, възгледи и драматургични задачи. За първи път виждаме хаджи Стефания, „разплеснала се на канапето със съвършено спокойствие и равнодушие“ (I, 1). По-нататък тя често ще задрямва на сцената (но не и когато става дума за пари). Малкото допълнителни щрихи — непрекъснатото пиене на кафе, честото ѝ присъствие в „софраджерията“ (трапезарията), „кулинарният“ колорит на някои от репликаите ѝ, уж мимоходом дадената информация, че с неграмотна, че е взела мъжа си заради парите му, че е плачлива, религиозна и че, в края на краищата, е румънка — създават един цялостен, добре защитен драматургично образ.

Руска — антипод на развратената Мата и отчасти на Лина, присъства твърде малко на сцената. Носителка на всички женски добродетели, ценни за Пеев-възрожденец, тя е много по-слаба от Фудулеску, неспособна да се пребори с него за Лина. Творецът е верен и на житейската, и на сценичната логика — Руска и мъжът ѝ идват „отвън“, отдалеч и са неспособни да спасят дома, който отдавна е започнал да се руши „отвътре“, неспособни са да се противопоставят на новото, ако и то да е видимо уродливо. Същност дъщерята не може да се пребори с грешката на бащата (това, че Пеев избира за него не обикновена смърт, а смърт от безсилна ярост, срам и гняв, е показателно — за автора хаджи Ганчо е едва ли не носител на трагична вина: оженил се е за чужда и е наказан не само той, но и децата му). Пеев тук е традиционно безкомпромисен, правилото на всички поробени и застрашени от претопяване е нарушено, българското е заплашено, т. е. трагедията е неизбежна, съдбата на децата е предрешена още от небългарската кръв на майката.

Съвсем в дидактичните традиции на възрожденската драма е Пеев и разгръщайки последователно в пиесата мотива за „недоучилите“ — хаджи Стефания не може да подпише пълномощното за Фудулеску, подписва си го той. Руска с горчивина напомня на Лина, че не са доседали в пансиона, за да се доучат. Петър учи в Галац (не в Габрово, където, внушава Пеев, би получил истинско образование) — какво наистина би могло да излезе от него, който е син на неука румънка, учил е в румънско училище с директор грък и е подложен на „цивилизаторското“ въздействие на Фудулеску. . . Поучителното е въведено с мярка, не функционира само за себе си (сценичното действие не е просто илюстрация към дидактическа теза), но е ясно доловимо — точно неуките, слабо образованите стават лесна плячка на Фудулесковци.

Изграждайки характерите, Пеев използва и „говорещи“, „значещи“ имена. Драматургът избира лесно разгадаемо, многозначително име за главния си герой — всеки читател (зрител), съвременник на Пеев, би бил наясно със същността, основната черта на драматичния образ, още повече, че тя е изведена в заглавието на пиесата. В речника на Найден Геров откриваме: фодулин, фодул, фудул — горделив, горд, надут, навдигнат; горделивец, гордец, гордый, горделивый, надменный, високомерный. Цяло семантично

гнездо около тази дума (фодулистъй, фодулка, фодуллък, фодулщина) сви- свидетелствува за широкото ѝ разпространение в българските говори през възрожденската епоха. Творецът явно отдавна се е занимавал с типа горд, доволен от себе си, презиращ околните човек — в Етрополе се е играла незапазена пиеса на Пеев, която се наричала „Високомерният“⁷. Ясни като етимология са и имената на персонажите, противостоящи на Опрю — Благой и Драган Славкови, Пейо Добрович (коренът на фамилията му подсилва ореола, който има професията и изобщо социалният му статус за възрожденския българин — той е учител) и Руска (от „руса“, „светла“, т. е. „добра“). За имената Лина и Мата, които не толкова охотно разкриват характерното за притежателките си, може да се каже, че поне не са от най-традиционните по тип образуване български женски имена с наставка „-ка“, т. е. носят привкуса на нещо отдалечило се от изконно родното.

Използвайки за заглавие на пиесата си значещото име на основния отрицателен герой, Пеев се придържа към традиционните принципи за номинация на възрожденската драма. В нея заглавията почти винаги разказват (не само казват), представляват една максимално концентрирана информация за сценичното действие, дават предварителна представа отчасти и за герои, и за сюжет или поне лаконично и сентенциозно формулират основния проблем в драмата: „Иванко, убиецът на Асеня“, „Стоян войвода“ (и още много други войводи и хайдут), „Покръщение на Преславский двор“, „Диманка или вярна пръвнинска любов“, „Криворазбраната цивилизация“, „Изнаднал търговец или смъртна жертва“ и т. н. „Фудулеску, прокопцаният зет на хаджи Стефания“ по същия начин удовлетворява потребността на възрожденския зритель предварително, още от заглавието да бъде наясно с героите и ситуациите, които ще наблюдава, с оценките, симпатиите и антипатиите на автора. Заглавието на Пеевата драма е напълно съобразено с изискванията на публиката — говорещото име, образувано от турска общоизвестна дума и румънска наставка, обрисова наедно основния герой и отношението на писателя към него — то трябва да стане отношение и на зрителя; „зет“ дава да се разбере, че ще става дума за семейни взаимоотношения в богатска къща („хаджи Стефания“), „прокопцан“ в съчетание с личното име е ясен носител на авторската ирония към един безспорен непрокопсаник.

И така, опирайки се на традицията, но и надскачайки я като ниво на художествено майсторство, Пеев създава първата истинска социалнопсихологическа критикореалистична драма в българската литература. Творчески усвоеното наследство е важна предпоставка за появата на една пиеса толкова превъзхождаща като драматургическо умение първите възрожденски произведения, предназначени за сцена (а между тях и „Фудулеску“ не лежи кой знае колко голям период от време). Когато например се говори за психологизма в пиесата на Пеев, не може да не се спомене за особената връзка между нея и Друмевия „Иванко“⁸. Но за някакво заимствование не може да става и дума. Просто Друмев и Пеев използват един и същи език на жестовете, приет от епохата за сценично изразяване на сходни или еднакви психологически състояния. Интересна е съпоставката между двете пиеси и по отношение на присъстващото лирично начало в тях (по-специално на песента). Друмев, който доста широко я използва, предпочита авторската песен, която или разказва за вече станали събития, или изобщо няма отношение към развитието на действието, а е и лишена от естетическа стойност. В драмата си Т. Пеев използва само една автентична народна песен — монологът на Благой (V, 2) е прекъснат от гласовете на работниците-жетвари:

⁷ Д. Лек ов. Цит. съч., с. 46.

⁸ Вж. Ст. Кар а к о с т о в. Цит. съч. и Д. Лек ов. Цит. съч.

„Пушка пукна море, . . . из гора зелена. Та удари море, . . . най-добрия юнак. . .“ Песента, прозвучала зад сцената, служи като музикален фон на психологическото действие, извършващо се пред зрителите. Поетичната фолклорна творба, изпълнена в драматично произведение, е натоварена с особена функция: подчертава се, че я пеят работници от Софишко — тя е свособразен глас на родината, напомняне за един друг, красив, свой свят. В нея прозвучава предчувствие, прокоба — слушайки за гибелта на „най-добрия юнак“, Благой мисли за неспособността си да търпи „повече такъв живот“, за смъртта, която е „вечно успокоение“, т. е. изпълнението на песента се превръща в ефектен драматургичен похват, обуславящ нарастването на сценичното напрежение. Освен това в красивия фолклорен текст става дума за юнашка смърт, превърната в поезия; за героична, достойна гибел, преди която е имало живот, също достоен за песен, изпълнен с волност и борба. Зад сцената в „ясния глас“ на жетварите прозвучава горчиво подсещане, че съществуват и друга действителност, и друг начин на живот, и други идеали, непознати на реалността, създавана от Опрювци.

И като сценична техника „Фудулеску“ надминава Друмевата драма. В „Иванко“ двигател на действието е всъщност подслушването; всяко следващо действие се обуславя от това, какво е чул Исак в собствения си дом, у Иванко, в двора, на тържището. Севастократорът подслушва непрекъснато (по-точно десет пъти); подслушват отец Иван и Петър: четири явления те се занимават само с това. Фудулеску подслушва два пъти, като това поне е достоверно и възможно — той все пак е в собствената си къща. В Пеевата драма е силно редуцирана и монологичната изява. Срещу Друмевите двадесет и пет монолога във „Фудулеску“, първо, те са по-малко на брой (дванадесет), второ, са много по-кратки от тези в „Иванко“, и трето, са много по-оправдани като моменти, пряко свързани с действието — например монологът на Хаджийката представлява една стегната експозиция, монологът на Опрю — завръзката на драмата и т. н. Пеев почти не използва и говоренето „на-страна“, любим сценичен похват на Войников. Разбира се, тези сравнения нямат за цел да омаловажат най-добрата по всеобщо мнение възрожденска драма, а само да изтъкнат качествата на все още малко познатата и може би затова пренебрегвана Пеева творба, която като възглед за същността на сценичното действие, за изграждането на характерите, за конструирането на конфликтите е най-близо от всичко, създадено през епохата, до съвременните разбирания за драматургията.

Т. Пеев е съвсем нов и в трактовката на комичното в пиесата си. В „Криворазбраната цивилизация“ фарсовото начало е доста силно, смехът често е примитивен и грубоват. Пеев е далече по-многообразен, по-находчив и, не е пресилено да се каже, по-интелектуален в сценичното претворяване на смешното. Той познава и доброжелателната усмивка, и иронията, и сарказма. Скълата на комичното е богата и прецизно степенувана — смешни са и Вакареску, и Вънтуреску, и Петър, но поразличному. Трагикомичното чрез образа на Лининия брат за първи път заявява присъствието си на българската сцена. Комизмът на ситуацията и на речевата изява неочаквано за възрожденския вкус се свързва и с положителните, явно симпатичните на автора герои (до Пеев смешни могат да бъдат само персонажите, които творецът има за какво да наказва). Благой вече е взел драматичното решение за дуела и се е успокоил, когато дядо Петко наввно се радва, че той, слугата, с разговорката си е разведрил господаря, и с присъщата на всеки склонност към надценяване на собственото „аз“ си приписва несъществуващи заслуги. Когато Фудулеску предлага на Лина да разкаже всичко на Благой, тя патетично заявява: „Аз го много обичам и ме е страх да се не отхвърли от мене.

В такъв случай за мен смъртта е предпочителна.“ Последвалата Опрюва фраза, охлаждаща изведнъж сантиментално-героичната Линина екзалтираност, подсказваща на зрителя съмнение, че момичето, макар и несъзнателно, позира, не може да не предизвика усмивка, макар че става въпрос за съвсем сериозни неща: „Не, гълъбичке, и в такъв случай вие ще живеете. . .“

Смесването на трагичното и комичното е неприсъщо за възрожденската драма, която, общо взето, се придържа към класицистичния принцип за несъвместимостта между смешно и тъжно, между низко и възвишено. Това съжителствуване на категориите-антиподи в пиесата е още едно доказателство за новаторството на Пеев и е важна черта на реалистичния метод, който позволява на драматурга да пресъздаде на сцената живота като неразкъсваемо единство на противоположностите.

Когато се разглежда „Фудулеску“, както и когато се анализира всяка друга възрожденска драма, не бива да се забравя, че „основният. . . адресат е българският зрител в пределите на Османската империя и извън нея“⁹; зрител, здраво свързан със своето време и с проблемите на епохата си. Юл. Вучков в книгата си „Българската драматургия 1856—1878“ (С., 1983, с. 21) апелира за историзъм при оценката на драматургията, създавана преди Освобождението, и тази позиция явно обуславя, въпреки многото резерви, високата му крайна оценка за Пеевата драма: „Пиесата му „Фудулеску“ прокопщаният зет на хаджи Стефания“ е ярка страница в живота на възрожденската драматургия. Запомняме я заради нейната сценична изразителност и заради нейните литературни достойнства. Тя носи белезите на безспорен драматургичен талант и след известна редакция главно по линия на съкращенията заслужава да стигне до сцените и да не слиза от тях, защото е интересен и убедителен документ за проблеми на своята епоха, за някои непреходни теми от областта на нравите и морала.“¹⁰ Възрожденските драми наистина не са писани за хипотетични наследници, а най-вече за съвременниците на творците, които ги създават. Едно от най-важните им качества е актуалността. Пеевата драма я притежава. Тя претворява един от проблемите на времето, който по-късно ще стане централен за литературата ни — разрушаването на патриархалния морал и на семейството под натиска на „цивилизацията“, на новите икономически условия. (Новаторът Пеев възплъщава идеята за разпадането на дома даже и в пространствената неедновременност на героите — те са далече едни от други, не са заедно, на едно място: Руска пътува дълго и рядко, за да иде при майка си и сестрите си, Фудулескови имат отделна къща, Лина също се откъсва от бащиния дом.) Пренасяйки на сцената конфликти, вълнували и други възрожденски писатели — кога прозорливо предчувстващи трагизма на невъзвратимите промени, кога не толкова далновидни, Тодор Пеев създава най-добрата българска драма на предосвобожденската епоха, която превъзхожда като художествено майсторство и значимост на проблемите, като метод и сценична жизнеспособност редица драматургични произведения, писани и след 1878 година.

⁹ Д. Л е к о в. Драматургията на Войников и формирането на театрална култура и вкус през Възраждането. — Литературна мисъл, 1983, кн. 5, с. 31.

¹⁰ Юл. В у ч к о в. Българската драматургия 1856—1878. С., 1989, с. 154.