



АТАНАС НАТЕВ

ФАБУЛНА И „БЕЗФАБУЛНА“ ДРАМАТУРГИЯ

Правото да хареса или не хареса една драма зрителят добива много лесно — срещу откъснатата контрола на театралния му билет. Кой обаче е дал право на критика да занимава надълго читателите с впечатленията си от една или друга творба? Неговият признат естетически вкус? Или умението му да излага увлекателно съображенията си?

Винаги ми е изглеждало твърде нескромно желанието на някои да произнасят тежки присъди за вкуса на другите — този нямал добър вкус, онзи имал! Нескромно е, защото в такива случаи човек мълчаливо превръща собственото си отношение към изкуството в единица мярка на вкуса. Нима би могъл да отсъдиш дали художественият усет на критика е добър, ако сам не си уверен, че твоят естетически вкус не му отстъпва?

Значителната художествена творба въздейства върху много хора не защото те са „уеднаквили“ вкусовете си, а защото тя е открила такъв аспект на живота, който може да развълнува хора с най-различни мисли, чувства и настроения. Често казваме, че изкуството не е „затворен в себе си свят“. Но не всякога се сещаме да допълним, че художествената творба става „свят за нас“ благодарение на способността си да се приобщава към личния, към неповторимия жизнен (емоционален и интелектуален) опит на всекиго от нас. А от това следва: няма „меродавен“ личен вкус. Личният вкус е неотменимото право на читателя, зрителя или слушателя да съпреживее художествената творба — да я свърже непосредствено с това, което сам е бил, е или се стреми да бъде. Ето защо при изкуството са възможни няколко различни и все пак верни тълкувания на един и същ образ. Оттук произтичат правата на собственото мнение в критиката. Би било рисковано да се изисква от нея „едно единствено“ тълкувание на художествената творба. Но значи ли това, че съществува пълна относителност на критическите оценки, стигаща едва ли не до произвол? Няма ли граница, зад която тълкуванията престават да бъдат основателни и верни?

Не ще и дума — такава граница съществува. Тя обаче не се установява предварително, нито пък веднъж завинаги. Многообразието на художествените възприятия се дължи на обстоятелството, че изкуството е отражение на действителността, пригодено да въздейства цялостно върху индивидуалното светоотношение. Но в каква насока да се въздейства? Как да се използват жанровете и родовите предимства на различните изкуства за най-цялостно, непосредствено и непринудено въздействие върху съвременника? Тези въпроси са стояли винаги пред критиката. В хода на тяхното продължително обсъждане се е набелязвала границата между ползотворните художествени търсения и заблудите.

Като всеки и аз чета с удоволствие талантливо написаната есеистична критика. Тя обикновено ни помага да открием в творбата нови неща, които без нейна помощ трудно бихме забелязали. Има защо да се завиди на нейните автори — те винаги са по-близо до художественото възприятие. Но според мен напразно някои в името на есеизма, на критиката-изкуство „въстават“ срещу тъй наречената „умозрителна“, теоретична критика. Нека приемем, че споровете около отделните идейни или структурни особености на изкуството са „черната работа“ в критиката. Трябва обаче веднага да добавим: тъкмо на тази „черна работа“ се пада грижата да разкрие специфичните родови и жанрови възможности на съвременното творчество.

Няма да отрека, че с уводните бележки исках някакси да оправдая характера на предлаганата статия. В нея се разглеждат четири нови български пиеси. По-точно: поставя се един композиционен проблем на съвременната ни драматургия във връзка с четири произведения („Вратите се затварят“, „Юстинианова монета“, „Посоки“ и „Пред буря“). Известно е, че у нас се намират все още автори, които внушават композиционните проблеми на изкуството да се разглеждат „между другото“, на втори план. Струва ми се, че е излишно да спорим с тях. За нас не бива да има никакво съмнение, че обсъждането на всеки въпрос около отразителните и въздействените възможности на изкуството е свързано в края на краищата с богатството и многогранността на художествената идеяност.

★

Трима способни млади драматурзи ни поднесоха три различни творби със сходна нравствено-психологическа проблематика и почти еднаква сюжетна схема. Някакъв нечестен човек, ръководен от завист, корист или подобна страст, наклеветява или подвежда честния, даровития. Накрая нечестният, който по силата на странно съвпадение се оказва и в трите случая инженер, остава — отритнат и обруган — да тъне в престъпните си страсти. . .

Не ми се вярва някой от тримата автори да претендира за откривателството на тази сюжетна „линия“, позната в драматургията от времето на ранните романтици с тази прибавка, че тогавашните писатели даваха „опрощение“ на користолюбивия (който при това не бе инженер — дефицитен кадър) и му помагаша да се „прероди“. С какво да се обясни сюжетното еднообразие в драмите на Джагаров, Радоев и Русев? Или е може би по-добре не да го обясняваме, а просто да възнегодуваме от него?

Съзнателно започнах тъкмо от това, което ще бъде вероятно най-често отправяното обвинение срещу трите творби. Имам известни резерви срещу всяка от тях. И аз не смятам например, че Радоев и Русев са в последните си пиеси на висотата, на която бяха в „Светът е малък“ и „Делниците имат много имена“. Ала въпреки туй мисля, че съвпадението на сюжетната схема не е най-същественият недостатък на трите драми. Нещо повече — според мен съвпаденията в тематиката и сюжетния „развой“ са опъката страна на нещо хубаво и ново, което Джагаров, Радоев и отчасти Русев са се стремили да постигнат. Да им препоръчаме сюжетно разнообразие? Добре. Но то е значително по-лесно постижимо, отколкото овладяването на съвременната нравствено-психологическа тема. Радоев например бе проявил голяма находчивост при разработ-

ката на фабулата в „Светът е малък“. Напълно съм убеден, че той и без особени старания би постигнал това и в следващите си драми. Но преди препоръката за сюжетно многообразие, която и за нас е лесно да направим, и за драматурзите не е чак толкова мъчно да изпълнят, трябва да обсъдим и преценим драматургическия експеримент, който Джагаров отначало, а малко по-късно и другите двама автори — съзнателно или не съвсем съзнателно — направиха: експеримента да се открие по психологичен път съвременната тема; да се създаде — условно казано — нова драма на страстите и духовните чувства.

Обстоятелството, че и тримата драматурзи са стигнали до доста сходна проблематика, че са се ограничили с твърде обичайни проявления на завистта, користолюбието, лицемерието и пр., с твърде леки изпитания на човешката честност, говори колко още много творчески усилия изисква подобен експеримент. Кой от тях и кога ще открие необикновен сюжетен мотив? И дали тогава нравствените проблеми ще ни изглеждат съвсем нови и необичайни? На тези въпроси е рано да търсим отговор. Та дори такава съвременна пиеса като „Иркутска история“, чиято сюжетна линия не беше съвсем обичайна, прозвуча като размисъл върху съвсем обикновени, делнични въпроси на съвремието. И никой не сметна това за недостатък.

А защо да е леко, повърхностно изпитанието на честността и нравствената чистота в споменатите три нови български драми? Нали и в трите има убийства, самоубийства, неизлечими рани?! Всъщност най-малко сюжетните мотиви и решения създават истинското емоционално-интелектуално напрежение в драмата. Интересната фабула може да ни задържи в салона, но не може да замести онова своеобразно мисловно и емоционално въздействие, което е присъщо на пълноценната драматургия. Разнообразието на сюжетните мотиви е твърде желателно, ала никога не е решаващо условие за художествената сила на драматургичната поезия. Драмата не е либрето за „изиграване“, по-точно — за сценично илюстриране на разказ или репортаж. Тя е специфичен литературен род поради пригодеността си да изразява по най-сгъстен и целеустремен начин вътрешните противоречия на човешкия нравствено-психичен живот, да ги открива и разкрива в и чрез непосредствените сътолковения между характерите. От това елементарно и всеизвестно правило на драмата произтича особенният интерес, който тя проявява към психичната самоизява на героите.

Нерядко драматурзите отбягват да превърнат сюжетните мотиви в ясно очертана фабула, т. е. в наниз от последователни случки, които ще се разиграят пред зрителя и ще разкрият основните противоречия на и между характерите. Някои литератори в чужбина правят дори строго жанрово разграничение между драмата „на случките“ и драмата „на фигурите“. Естествено, за нас това е неприемливо по простата причина, че съвременните ни драматургични произведения най-често не показват явна жанрова обособеност. Факт е обаче, че в драматургията все по-настойчиво си пробива път стремежът да се изостави строината фабула. Наш дълг е не да премълчаваме този стремеж, а да се запитае за значението, което той има или би могъл да има за съвременната ни драма.

Естествено, и „безфабулната“ драматургия не се лишава от случките и събитията, които събират или разделят героите, сближават ги или ги противопоставят. Но при нея драматичното действие преминава

сякаш от характерите към случките, а не обратно. Сюжетните мотиви остават само повод. Те могат да не бъдат подредени в последователността, задължителна за разказа. Много често съществено се оказва не това, което се случва в момента, а онова, което вече се е случило. „Безфабулната“ драма като че ли неизбежно съдържа сцени, в които диалогът се превръща в редуване на монолози. И тъкмо в тези сцени се казва най-важното. В тях се крие и най-голямата трудност за драматурга — да премине от лириката и реториката към д р а м а т а . В сериозността на тази трудност ни убеждават и несполуките в последните творчески опити на Джагаров и Радоев.

Тенденцията към пренебрегване на последователните, една от друга произлизаци случки (т. е. от занимателната фабула) не е нещо съвсем ново в драматургията. У нас например тя може да се открие отчасти в драматичното творчество на Яворов. (Да не говорим за това, че след тридесетте години „безфабулната“ драма се засели на сцените в много европейски страни). А що се отнася до идейно-композиционното новаторство, то в не по-малка степен може да се прояви и в обратна посока. Както е известно, една от основните особености на Брехтовия драматургичен стил е смелото въвеждане на „епичното“, на разказното. И това не измени новаторската същност на творчеството му. Важното е да не се изостави драматургичното начало — да не се превърне творбата само в наниз от последователни случки или пък в антология от речи и лирични монолози. Но спазването на това условие не е, изглежда, никак лесно.

Неотдавна ни стана известна пиесата на Боян Балабанов „Пред буря“. Интересът ни към нея беше напълно оправдан, тъй като признанието ѝ изпревари премиерата. Авторът е срещнал, както личи, доста трудности в диалога. Езикът му и сега чувствава нужда от по-веща ръка. Това обаче няма да попречи мнозина да гледат пиесата с увлечение. Нещо повече: нейната фабула е достатъчно интригуваща, за да прикрие дори главния ѝ недостатък — липсата на психологическа мотивировка. В това отношение Боян Балабанов е постигнал според мен повече от някои други автори на пиеси, представяни през последните години. Ала в уводните си бележки споменах, че задачата ми не е да споделя личните си впечатления, а да поставя един по-общ въпрос.

Предполагам, че „Пред буря“ ще се радва на успех в зрителната зала. Но на какво ще се дължи той? По мое мнение — н а ф а б у л а т а . Епизодите на пиесата са поотделно съвсем познати. И старият учител, когото животът убеждава, че борбата не е напразна, и заблудената млада жена, която превъзможва сърдечното си увлечение, за да не включи в съпротивата, и несподелената любов на аптекаря, и редица други перипетии се показват не за първи път от сцената. Ала все пак Балабанов е съумял да ги свърже в интригуваща фабула. „Критичен момент“ за този успех е бил прехвърлянето на интереса на зрителя от сценичния живот на бащата към постъпките на дъщерята (Ина) и нейния съпруг (Алберт Арманов). Отначало зрителят е изправен пред въпроса: как ще постъпи старият учител? Но драматургът навреме осъзнава, че този въпрос не ще задържи дълго вниманието. Постъпките на учителя скоро подказват прелома в неговото поведение. Затова вниманието на зрителя трябва да бъде насочено към друго. Как ще постъпят с учителя? Този въпрос се свързва вече с поведението на дъщерята, която влиза в семейството на „хора от властта“. Как тя и Алберт ще посрещнат преследванията, на които е подложен старият Тихов? Как ще се отрази това на семей-

ството им? Отговорът на тези въпроси е оставен за 'завършъка на пиесата. Впрочем дори пред сами края писателят си е създал още една възможност за продължаване на фабулата (последния монолог на Алберт). Какво ще направи той? Искрен ли е в колебанията и противоречията си или отново, този път още по-подло лицемери пред съпругата си? . . . Ала сценичното време е вече изтекло и Балабанов е спестил най-малко едно действие. Прибавим ли към тези основни фабулни „преходи“ и допълнителните перипетии (несподелената любов на Ангелиев, ученическата конспирация, анкетата от министерството и пр.) ще разберем къде наистина се корени вероятният успех на „Пред буря“.

Достатъчна ли е обаче вълнуващата фабула, за да приемем, че драмата е изпълнила предназначението си? Стига ли ѝ заслугата, че е задържала два-три часа зрителя в театралната зала и че му е припомнила няколко възможни случая от близкото бурно минало?

В една от режисьорските записни книжки на Брехт — родоначалника на социалистическия „епичен“ театър — е подхвърлена идеята зрителят да бъде запознаван предварително с фабулата на „разказните“ драматургични произведения, за да може по време на представлението да съсредоточи вниманието си не върху това „к а к в о ще стане“, а върху това „з а щ о ще стане и защо и м е н н о така“. Епичният театър цели не просто да задържи публиката през времетраенето на представлението, а да събуди у нея дълбок размисъл върху станалото и ставащото. „Епичното“ е нужно, за да се предаде зависимостта на човека от историческата среда, за да се отведе съзнанието на зрителя към „подпочвените“ нравствени противоречия на цяла епоха, а не заради интересната и „богата“ фабула.

. . . Съвсем далече съм от мисълта да търся в „Пред буря“ наченките на епична драматургия. Но неволно си спомних думите на Брехт, когато излизах от театъра. Помислих си: каква ли би била реакцията на публиката, ако режисьорът се бе повел по идеята на Брехт и пред всяка картина ни бе запознал с развитието на фабулата, за да съсредоточим вниманието си върху въпроса: „З а щ о това и това става и м е н н о така?“

Разбира се, нашите театри си имат касови планове и никой не би разрешил подобен режисьорски опит. Но ако направим опита в тази статия, няма да попречим на никакви постъпления и планове. Може да попрекалявам, но ми се струва, че е задължение на всяка критика да се запита за идейно-психологическата характеристика на героите, за мотивировката на техния сценичен живот. Драматургията разполага с изключително големи възможности да влияе върху вътрешните подбуди на човешкото поведение. Използването на тези възможности е идейно-естетически дълг на писателя. Той не бива да смесва художествената сила на драмата с външното напрежение, илюстративната живост на сцените или актуалността на фабулата. За истинската идейност трябва да се съди по това дали и доколко неспринудено, но дълбоко е проникнал драматургът в съкровените м о т и в и на човешкото поведение, дали и доколко той е могъл да се добере до изворите на добрите и лошите, честните и користолюбивите човешки постъпки.

За съжаление Боян Балабанов е проявил немарливост към психологическата мотивировка. Не само в епичния театър, но и при всяка значителна драма се вълнуваме най-дълбоко от основните нравствено-психологически мотиви на действието, а не от самото действие. Да се постиг-

не психологическа мотивировка на централния психологически конфликт е, разбира се, трудно, често е съпроводено от несполуки. Но че в „Пред буря“ писателят е проявил небрежност към психологическата мотивировка, заради фабулната „широта“, би могло да се установи дори от някои епизоди.

Така например, когато в трета картина д-р Саралиев донася вестта за смъртта на Йончо, неговата сценична постъпка може да се обясни само с немарливостта на автора. Докторът идва запъхтян, разтревожен, бърза да се „извини“, че е нарушил празника на Ина, защото щял да им съобщи тъжна вест за техния близък, съобщава, че полицаите донесли труп в болницата и чак тогава казва, че трупят е на Йончо. При това драматургът е поставил психологическото ударение едва след вестта, че трупят е на племенника. Тогава настъпва апогей на напрежението. Но това е в психологическо отношение крайно неиздържан момент. Най-обичаният човек от семейството — Младен — е в нелегалност. Първата мисъл, която може да се породии след думите на Саралиев, че носи тъжна вест, е: Младен е загинал. Това си помисля и зрителят. За него обаче остава съвсем необяснимо защо Саралиев започва вестта си по най-неправдоподобния начин. Той сякаш иска нарочно да предизвика най-ужасното предположение в съзнанието на един баща, говори неопределено за трупа на техния близък и чак след като минават няколко мъчителни, изкуствено създадени минути, казва пред семейството Тихови за убийството на Йончо и дори иска съвет как... по-безболезнено да съобщи това на баща му — Матей Ковача. Наистина странно. Лекарят внася в семейство Тихови няколко ужасни, пълни с най-тежки предположения минути с думите си за нещастие на техния близък, за донесения от полицията труп и пр., за да поиска съвет как... по-безболезнено да съобщи това. И което е още по-странно — драматургът е изоставил напълно героите си в тези секунди на ужасни предположения, не е поставил акцента върху преживяванията им.

Подобни психологически несъобразности се забелязват на редица места в пиесата (блудкавото начало на първа картина и особено думите за „греховните желания“ на Ангелиев, диалога между Алберт и Ина в първа картина, поведението на младия Арманов в четвърта картина и пр.). Естествено, мотивировката на сценичните постъпки не бива да се схваща опростено. Тя не е нещо, което се показва или изказва „от край до край“ на сцената. Тя присъствува обикновено „задсценично“, в антракта. За зрителя е мотивирана онази постъпка на сценичния характер, която позволява да се долови веднага и недвусмислено вътрешното му състояние — съкровенията му мотиви и съображения да постъпи именно така. В значителните творби на драматургията са познати много герои, които ни учудват с една или друга странност на характера си. В драматургията от всички времена надали обаче има сполучлив художествен образ, чиито сценични отношения зрителят да не може да си изясни с едно или друго душевно състояние било у него, било на околните му. И в това се състои психологическата мотивировка на драмата — каквито и странности да притежават характерите, сценичното им поведение да бъде обяснимо с известно нравствено-психическо състояние. Нека след туй зрителят размишлява върху странностите на човешката природа. Драматургът няма право в едно — да го остави в недоумение относно мотивите, които ръководят героя при една или друга постъпка, па макар те да са свързани с някаква странност.

Основателни или не, възраженията срещу психологическата недоизясненост на отделни епизоди в „Пред буря“ можеха да бъдат напълно изоставени, ако авторът не проявяваше същата слабост и спрямо основния драматургичен конфликт. Впрочем какво да наречем основен драматургичен конфликт в новата творба на Боян Балабанов? Колебанията, които старият учител Тихо Тихов изживява, преди да възприеме борбата или пък душевните противоречия у дъщерята, които обхващат напълно мислите и чувствата ѝ през последните три картини? Аз съм по-склонен да приема за основен конфликт в „Пред буря“ горчиво изживяната заблуда на Тиховата дъщеря Ина. Тя се омъжва, въпреки волята на близките си, за сина на спекулантите Арманови, уверена, че любимият ѝ „не е като тях“, като родителите си. Събитията обаче твърде скоро я заставят да разбере, че във вълчатата бърлога не можеш да не възприемеш вълчи нрави. . . Наистина в първите три картини Балабанов е вложил усилия в разработката предимно на друга драматична линия — разрушаване на илюзията, че в това напрегнато, ужасно време можеш да останеш честен и когато страниш от борбата. Но нравственият конфликт в душата на Ина придобива скоро централно място в действието. Ако основен конфликт на „Пред буря“ бе заблудата на стария Тихов, пиесата трябваше да свърши преди половината си. Неприятното е, че и двете конфликтни линии, които иначе са логично вплетени, са останали без задълбочена идейно-психологическа мотивировка.

Така пацифистичната философия на Тихо Тихов хвърля в недоумение зрителя, който би поискал да си изясни причините ѝ. Защо едва в залеза на живота си старият учител е трябвало да изживее заблуждението си? Впрочем недоумение не би се получило, ако Балабанов не бе го като че ли нарочно предизвикал. Писателят би избегнал задължението да мотивира допълнително заблудата на героя си, ако не беше свързал ретроспективно живота му със Септемврийското въстание. Зрителят би приел, че върху тихото, безметежно съществуване на провинциалния учител не са врѣхлитали градоносни бури, че той е наблюдавал близката история през страниците на книгите и затова е дошъл до извода: социалните борби са за „лудите глави“, комунизмът е утопия. Но ето че синът му не само изживява увлеченията на честната младост, а донася дъха на грандиозната социална буря в спокойния дом. И старият учител повече не може да съчетава спокойствието с честността. . . Това би била една обикновена, позната, но общо взето правдоподобна конфликтна линия в драмата. Тогава драматургът би бил твърде улеснен и в психологическата мотивировка.

Ала Боян Балабанов е поискал, от една страна, да поусложни задачата си, а от друга страна, да запази нейното просто, обикновено решение. Така той е лишил споменатата драматична линия от психологическа убедителност.

Още от първите реплики на героите зрителят узнава, че в този дом не са забравени две свидни жертви на семейството — Яна и Стефан, загинали през Септемврийското въстание. И паметта на двамата — майката и чичото на Тиховите деца — присъствува неотклонно в цялата пиеса. „Ние останахме като обгорели дънери“ след смъртта на Стефан и Яна — казва сестрата на Тихов, благодушната Пауна. „Майка и чичо са кумир за баща ми“ — казва Ина на младия Арманов. Паметта на героите живее в решителността на сина, в тежките минути, които спохождат дъщерята, в спомените на бащата и Пауна Тихова, в думите на вуй-

что — септемвриеца Матей. Мъртвите герои са живата връзка между миналото на борбата и нейното настояще. Тази идея Балабанов се опитва да прокара през цялата си пиеса. Той обаче не е съумял да направи най-важното — да я свърже психологически с драмата на стария Тихов.

И наистина защо чак сега старият учител изживява заблудата си за „абстрактна“ честност? Нима този въпрос не е жегвал съзнанието му в тежките години, когато загубва най-близките, най-обичаните си хора? Нима той не е безпокоял съвестта му през още по-мъчителните години, когато Тихов живее без тях, като „обгорял дънер“?

В една реплика на Тихов се споменава, че „на младини“ той също се увличал по социалистическите идеи, но впоследствие разбрал „утопичността им“. С младостта изчезнали и увлеченията. А Пауна казва на децата: ако не беше баща ви (т. е. спокойния му живот на провинциален учител) кой щеше да ви отгледа, да ви изучи? Но как Тихов е могъл да успокои съвестта си, предпочел „тихата“, безбурната, „неутопичната честност“, докато най-близките му хора са загинали в борбата за идеалите на младостта му? Или тежки жизнени обстоятелства са го заставили да прокужда проблемите на съвестта? Но тогава неговата драма трябва да бъде не на човек, убеден напълно в честността на пасивните, на безучастните, а на човек, който — макар и със закъснение от почти четвърт век — претърпява своето неучастие в Септемврийското въстание. . .

Впрочем няма защо да продължаваме въпросите, които не ние след представлението, а авторът, когато е седял пред бяла хартия е трябвало да си зададе. Така както е предадено поведението на Тихов в „Пред буря“ излиза, че той е стоял поръсен с нафталин през най-черните години за неговото семейство, съжителствувал е спокойно с собствените си заблуждения и се е появил на сцената едва когато пиесата е трябвало да започне с неговия рожден ден. Подобно нехайство към идейното съдържание на един драматичен конфликт не бива според мен да бъде премълчавано. Какъв извод би могъл да направи зрителят от думите на Тихов за безсмислието на борбата (първа картина) и от уважението, което всички му засвидетелствуват? Изводът: човек може да е стоял безучастен към борбата, която отнема най-близките му хора, може след това да не се упреква за това, може дори да възприеме „спасителната“ философия, че борбата е само за младите луди глави, но всичко туй няма да попречи никак на честния му живот. . . Балабанов положително не е искал да внуши подобен извод на зрителя. Но за да го избегне, той е трябвало да помисли и се потруди много повече върху драмата на стария учител. И най-важното — трябвало е да помисли не само върху интересната фабула, но и върху етично-психологическата дълбочина на събитията, които засяга. Повърхностното отношение към драматургичния конфликт, беднотата на психологическата мотивировка е в и н а г и и д е е н н е д ъ г н а т в о р ч е с т в о т о .

За съжаление Боян Балабанов не е сполучил и в другата драматична тема на творбата си — заблудата на дъщерята. Но в какво се състои заблудата? В първата картина, когато всички укоряват Ина за предостоящия ѝ годеж с Алберт Арманов, тя категорично настоява: „Той не е като родителите си“. Тя е непоколебима в това свое убеждение дори когато Саралиев ѝ разкрива престъпните търговски машиниции на семейство Арманови, при все че проявява известно недоверие към „клюките“ („Ако имаше такова нещо, аз първа бих узнала“). На Алберт обаче казва: „Нашите семейства са толкова различни. Нека ги сродим“. И това вече води

разсъжденията към друг психологически мотив — заблудата на Ина се простира, изглежда, не само върху качествата на годеника ѝ, но и върху бъдещите отношения между двете семейства.

В живота на всяка крачка се натъкваме на „случайно изтървани“, недообмислени думи и постъпки. Понякога, външно погледнато, те са тъй несъгласувани, че е почти невъзможно да се обяснят. В белетристиката тяхното присъствие е допустимо, тъй като писателят разполага с авторската реч, за да изясни в края на краищата подбудите им. В драмата обаче няма място за изолирани, напълно несъгласувани думи и постъпки, тъй като мотивите за едно или друго действие се разкриват чрез самото действие. Колкото и остри да са противоречията у героя, неговите сценични постъпки трябва да са в обяснима връзка помежду си. А между желанието на Ина да „сроди“ семействата Тихови и Арманови, от друга страна — нейната увереност, че Алберт е все пак „съвсем друг“, нейното заслепено възхищение от амбициозността му, от „силния му характер“ и твърдението ѝ в последната картина, че преди да се омъжи за Алберт се надявала „да го промени (?!)“ или най-малкото — да го откъсне от средата му — няма логическа връзка.

В какво наистина се заблуждава тя? Че Алберт е достатъчно силен, за да живее сред престъпните си родители, без да се свърже нравствено с тях? Или пък че семейството на Арманови може „все пак“ да се „сроди“ с Тихови? И то — след като брат ѝ е в нелегалност, а приятелите на Арманови са убили по зверски начин братовчед ѝ? Не бих казал, че и последната степен на заблуждението е невероятна. Зависи как ще се мотивира. Но според мен Балабанов никак не се е погрижил за психологическата основа на този конфликт. Той се е интересувал само от фабулната занимателност.

Ако е въпрос да се убеди зрителят, че „силният характер“ на сибичния Алберт ще го изхвърли на другия бряг в предстоящата буря, докато „мекушавият“ Саралиев ще се окаже в редиците на борбата — това е било съвсем излишно. То се разбира още от първа картина. Може би е интересно да се види как ще стане това? Добре. Тук е значението на занимателните ефекти на фабулата. Но за изкуството е било по-важно да се проследят и мотивират вътрешните сътресения в душата на Ина, преломът, който открива пред нея пътя на борбата, на Младец. А тъкмо в това отношение Балабанов е направил най-малко, почти нищо. С фабулата той просто е искал да убеди Ина в това, в което всички други на сцената и в театралния салон са убедили още от първа картина. Събитията (четвърта картина) илюстрират правотата на предупреждението, че „силният характер“ на Алберт е илюзия. Притиснат от родителите си, той прави решителната стъпка — става юристконсулт на немската фирма. Отказва на Ина да се застъпи незабавно за баща ѝ. Наистина тези стъпки са придружени от известни колебания, но не става никак ясно дали причината е страхът да не би да загуби Ина или пък те имат и други нравствено-психологически основания... Разривът най-сетне настъпва. Но от какво се разочарова Ина? От Алберт? Или е настъпил прелом в нейното първоначално заблуждение, че „силният характер“ може да се уважава „изобщо“, и когато е напълно чужд на истинската борба? Ами ако Алберт, готов на доста „жертви“ заради нея, беше успял да отмени интерирането на баща ѝ, пак ли щеше да настъпи разривът? Или щеше да се забави?

Кого напуска Ина — само слабохарактерния Алберт или и собствената си етична заблуда? Този въпрос е съвсем логичен. Но на него зрителят не получава отговор. Като че ли драматургът съвсем не го е забелязал. А този въпрос е свързан с основния психологически конфликт. Какъв е Алберт? Престъпник, който умело се е прикривал, за да заблуди Ина? Не. Тогава заблудата би приела съвсем друг характер. Човек, който не издава неприязненото си отношение или поне недоверието си към комунистите? Не и това. В трета картина, след убийството на Йончо, той недвусмислено и то пред Ина изразява отношението си към борбата на комунистите — отношение, което не променя рязко дори след убийството на баща му. Отначало това не предизвиква разрыв между младите. Не предизвиква дори по-дълбоки и трайни колебания у Ина. А ето че в последната картина Ина е решена да се отдаде изцяло на борбата. Това ни кара да предположим, че тя е изживяла не просто разочарование от безхарактерния Алберт, а конфликта на една етична заблуда. Да предположим. . . Но Балабанов не обръща на това никакво внимание, зает изцяло от „фабулната“ схема: Ина трябва да си отиде от дома на Армано̀ви.

В последната картина зрителят узнава, че Алберт — безхарактерна пионка в ръката на г-жа Армано̀ва — страда, дори ненавижда плановете на майка си. Той в съкровения си помисли се бунтува и срещу измамните си амбиции. Говори за юношеството си когато, свит в ъгъла, се е молил за греховете на родителите си. Но всичко туй е сякаш случайна прищявка на драматурга. Към голата фабула малко външна, ефектна психологическа подправка! Зрителят е по-скоро склонен да не повярва на нравствения конфликт у Алберт, въпреки неговата правдоподобност. Ина го смята подло лицемерие. Защо? Защото тя трябва да бъде разочарована напълно от Алберт. (Нали другият, влюбеният в нея д-р Саралиев ѝ посочи пътя.) Тя, по принудата на драматурга, не е бивало да прояви нито за секунда състрадание, въпреки че е обичала искрено този човек, който сега е обречен на трагична нравствена гибел. А принудата на драматурга идва от една проста сметка — той е искал да се отърве от задължението да покаже с о б с т в е н и я психологичен конфликт на Ина. Затова е стоварил всичко върху „пълното разочарование“ от Алберт. Безхарактерността на младия Армано̀в е поне толкова очебийна, че разочарованието от нея не изисква никаква мотивировка. Като не е изяснил етичното заблуждение на Ина, като не е успял да вникне в психологичните противоречия у героинята, която от идеала за „силния характер-въобще“, след редица горчивини, стига до патоса на борбата, Балабанов е обеднил твърде много и д е й н о т о съдържание на пиесата си. Ина трябваше да напусне дома на Армано̀ви не защото е вече до такава степен разочарована от съпруга си, че да не намери капчица човечност, капчица съчувствие към гибелното душевно раздвоение на Алберт, а защото е разбрала голямата истина на живота — борбата. Ако Балабанов беше достатъчно вникнал в истинското заблуждение на главната си героиня, той щеше да ѝ позволи да разбере Алберт, дори да му състрадава и въпреки туй да го напусне в името на възвишената етична правда, която тя най-сетне, с цената на много страдания — включително горчивината на заслепената любов — осъзнава. Това би обогатило извънредно много идейното съдържание на „Пред буря“. Може само да се съжاليا, че Балабанов, подведен от интригуващата фабула, е пренебрег-

нал психологическата мотивировка на действието и по такъв начин е обеднил в идейно-естетическо отношение пиесата си.

Би било съвсем несправедливо да се омаловажава значението на фабулната драматургия, както ще е опростителство да се отричат сценичните произведения, които не превръщат сюжетния си материал в строго последователна фабула. Това, което ме смущава в новата пиеса на Боян Балабанов, не е в никакъв случай напрегнатата фабула, а увлечението на автора по нея. Увлечение, което се е отразило неблагоприятно върху идейно-психологическата дълбочина на „Пред буря“.

Джагаров и Радоев са написали пиеси, в които е отделено значително място на нравствените и психологическите въпроси, като са изоставени на втори план „фабулното“ и „разказното“. Може ли обаче да се задоволим с техните опити? Не съдържат ли и те някакви увлечения, чужди на идейно-естетическата функция на драматургията?

Джагаров нарече отначало драмата си „трагедия“ и май досега не се е отказал от това название. Защо? Може би той смята, че самоубийството на Мария придава трагизъм на съткновението между Величков и Найденов? Друго основание не виждам. Но ще си призная, че подозирим драматургия в умишлено убийство — само и само да нарече драмата си „трагедия“...

Във „Вратите се затварят“ дебютирацията драматург е показал и богат, изразителен език, и находчивост (репликите на Другия), и дълбока емоционална привързаност към някои от героите си. Най-хубавото му качество обаче е търсещата мисъл. Драматургичната техника е явно още чужда на автора. Иначе той по-ловко би намирал места на героите си и не би ги принуждавал нарочно да кръстосват сцената. Ала според мен търсещо, откривателска мисъл Джагаров е проявил в своя пръв, макар и не особено сполучлив драматургичен опит.

... На какво вярваме повече — на човека или на фактите? Сигурно всеки от нас ще се затрудни в отговора. А навярно на мнозина въпросът ще се стори странен, дори безпредметен. Та как тъй ще се противопоставя човекът на обстоятелствата! Нали за човека се съди по фактите!? И това е една истина, в която неусетно могат да свият гнездо бездушието и подлостта. Животът не е съдебна зала. Той не е поредица от отежняващи и смекчаващи вината обстоятелства. Издигнете олтар на факта и ще унищожите най-човечното у човека — другарството, доверието, любовта. Фетишът на фактите подхранва подозрителността, която е родна сестра на клеветата. А колко често, колко неподозирано често се страхуваме да се вгледаме в човека, да повярваме на съмненията му, да преставаме мълката му и да се вживеем в радостите му, преди да сме потърсили „фактите“, „доказателствата“! И къде ги откриваме? Много пъти в мълвата, която може да сметне „недоказана“ честността и на най-честния човек.

Човекът или фактите? — тази дилема, която присъствува неотлъчно в нашето всекидневие, при все че се досещаме за нея само в минути на горест и обίδα, се съдържа в драмата на Георги Джагаров. Себичният човек, готов на всичко, за да спаси блестящата си кариера, възкликва: „Да живее фактът, Мария — единственият за уважение гражданин на нашето бурно време!“ И зад този възглас, на който неволно понякога даваме ухо, се крие неверието в човека, коренът на антихуманизма. Хитростта, подлизурството и подлостта са силни именно с това, че превръщат факта „в единствения уважаван гражданин на нашето бурно

време“. Какво е, а не какво т р я б в а да бъде? — ето въпросът, който възбужда себичния човек. Оттук до клеветата няма дори една стъпка. Който фетишизира фактите, много лесно може да се възползува от „липсата на факти“. Най-трудно се доказва човешката искреност. Нещо повече — всеки опит да докажем искреността си обикновено кара другите да се усъмнят повече в нея. И ето че хората, които са приели факта за „единствения уважаван гражданин“, които са издигнали в култ подозрителността, дават простор на клеветата. А тя не се нуждае от доказателства. Дори когато бъде опровергана, тя продължава да живее в таен съюз с недоверието. Това знаят, това много добре знаят величковици. . .

А къде е етичната сила на нашето съвремие? — В другарското доверие, в хуманизма:

„Най де н. . . Не изгасвай пред очите ми, макар и да си мъртъв, помогни ми да намеря изход.“

Другият. Не го ли виждаш?

Най де н. Къде?

Другият. Там, където вярват не на доказателствата, а на човека, на другаря. Бързай, Найдене.“

Тук, както и в цялата драма на Джагаров, може да се забележи известна реторична приповдигнатост. Но не бива да се пропуска по-важното: мисълта, етичното внушение. Нашето време, другарството ни задължава сами да откриваме честността, да не чакаме неопровержими доказателства и нарочно подбрани „факти“ за нея. Днес нравственото равнодушие към околните е съюзник на безчестието. Комунистическата етика не е етика на подозрителността, а на доверието. Колко често повтаряме тези думи и колко рядко се замисляме върху тях. Сериозна заслуга на Джагаров е опитът му да потърси скритата дилема в обичайните думи. А мисълта на поета, че фетишизирането на „фактите“ и „доказателствата“ облагодетелствува не само истината, но и клеветата, е според мен едно от проникновените тематични открития в съвременната ни литература.

Според мен Джагаров е осъществил незначителна част от възможностите, които тематичното откритие му е предоставило. Понякога дори ми се струва, чи писателят сам не е осъзнал какво е най-ценното и оригиналното в първия му драматургичен опит, като на места е отстъпил първенството на реторичното, на културно разкрасената баналност. Ала въпреки туй смятам, че интелектуалното влечение към основните нравствени дилеми на нашето време, което личи на места в драмата на Джагаров, е предвестник на нещо хубаво в драматургията ни на съвременна тема. Ето защо сериозните недостатъци на „Вратите се затварят“ не бива да ни попречат да говорим за хубавото и новото в драмата.

Като споделя някои мисли върху последното си произведение с читателите на сп. „Театър“, Джагаров подхвърля: „А кой писател предварително познава формата на бъдещото си произведение? За мен тя не е била по-трудна, отколкото за най-опитния драматург. Може да си написал сто пиеси и все едно — пак няма да знаеш как ще напишеш сто и първата. Ето един от най-страшните закони на изкуството. Формата е неповторима, защото е неповторима мисълта. Формата се ражда от мисълта или по-точно — заедно с нея“. Оставим ли настрана въпроса дали за Джагаров драмата е била „не по-трудна, отколкото за най-опитния драматург“, ще установим, че в интервюто си писателят е припомнил една естетико-теоретична истина, която обяснява повече несполученото, отколкото хубавото в неговата драма. Художествените видове

и жанрове имат закономерности, чието овладяване е задължително не само за „най-опитните драматурзи“. Ала разликата между рутината и творчеството започва тъкмо от това, че всяка творба си има „свой“ закон — тя самата е една открита форма. Ето защо „може да си написал сто пие-си“ и пак да не знаеш „как ще напишеш сто и първата“. Целият въпрос е обаче да ли не в сто и първата, а в първата си пиеса Джагаров е открил драматургичната мисъл-форма, която е търсил.

Сюжетно драматургът е ограничил времето от 7 до 10 часа вечерта. Навярно съзнателно той го е „уеднаквил“ с времетраенето на представлението. Както бе вече споменато, композиционната идея на автора не е била да прави от сюжетните мотиви „фабула“. И макар това да е извънредно трудно, в него няма нищо осъдително. Драмата „Вратите се затварят“ е всъщност тричасов диалог между двамата централни герои — Найденов и Величков. Почти всички основни събития в драмата, с изключение на самоубийството и финала, се пресъздават по асоциативен път.

Главното неблагоприятно впечатление от драмата е свързано с разтегнатостта и реторичността на диалога, с баналността на кариериста Величков и с твърде голямата преданамереност на неговото изобличаване. Защо се създава такова впечатление — поради недостига на сюжетен „материал“ или пък поради неумение да се води диалогът, поради слабост към патетичните фрази и т. н.?

Слабостите на драмата биха били незначителни, ако можеха да се поправят с „добавки“ към сюжета или пък с „туширвания“ на диалога и приповдигнатите фрази. Композиционната идея на Джагаров (да създаде „безфабулна“ драма) е според мен приемлива. Тя е в съзвучие с неговата наклонност към интелектуалната драматургия. В репликите на героите има множество и умно, и хубаво казани мисли. Реторизмът и многословността в творбата му идват от друго. Вместо да постави в основата на произведението си драматичната дилема „човекът или обстоятелствата?“, Джагаров е извел на преден план мисълта: „Нашето време е такова, че не всички мъртви се оказват мъртви и не всички живи — действително живи“. Хубаво казано. Поетично! Ала това изглежда не е било достатъчно, за да се превърне в драматургична форма-идея на „Вратите се затварят“.

Изоставил дилемата („човекът или обстоятелствата?“) на втори план, Джагаров е напрегнал усилия да ни покаже и докаже нещо, в което сме отдавна убедени: кариеристите и подлеците могат да вредят, да пакостят, но са етично отгледани от нашето общество. И ето Джагаров довежда на сцената един такъв кариерист и го държи три часа, за да ни каже колко гнусни са постъпките му и колко го ненавижда работническата класа. А за да се убедим, че Величков може да вреди до последния си час, драматургът застава бившата му съпруга да се самоубие.

Жегнат от едно изложение на Найденов, хитрият, лукавият инженер Величков напуска „топлия си полог“, за да дойде и си отмъсти чрез клеветата. Но излязъл на сцената, той сякаш изведнъж престава да бъде хитър и ловък. Има защо. По чужда воля той започва да се саморазобличава. Драматургът на всяка крачка му подсказва, че клеветата му не е намерила почва (и в репликите с дядо Трайко: „Змия ти е плюла на езика, Иванов“, и в разговора с миньорите: „С т о й к о . . . Не си хвърляй-те вѐдицата от близо, не хваща“; пък и с Бурсука той се държи така, че още в началото на драмата става всичко пределно ясно). Но Величков

продължава с някаква упорита наивност да опровергава, че е ловък и хитър, както го характеризират всички. И започват сцени на висок глас, втората от които предизвиква самоубийството на Мария. Дилемата за човешкото доверие остава само в репликите. Впрочем на едно единствено място тази дилема се прокарва в действието. Дочула шушуканията на един засегнат работник, който разпространява клеветата на Величков, че Найдeн блъснал другаря си Кръсте в шахтата, Мария — влюбената, безпределно преданата — се обръща към Найдeн:

„Дори да е нещо лошо — кажи. Аз ще те разбера.

Н а й д е н. Малка моя.

М а р и я. Може да е станало случайно.

Н а й д е н. Кое, Мария?

М а р и я. За Кръсте. . . Може без да си искал. . .

Н а й д е н (отдръпва се). И ти ли?

М а р и я. Довери ми се — да ти олекне. . .

Н а й д е н (с болка). И ти ли вече не ми вярваш, Мария?“

Това е единственият случай, при който Найдeн се среща с недоверието. И то е, както бърза да поясня Мария, „само за миг“, „за твоё добро“. А Другият — сянката на Кръсте — допълня: „то е от обич“. Но наистина ли Мария се поколебава „само за миг“ в невинността на Найдeн?

Тя присъствува, когато Величков изкрещява истерично в очите му: „С тези очи те видях. Ти го блъсна. Ти.“ Найдeн излиза, загубва се в тъмнината. Мария тича подире му, но Величков я спира, за да поведе с нея един наистина напрегнат, тежък разговор, който обаче не засяга най-важното — страшната тайна на убийството. Съмнява ли се Мария все още или е разбрала цялата гнусота на клеветата? Тя разменя с Величков няколко реплики (според мен най-слабото място в пиесата), без да загатне с нито дума това. Тя кори бившия си съпруг, че е нарекъл Найдeн убиец; тя се ужасява от мисълта, че любимия ѝ е останал сам и може да посегне на живота си; тя се отвращава от Величков, но пак не изразява основното — повярвала ли е на престъпната клевета. Нещо повече, зрителят е изправен пред едно съмнение, което драматургът не му помага да разсее. След като чува гърмежа, с който тя мисли, че Найдeн се е самоубил. . .

„В е л и ч к о в. . . Нека. Така е по-честно. Призна си.

М а р и я (на себе си). Ти си прав. . . Така е по-честно. По-честно. А аз съм още тук. . . оставих го сам. . . В последната минута. . . Разговарям. . . А той. . .“

И малко след това Мария се самоубива. Защо? Може би нейната жертва е изкупление на това, че е повярвала клеветата на Величков? Но нали тя първа бе казала: „Всички знаят, че Найдeн е невинен“. Или това е било опит да отхвърли собствените си съмнения? . . . За какво се упреква тя — че е допуснала в и н о в н и я Найдeн да се самоубие, въпреки че „така е по-честно“? Или че не му е помогнала да осъзнае вината си? Или че не е воювала заедно с него срещу клеветата? . . . Впрочем излишно е да продължаваме въпросите. И без това, струва ми се, е ясно, че Джагаров е скрил от зрителя истинските душевни мотиви за самоубийството на Мария. Ето защо не е трудно да се предположи, че самоубийството е послужило единствено да се внесе трагичен момент в драмата и тъй да се отежни вината на Величков. В никакъв случай неизяснената драма на Мария не би могла да се приеме за мотив към дилемата „човекът или обстоятелствата?“

Отдалечим ли се обаче от драмата на Мария, във „Вратите се затварят“ няма да остане друго, освен един гневен спор между безскрупул-

ния кариерист и честния човек. А това вече отвежда по пътечката на реторичността. Найден може да е изненадан, да е разгневен, да негодува с цялото си същество загдето на времето е вярвал на Величков, но той не изживява истинска драма — поне до смъртта на любимата си. Минутните сенки на колебание („Най-близкият ми човек. . . И тя се усъмни. . . За нас е малко да ни обичат. Трябва да ни вярват.“) не са прераснали в драматичен конфликт. Хората наистина му вярват (и Стойко, и Бурсука, и дядо Трайко, и работниците, и Другият). Къде е тогава конфликтът? В сблъсъка с подлеца, който вече напълно се е саморазобличил пред очите му. Но това не е още вътрешен конфликт. За превъзможването му се искат само принципиалност и държеливи нерви.

Не влиза в задачата на тази статия разглеждането на по-частните сполуки или слабости в драмата на Георги Джагаров. Бих искал само да подчертая: по мое мнение авторът би се радвал на сериозен успех, ако беше превърнал дилемата „човекът или фактите?“ в основна драматургична, конфликтна линия на творбата си. В такъв случай надали щяха да се наложат основни промени в сюжета; драмата пак не би поела пътя на интригуващата фабула. Не би загубила и финалната идея („в нашето време не всички мъртви са действително мъртви и не всички живи — действително живи.“). Но тогава Величков не би се появил на сцената поизплашен, хвърлен в безсилна злоба още от първото изложение, изпратено „горе“ срещу него. Та той е съумял да го вземе в ръцете си в буквалния смисъл на думата. Защо никак не се е погрижил предварително „да хване в ръцете си“ и враговете на своята кариера? Хитър и коварен, както ни го представят другите, той е имал време да се окопите и да дойде по-подготвен за атаката, дори ако е бил първоначално изненадан от постъпката на Найден, който е престанал да му вярва. Той би се въоръжил с „фактите“ на буздушието, на недоверието. На липсващите „доказателства“ за честност, които подозрителността нивга не допуска да бъдат попълнени „в достатъчна степен“. И тогава не би разчитал на един-двамината наказани миньори, а на обмислени и „убедителни“ доводи, които ще изпитат истинската сила на другарското доверие. И драмата щеше не само да събуди отвращението на зрителя към кариеризма и клеветата, а би го накарала да се замисли по-дълбоко и върху онези техни потайни съюзнции, които понякога той сам търпи в живота. Етичната присъда — „не всички живи са действително живи“ — щеше да прозвучи много по-дълбоко, вълнуващо, предупредително. Най-важното — в тричасовия диалог не биха прозвучали толкова реторични нотки; изобличението на Величков не би изглеждало така нагласено и толкова леко. . .

Не съм голям привърженик на критиката, която умува „какво би било, ако беше“. Ала тематичното откритие, което се съдържа в диалога на „Вратите се затварят“, ме изпълни с надежда. Ето защо сметнах свое задължение да се спра на главния недостатък в драмата на Джагаров, поперчил да се реализира художествено това откритие. След антракта четецът във „Вратите се затварят“ казва: „За петнайсет минути може. . . да се убие една надежда“. Откровено казано, и за три часа Джагаров не умъртви у мен надеждата, че неговият пръв експеримент ще му помогне да овладее драматургично нравствено-интелектуалните теми на наше:о съвремие. Първата стъпка е направена. Не бива само да се забравя, че и „безфабулната“ драматургия съдържа опасности, които застрашават и авторите на „сто и първа“, пък дори и авторите на първа драма. . .

„Юстиниянова монета“ от Иван Радоев подхваща някои нравствено-психологични въпроси от. тъй да се каже, „камерно“ естество. Не че въпросите са обществено незначителни; не и в смисъл, че драматургичните характери са „изолирани“ от делничния живот. Усилията на писателя са били насочени просто към онези нравствени преживявания и постъпки, които не винаги и не изведнъж дават обществено забележими резултати. Противоречията, отразени от „Юстиниянова монета“, не предполагат провалянето на плана, изоставането на завода, спъването на строежа. Те засягат само изворите на неприязнеността, на „дребното“ зложелателство. Главният отрицателен герой на пиесата — инженер Захари Симеонов — е, по всичко изглежда, добър строител. Хората уважават труда му. А може би той не е лишен от мънищо основание да недоволствува от мудността на разкопките, които забавят строежа? На този въпрос няма да намерим отговор в „Юстиниянова монета“. Изобщо Радоев не ни оставя и да се замислим дали са съвсем неоснователни или „все пак“ малко основателни упреците срещу археологическата експедиция, които се съдържат в неподписаната дописка. Драматургът се е заинтересувал не от резултата, а от мотивите на действието. Користността и зложелателството могат да се възползват и от „все пак малко основателното“. И затова авторът на „Юстиниянова монета“ е предпочел да потърси по психологично-аналитичен път „корените“ на подлостта, независимо дали тя стига до „голямото“ злотворство. В този смисъл за мен втората сценична творба на Радоев има „камерен“ характер, въпреки разговорите за строежа, събранието в колибите и пр. Творческият опит на писателя е интересен и навременен. Драматургията ни не бива да чуждее от ни един нравствено-психологичен аспект на съвременния живот. Обаче хубавият стремеж на Радоев да анализира „зародиша“, „дребната“ проява на зложелателството, не го освобождава от задължението да намери драматургично решение на темата.

Поради естеството на въпросите, които подхваща, „Юстиниянова монета“ е по-малко застрашена от реторичността. В нея липсата на завършена драматургична композиция би могла да се „замести“ от лиричността на образите. А лиризмът е някакси много по-търпим и желан завоевател на сцената в сравнение с реторизма. Но ние имаме право да ревнуваме сцената и от него, когато той заплашва онова, което хилядолетия наред стопанката на сцената — драмата — е подхранвала, развивала и усъвършенствувала — драматургичната к о л и з и я . Отдавнашна е дружба на драмата с лириката, епоса, с публицистиката. Но господарка на сцената тя е оставала, защото не е загубвала специфичното си оръжие — колизията, благодарение на която и състоянието може да се превърне в сценично действие, и действието може да прерасне в психическо състояние.

Няма да е пресилено да се каже, че основното в „Юстиниянова монета“ са монолозите. Строго погледнато, монолози, които героите да изказват напълно самостоятелно и обособено, няма. Собствено има три, но двата не са на пряко действащи лица, а на Гласът на Йован Капандокийски и Гласът на Прокопий Касарийски, докато третият е... автобиографията на Иван Марков. Ала макар героите да не произнасят монолози в обичайната им форма, добиваш впечатление, че диалозите в пиесата на Радоев са някакво междинно звено, свързващо монолозите, които действащите лица изказват с или без достатъчен повод. Най-елементарното качество на драматургичния диалог е неговата предмет-

ност, т. е. съсредоточеността му около определено действие или състояние. Втората реплика започва от първата и завършва с третата. И в този подготвен преход на речта от едно действащо лице към друго се изразяват особено ярко душевните вълнения и преживявания на героите, непосредствените им реакции на сценичните обстоятелства. Но при все че диалогът е гръбнакът на драмата, в особено напрегнатите, в „критичните“ моменти на действието драматурзите често прехвърлят акцента върху монологичния изказ, т. е. „предизвикват“ героя да разговаря не толкова със сценичните си събеседници, колкото със себе си.

Иван Радоев използва твърде широко тази форма, като най-често я „вмъква“ в диалога. На места се получава сякаш „монологизиран“ диалог — ако мога тъй да се изразя. Впрочем това проличава още от самото начало на пиесата. Спомнете си репликите на Сократ за самоограничението, за любовта, за радостта и веселието, думите му „към брадвата“... Те са наистина „разговор със себе си“. Вярно е, че в драматургията се въвеждат умуващи, волнодумни герои или, както бившият книжар се изразява, „хора със свои противоречия“. Но в драмата на Радоев и останалите характери (доколкото изобщо може да се говори за завършени характери при нея) се разкриват предимно чрез монолога. Не само при стълкновението между Марков и Симеонов в четвърта картина, но и в разговора между Мария и Марков за най-скъпото — за любовта — всъщност се редуват няколко монолога. Героят прави и любимата си, и нас свидетели на един свой вътрешен спор върху честността, времето и любовта.

Тези своеобразни монолози съдържат според мен най-хубавото в пиесата на Радоев. От тях блика поезия. В тях на места се долавя дълбоко развълнувана мисъл. Те ни сродяват с героя или ни отчуждават от страстите му. В повечето от тях е вложено късче истина. Дори в монолога на Симеонов за силата на подлостта, на който не бихме искали да вярваме. Поетът не се задоволява с находчивата мисъл, с хубавото сравнение. Някои от темите на един монолог той подхваща отново в друг, за да прозрем по-добре нейния смисъл или за да срещнем нейната антитеза.

Така още в една от първите реплики на Сократ зрителят чува скептичното разсъждение: „Любовта се дава за това, за да могат ония, които я нямат, да си намират приказка. Така че щастливи са не ония, които я имат, а ония, които я нямат. Те казват: „Тия двамата се обичат, но докога?“ По тоя начин тия, които нямат любовта, живеят с едно голямо предварително удоволствие, че всичко ще рухне. Те изпитват удоволствие, като виждат щастлив човек, удоволствие затова, защото знаят, че утре няма да е щастлив.“

Скептичността съпровожда обикновено нещастieto. Тя не се застоява дълго при щастливия човек. Ала не спохожда само повърхностния. Затова не бива да се учудваме, когато „антитезата“ на любовта преминава от думите на самотния, нестопления от ласкава грижа стар книжар в мислите на обичащите се. Те не са чули циничните му разсъждения, но се запитват: „... какво е любовта? Любовта е най-тъжната измислица на човека. Любовта е новогодишна нощ, очакване, трепет, веселие, а на сутринта — умора, разочарование. . . Любовта е красивото начало на неизбежното разочарование“ . . .

Така мотивът на съмнението в любовта се поема от началото, от „изпуснатите“ сякаш случайно мисли на книжаря, за да се вплете в сюжета, да влезе в разсъжденията и на влюбените и да доживее своето отрицание

в завършъка на пиесата: „Любовта е радостно пътуване на двамата заедно с другите. . . Любовта е веселият труд на двамата заради другите“.

В „Юстиниянова монета“ също не е създадена строга фабула. Събранието в колибите например (трета картина) не се налага от развоя на събитията в предишните две картини, нито пък обуславя събитията в следващите две. То, както почти всички останали сюжетни моменти в пиесата (мълвата за любовта на Марков и Мария, анонимната дописка и писмата на Симеонов, неискрената дружба на инженера с Ана, постъпките на Сократ и пр.), се дължи на потребността от допълване, от „доизясняване“ на някои нравствени или изобщо душевни наклонности, които героите сами изявяват (предимно чрез монолозите). Мълвата, която иска сякаш да поkwари нарочно дружбата между Марков и Мария, е сюжетно „следствие“ на циничното пророчество в репликата на книжаря. Мълвата иска да изтръгне от другите това, което сама никога не е притежавала — любовта. Тя зловижда на щастieto, при все че се преструва на съчувствена към нещастните. Всред нейния многоглас хор винаги се намира един Захари Симеонов. Какъв е той? Защо му пречи чуждата обич? Какво иска? — ето централните проблеми на „Юстиниянова монета“.

Най-сполучливият, най-интересният монолог в пиесата на Радоев — Гласът на Йоан Кападокийски — изразява и основния интелектуален замисъл на автора: „Аз, Йоан Кападокийски, пръв магистър на Юстинияна, най-довереният човек на двора и владетеля, съм най-онеправданият човек в държавата. Аз имам понякога власт над самия Юстиниян и все пак аз не съм Юстиниян. Защо не съм? По каква причина на природата? Та нали и двамата сме заченати от мъж и жена, по един и същи начин? . . . Дълго мислих върху това и най-после намерих отговор. Понеже аз не мога да бъда Юстиниян, аз мога да бъда друго. Мога да бъда негов враг. Това е най-великото откритие, което направих. Така аз вече ставам нещо.“

Омразата е средство да се „издигнеш“ до тия, които иначе не можеш да стигнеш. Да пречи — това е единственият начин на дребния, на нищожния завистник да направи „зависими“ за мигновение макар достойните хора. Той им „пречи“. И със злостворството си кара другите — щат не щат — да се „съобразяват“ с делата му.

Симеонов пуска мълвата, че честният, уважаваният от всички комунист е забравил паметта на жена си, геройски загинала през съпротивата. Пише анонимно писмо, изпраща дописка във вестника. Йоан Кападокийски воюва срещу несправедливостта, която му е отнела правото да бъде владетел и му е отредила със собствената си мъдрост да увеличава славата на Юстиниян. А Симеонов? Нима той трябва чрез злостворството да навакса „пропуснатото“? Нима нашето време не му предлага достатъчно честни пътища?

„Симеонов. Ти мислиш, че това е една проста завист заради поста ти, за това, че си кандидат на науките, че си в София. . . Не е в поста работата. Аз съм горд със своята професия. Аз съм строител, уважаван човек. На мене ми имат доверие. . . Но другото, другото. . .

Марков. Кое другото?

Симеонов. Това, което стана вчера, горе на колибите. Аз не те слушах добре, не запомних какво говореше, но гледах в очите ти. И те видях. . . Видях това, което нямам. Нямах тебe. Страшно. Да виждаш. . . (у себе си). . . нещо, което го няма. . . Да, това съвсем не е завист. Това е мъчение. Ти това не познаваш.“

Така Радоев стига до нов психологичен мотив: страданието да зловиждаш на това, което липсва в очите ти, в съвестта ти, в душата ти. Но как страданието, че ти липсва нравствената сила и възвишеност на дру-

гия може да се превърне в зложелателство, в злотворство? Нали сам желаш да имаш онова „повече“, благородното? Нали то е нравствена сила, чистота, увереност? Пиесата „Юстиниянова монета“ е заобиколила тези въпроси. С една предишна реплика авторът дори е обезсилил интересния психологически мотив. Марков споменава за някакво писмо, в което Симеонов иска преди пет-шест години да го преместят в София. Не лицемери ли тогава той, за да поусложни обикновената си карьеристична завист? Пък и защо неговото злотворство започва преди епизода на колибите, ако той едва там е видял у Марков онова, което събужда завистта му? Може би тогава само открива причината за мъчителното си чувство, което много по-рано се е загнездило в съзнанието му? Радоев е предоставил изцяло на нас, на зрителите тези въпроси. А може би и ние няма да се замислим върху тях? . . .

Разбира се, изкуството е в известен смисъл „отворено понятие“. То предполага въображението на зрителя, слушателя или читателя да довърши онова, което в прозвездението не е имало защо да бъде довършено. За да може обаче да „мобилизира“ въображението на възприемателя, творбата трябва да въздействува по особен, свойствен на художествените условности, с които борави, начин. Ние бихме могли с часове да слушаме рецитирането на интересни, остроумни, красиви, задълбочени монолози от сцената. На излизане ще си спомним по нещичко от тук, от таме. Това ли обаче цели драматургията? Естествено, не. Нейната заслуга е в друго — че ще прикове вниманието ни върху една основна дилема, че ще ни накара да се замислим преди всичко върху нея, а едва след туй върху интересните думи, изказани от героите. Затова, изглежда, на времето Дидро е предупреждавал: „От театъра аз искам да отнеса със себе си не думи, а впечатления“. Вие вероятно неотдавна сте гледали „Идеалният мъж“ на Уайлд. Изключително интересен и остроумен диалог. А колко афоризма от него запомнихте? И нима по броя на запомнените умни и остроумни думи ще определим отношението на зрителя към драматургията? Разбира се, че не. Лесно ще му простим незапомнените фрази, стига да е разбрал основната нравствена идея на драмата, стига да се е живиял дълбоко и съкровено в нея. За да станат хубавите монолози драма е нужно да се обединят в особена колизия. Постигнал ли е това Радоев? Според мен не. В „Юстиниянова монета“ няма драматургична колизия в истинския смисъл на думата.

Вярно е, че Симеонов и Марков са противопоставени един на друг, особено в четвърта картина. Но това още не е драматургична колизия. Ненавистта един към друг, коренно противоположните възгледи за живота и гибелните човешки страсти са обичайният сюжетен фонд на драмата, при все че и тяхното присъствие не е абсолютно задължително. Би било обаче твърде лесно, ако те създаваха „сами по себе си“ драматизма в действието. Грижата на писателите щеше да се състои в това да изведат двама души на сцената, да ги заставят да произнесат няколко мъдри, добре написани монолози, за да не доскучаят на публиката — да вземат участие и в някаква интригуваща случка. Всеки знае обаче, че драмата не просто събира на едно място враждуващите герои, а ги свързва вътрешно, прави ги за момент макар зависими един от друг. Благодарение на това нравствено-психологическият проблем на творбата престава да бъде подхвърлена фраза, а продибива значение на особена дилема, която подтиква зрителя да „участвува“ в нейното разрешение.

И при най-добро желание не може да се приеме, че в „Юстиниянова монета“ героите са свързани в своите противоречия, т. е. че участвуват в единна колизия. Симеонов подклажда мълвата, изпраща анонимни писма и дописки, свързва се користо с Ана, но това не засяга пряко неговия драматичен антипод — Марков. Характеристиката, която Марков прави на Захари, би могла да се предизвика от цяла редица странични обстоятелства, съвсем чужди на сценичното действие. Вярно е, че Мария страда от мълвата. Но това е сякаш само защото Иван не е намерил достатъчно утешителни думи, само защото той закъснява да ѝ разкаже за престрелката, когато са си дали дума с годеницата „живият да не посвещава живота си на мъртвия“. Вярно е, че Сократ (поне в публикувания вариант на пиесата) се самоубива, ала това е допълнителна и съвсем неизяснима линия в пиесата. Защо наистина посяга на живота си? За да уличи равнодушието на другите към неговото претраждано разкайание? Или просто за да даде материал за по-„оригинален“ финал на „Юстиниянова монета“? (Марков след съобщението за самоубийството на Сократ: „Навярно той е прехапал езика си и изглежда грозен. Не гледай там, Ана. Отивай навън при другите“.).

За епизодите в последната пиеса на Иван Радоев могат да се кажат и редица положителни неща. Но нито един от тях, колкото и сполучлив да е, не е в състояние да предотврати онова, което осезателно липсва на „Юстиниянова монета“. Героите, нравствените антиподи в творбата не са свързани чрез колизия. Те са само противопоставени като хора, които мислят и чувствуват различно. Разсъжденията на зрителя се насочват по частично останалите в съзнанието му афоризми и образи, а не от специфичната за драматургията централна дилема. Затова писателят е можел да зачеркне монолога на Йоан или признанията на Симеонов, размишленията на Марков за любовта или скептичните думи на Сократ, можел е на тяхно място да постави други или пък да „допълни“ пиесата с редица подобни афоризми, без тя да измени характера си.

Иван Радоев нарече преди година-две „Светът е малък“ новела. По мое мнение обаче първото произведение на писателя има значително повече право да бъде причислено към драматургичната поезия, отколкото „Юстиниянова монета“. И причините не са ни най-малко в интересната фабула на „Светът е малък“. Нито пък в поетичността на монолозите — тя не липсва и на „Юстиниянова монета“. Причината е друга — нравствените и психологическите противоречия в „Светът е малък“ бяха свързани, пресичаха се в една точка, прерастваха в колизия. Спомним ли си за отнетата любов на младото момиче от Санта Фе, не бихме могли да не си спомним и за нейния любим, за тези, които им препречват пътя, за престъплението на чичото и за възвишения копнеж на стария емигрант по обновената родина. От който и епизод на „новелата“ да започнат асоциациите на зрителя, от който и характер да поеме неговата мисъл, неизбежно ще го отведе към съдбата на останалите — към основната нравствена дилема в творбата. Така ли е в „Юстиниянова монета“? Съвсем не. Зрителят би могъл да мисли за Сократ, без да си спомня за Марков. Би могъл да разсъждава върху думите за любовта, без да възпроизвежда в съзнанието си любовта между Марков и Мария. Би могъл да се развълнува от монолога на Йоан Кападокийски, без да се сети за Симеонов. А това е съществен драматургичен недъг в последната творба на Радоев. То ни напомня отново, че преди да бъде „епична“,

фабулна или „безфабулна“ драмата трябва да бъде драматургична. Иначе ще бъде принижено нейното идейно-естетическо въздействие.

Липсата на драматургическа колизия се отразява доста чувствително върху „Юстинианова монета“. На места монолозите загубват поетичността си и започват да звучат книжно, предвзето. Много от „досещанията“ на лирика потъват в потока от думи и сравнения. Характерите не само загубват връзката помежду си, но и в известен смисъл престават да бъдат драматургични характери. По-горе казах: „в пиесата на Радоев характерите се разкриват предимно чрез монолога“. Сега бих могъл да допълня: липсата на драматургически конфликт до такава степен се чувствува в „Юстинианова монета“, че действащите лица са сякаш подчинени на монолога, съществуват заради него. Какъв е Симеонов? Без монолога за подлостта (респ. „психоаналитичната“ догадка за мъката да усетиш „какво не можеш да бъдеш“) това действащо лице не би представлявало нищо, в най-„добрия“ случай би било „герой“, зает от серийната драматургия. А нима Марков или Мария, Славчо или дори Сократ представляват сценични характери? Та те биха могли да живеят в съзнанието ни само чрез изказаните от тях мисли, но не и чрез своята съдба. Сократ може да отложи или изобщи да отмени самоубийството си и от това никак няма да се промени мястото му в пиесата — той пак би могъл да изкаже няколкото сполучливи афоризми и антитези. Но ако авторът наистина не е целял повече, защо е трябвало да поставя действащи лица пред декор, да ги въвежда или извежда от сцената? И защо е трябвало да прави герои на една претенциозна по замисъл пиеса познати до втръсване „лица“ от съвременната сцена (Симеонов, Застраховчика, Славчо, Веселина и др.)? Може би Радоев се е блазнил от мисълта да създаде „все пак“ драма? Но защо е трябвало да забравя за драматургичното в нея? . . В драмата трябва да се „сблъскват“ характери, а не шпикери.

В това отношение като че ли Никола Русев е проявил по-голям усет. Неговата драма „Посоки“ не е лишена от фабула, от разнообразни и „напрегнати“ случки. От друга страна, авторът е проявил (поне в диалога) интерес към нравствено-психологическото съдържание на съвременната тема. Като прибавим към тези особености и стремежа на Русев да създаде драматургична колизия, ще бъдат на пръв поглед задоволени композиционните изисквания, на които е посветена настоящата статия. И въпреки туй би било съвсем несправедливо да говорим за някаква сериозна творческа сполука на младия драматург. Защо?

Може би „Посоки“ отстъпва на разгледаните по-горе пиеси по богатството на поетичната реч? Съвсем не. В творбата на Русев също има редица места, в които ясно проличава усетът на автора към поетичното сравнение. Или диалогът? В това отношение Никола Русев има според мен значително повече постижения и от тримата горепоменати драматурзи. Тогаво? Да не би младият драматург да е изостанал от развоя на драматургичните средства? И на този въпрос не може да се отговори утвърдително. Много, дори прекалено често Русев вмъква в драмата си сцени с условно осветление, които „трябва да се разглеждат само като спиране на вниманието ни върху някои от ония мигове, в които се заражда и оформя една мисъл, една преценка или едно намерение — мигове, чието протичане съзнателно е забавено, за да успеем да надникнем в тях“. И трябва да признаем, че на отделни места драматургът умело си служи с този паралелен монолог — при условно осветление двама или няколко

герои изказват паралелно мислите и чувствата си „до оформянето на една мисъл, една преценка или едно намерение. Разбира се, много по-хубаво би било, ако Русев беше оставил сцените с условно осветление само на тези места и не беше се ползгал да „улавя“ мигове, в които се заражда и оформя твърде незначителна „мисъл, преценка или намерение“. Но важно е, че драматургът също не е изостанал от развоя на средствата.

В „Посоки“ се среща и „внезапният“ обрат на действието (Магда доста неочаквано изменя на любимия си). Любовният конфликт е толкова усложнен, че представлява нещо като „троен тригълник“ (Вера-Цветан-Павел, Цветан-Вера-Магда, Магда-Цветан-Георги). При това в „Посоки“ се подхваща и един не толкова обичаен психологически мотив. Отгледаният от бедното семейство на Катерина Цветан се опитва да оправдае неблагодарността си. Той иска да има „свое щастие“. Ненавижда тези, които са го карали „да се радва на благодееанията им“. („Умирах от радост, че не смея да пожелаая нищо, защото помнех, че съм прибран, че и това, което ми дават, ми е много!“). Болезнената себичност, неприязнеността към „чуждите благодееания“ правят Цветан зъл и безскрупулен. Ала този психологически мотив е страничен. Нещо повече, той не изяснява дори участието на Цветан в основния конфликт на драмата.

А основната колизия в „Посоки“ произтича от бих казал „демоничната“ сила на подлеца, на изпользвача — цеховия началник Филип. Той „омотава“ младите инженери от своя цех и иска на техен гръб да получава награди за открития и нововъведения в производството. Георги е принуден да отстъпи съавторството си на проекта, защото иначе няма да види „зелена улица“. Цветан, който разбира долните, престъпните машиниции на Филип, се чувствава принуден да мълчи, да му съучастни-чувства косвено, макар и да не се е решил да прави това пряко. Защо?

„И още ако имаше, и него щях да замълча! . . . Може би искахте да говоря? . . . Стига. Той щеше да ме смаже, да ме изяде.“

Така силата на драматичния конфликт произтича от силата и хитростта на отрицателния герой Филип. Не смятам, че е осъдително в идейно отношение, ако авторът на една съвременна драма подчертае силата на отрицателните герои. Още повече, след като финалът му звучи предупредително към тези, които макар и „невинно“ съучастничат на престъплението (В е р а . Отиде си, а думите му останаха. . . Нима съвсем не е прав? Не гледаме ли и ние понякога с неговите очи?).

Идейно-психологическата слабост в пиесата на Русев идва според мен от друго. Свързал веднъж конфликта с хитростта и подлостта на отрицателния герой, той закрепостява драмата си към баналното изискване да показва предимно коварността и хитростта на този враг. И изведнъж, без достатъчна мотивировка, Филип се оказва обладател на демонична сила. Един началник цех се оказва страшилище за хората, разпоредител на съдбите им. Единственият непровинен герой (Павел) не разбира подлостта му до финала, а всички останали тръпнат от страх пред него (нали той дава пътен лист на изобретението, той може да те изяде, да те смаже и пр.). А от къде идва тази сила? Защо е възможно съучастничеството на страхливите? Нима от заканите му, колкото и да са цинични? Разбира се, че не. Всичко това се предполага от. . . сюжетната схема. Достатъчно е за миг да предположим, че Филип не притежава а д м и н и с т р а - т и в н а власт над Цветан и Георги, за да рухне цялата „драма“. Георги например отдавна разбира, че Филип е нечестен, още преди да му отстъпи съавторството на изобретението си. Но тъй като драматургът се е „из-

хитрил" да превърне Филип — макар и цехов началник — в административен абсолютен монарх на изобретенията, то Георги намира кураж да му се възпротиви едва след нещастieto. Не ще и дума, че „презумцията" за всеилността на Филип е неубедителна, фалшива, лишена от идейно-художествено основание. Не че няма административно силни хора, които могат да заставят някой да им преотстъпи изобретението си. Да предположим дори, че те са началници на цехове. И все пак грижата на драматурга е да противопостави психологично героите си, да разкрие не административните, а етичните корени на подлостта. Свел цялата драматургична колизия до административната „сила" на героя, авторът на „Посоки" се е постарал само да „обогати" сюжетната и конфликтната схема с разсъждения, внезапни обрати, цинични закани на Филип, допълнителната тема за ненавистта към благодеянията и пр., които — дори когато са „сами по себе си" интересни — не могат да превърнат творбата му в завършено, сполучливо художествено произведение. И бедата идва от това, че Русев не е успял да положи в основата на драматургичната колизия някакъв особен, новооткрит аспект на нравствения живот. Именно особен въпрос. Тъкмо оттук започва откривателството на драматурга. Русев, въпреки отделните сполучливи места, въпреки безспорната си дарба, дори драматургическо умение, не е съумял да направи това желателно (а може би и задължително) откритие.

Какъв извод следва да направим?

В нашата съвременна драматургия имат място и „фабулните", и „безфабулните" произведения. Всяко от тях обаче може да бъде принос, ако не изпусне основната нишка — драматургическата колизия, нейната нравствено-психологическа мотивировка. При това драматургическата колизия трябва да бъде плод на откривателския стремеж към новите, неизучените аспекти на живота. Не бива да бъде повторение на изтъркани и добре известни „дилеми", поразкрасени и поусложнени в диалога на действащите лица. Сюжетната схема може да се обясни, дори според мен в известни моменти и да се извини. Никога обаче тя не бива да се превръща в схематична „колизия", каквито и композиционни хрумвания да я „обогатяват". Докато в пиесата на Боян Балабанов липсва нужната задълбочена идейно-психологическа мотивировка на характерите, творбите на Джагаров и Радоев са насочени към оригинални нравствени теми. Ала авторите не са съумели да превърнат поетичните си открития в драматургичен конфликт. Обратно, Никола Русев се е постарал да създаде нравствено-психологичен конфликт в драмата си, ала вместо поетическо откритие, в основата му е положил поменатата сюжетна схема. В борбата за нова драматургична класика не бива да забравяме, че изкуството, т. е. съблюдавайки специфичните си родови, видови и жанрови предимства. Както тънката отверка на часовникаря е чудесно, незаменимо оръдие на труда в неговия занаят, макар да е неупотребима и не нужна в завода за металорежещи машини, тъй и всяко изкуство притежава свои, присъщи само нему и незаменими функции, благодарение на които има оправдание в обществения живот. Драмата съществува благодарение на оригиналната нравствено-психологическа колизия в нея.