



ГОЧО ГОЧЕВ

ДА УВАЖАВАМЕ ТРАЙНИТЕ ПРИНЦИПИ НА ДРАМАТИЧЕСКОТО ДЕЙСТВИЕ

През последните години ние сме свидетели на едно положително явление в нашата литература. Това е живото участие на редица белетристи и поети в изграждането на социалистическо-реалистичната ни драматургия. Димитър Димов написа „Жени с минало“ и „Кой е виновният“, Илия Волен — „Вълчи времена“, Иван Пейчев — „Всяка есенна вечер“, Валери Петров — „Когато розите танцуват“, Иван Радоев — „Светът е малък“ и „Юстиниянова монета“, Емил Манов — „Съвест“, Г. Джагаров — „Вратите се затварят“, Кл. Цачев — „От много любов“ и „Последният от отряда“, Боян Балабанов — „Пред буря“, Н. Фол — „Чернозем“, Т. Генов — „Паметник“, М. Грубешлиева и Н. Луканов — „На малкия пристан“, П. Славински и Б. Дановски — комедията „Тайни“, М. Величков — „Дългият зъб“, Вл. Полянов — „Слънчеви пътеки“, В. Нешков „Тайната на обречените“. Добри прояви имат и някои съвсем неизвестни доскоро литературни работници, като Никола Русев, Иван Шопов, Иван Остриков, К. Странджев, Лео Конфорти, Д. Бочев. Голяма активност проявяват и известните наши драматурзи К. Зидаров, Г. Караславов, М. Петканова, Л. Стрелков — „Блокада“, „Иван Шишман“, „Камък в блатото“, „Незабравими дни“ заемат важно място в репертоара на театрите.

Без да поставяме знак на равенство в пиесите на посочените автори, трябва да подчертаем преди всичко обнадеедващото оживление. Разширява се тематичният кръг, някои от драматурзите, макар и още плахо, се насочват към важни проблеми на живота, в редица творби привличат благородната тревога за съдбата на съвременника, образният поетичен строй на мислене. Нашата драматургия вече се освобождава от случайни автори и става дело на писателя.

Ние не можем да не уважаваме новите търсения, стремежа към самостоятелност, към разнообразие на сценичните похвати, към самобитност. За съжаление тия нови тенденции са доста противоречиви. До новото, свежото, действително хубавото откриваме наред с проявите на криво разбрана традиция, на шумна риторика и героизъм и елементи на маниерност, дори на поза, амбиция за новаторство, която не винаги хармонира с творческите възможности; и най-после една съвсем неоправдана небрежност към трайните закони на драмата. Мисля, че развитието на националния ни социалистическо-реалистичен театър страда както от консервативност на сценичната форма, от традиционализъм, така и от маниерност.

Аз съм един от почитателите на Иван Радоев — и на лириката му, и на драматическите му опити. Но трябва да призная, че съм смутен от

последователността, с която той защитава и сега, близо две години след прегледа на националната драма, своите лесно уязвими и критикувани тогава теоретически принципи. В програмата на Народния театър за младежта за „Юстининова монета“ Радоев е обявил своите схващания в 15 точки. За щастие в самото произведение той не се е водил напълно от тях и заради това „Юстининова монета“ до голяма степен се е запазила от влиянието им. Във втората пиеса на Ив. Радоев е налице висока поетическа идея, осветлена от благородни етични позиции; там, където лиричната струя притежава ясна драматургическа функция, уплътнена от жизнен бит като жизнена среда и социална основа, там пиесата въздействува убедително — защото мислите на автора се раждат непосредствено от онова, което става на сцената, защото са съобразени и с драматургическите закони, и с изискванията на живота за съвременна пълноценна драма. Но там, където Радоев напуца тия закони, творбата му губи от своята художествена сила.

Нямам за задача да разглеждам подробно всички засегнати проблеми в бележките на автора; това би станало централна тема на статията. Бих искал съвсем бегло да кажа, че не могат композиционните похвати в драмата да произлизат от композиционните похвати в стихотворението — не може основен белег на драматургическата композиция да бъдат повторението, както е в народната песен. Не може в драмата да не съществува фабула, защото няма да има и съдържание. Историята на реалистичната драматургия не познава такива пиеси.

„Драматическото действие, пише Радоев, ще се движи не от сюжетните ситуации, а от емоционално-действената мисъл. Словото движи действието“. Но нима емоционално-действената мисъл не е породена и от сюжетните ситуации? Откъде иде тя в съзнанието на драматическия герой и на автора! Нима сюжетната ситуация не е самият живот, който ражда мисълта и чувството? Разбирам, Радоев иска да подчертае, че сюжетът е повод да се роди страстта, идеята. Но, без да иска, той отрича жизнения повод. . . „Словото движи действието.“ — Да, движи го, но нима словото не е действие? . . . Няма да има логическа постепенност в развитието на действието. Алогизма — художествено средство.“ — Тук дори коментарите са излишни. Ще повтора и точка 13. „Пиесата да не „отразява“ времето, в което живеем, а да обсъжда времето, в което мислим и работим.“ Ето, това е вече алогизъм!

Писателят, отразявайки (активно, като го осмисля) времето, нима не го обсъжда? И т. н. и т. н. В моите бегли критически бележки може би някои ще видят пръста на догматика, който задущава всеки дръзновен опит за собствен стил, за собствен глас в изкуството? Не, това е само искрен другарски съвет, продиктуван от богатия и за съжаление малко изучен от нас опит на световната драматургия, на нейната теория, на нейната същност. Всеки индивидуален стил, ако претендира за пълноценно творчество, трябва да се счита с тази същност. Радоев има много данни да се развие и като талантлив драматически поет. Но ако уважава тоя опит. Само така той ще го развива, ще го обогатява.

Георги Джагаров нарече своята творба „Вратите се затварят“ трагедия. И дори написа статия в сп. „Театър“ в защита на този свой възглед. Но съдържанието на „Вратите се затварят“ не може да издържи на изискванията на трагедията.

В трагедията, безразлично дали е критико-реалистична или социалистико-реалистична, главният герой среща такава съпротива от обществото,

която или го унищожава физически, или побеждава, макар и временно, неговите възгледи. Във „Вратите се затварят“ Мария, която става жертва на злото, не е главна героиня, защото не към нея авторът съсредоточава драматургическия интерес. Главен герой е Найденов, той най-остро противостои на движещите порочни сили в пиесата. Но Найденов, въпреки изкуствено създадената трагична атмосфера, побеждава злото. Чувствува се ясната, светла идейна перспектива на героя, въпреки страданието му от смъртта на любимата. А носителят на порока инж. Величков е справедливо наказан от колектива. И Найденов ще отиде в министерството, и по всичко личи, че общественият конфликт ще се разреши положително. Не е необходим подробен анализ, за да се убедим, че „Вратите се затварят“ е драматично, а не трагично произведение. Мрачната трагична атмосфера, която пропива драмата, е изградена в дисхармония с логиката на обстоятелствата и героите. Жизненият материал до голяма степен полемизира с преднамерената теза на автора. На този въпрос ще се спра по-нататък. Сега исках само да подчертая мисълта за несъобразяване с жанра.

Когато човек няма литературна дарба, колкото и да изучава образците в драматургията, той няма да стане драматически поет. Но за талантиливи хора, каквито са безспорно и Ив. Радоев, и Г. Джагаров, изучаването на класическите творби е крайно необходимо. Затова се налага ние често да се връщаме към някои известни азбучни истини на теорията.

Майсторството започва много отдалече, проявите на политическия мироглед, свързани с наблюдателността, впечатлителността, с усета за композиция ще ги търсим още в раждането на замисъла, макар и в неговия най-суров вид. Майсторството се определя още в начина, по който писателят се вижда в живота; към какви негови страни се насочва художественият му поглед. Но, подчертавам, писателят изучава живота с погледа на своето изкуство, търси неговите особени художествени форми, постепенно обработва, композира, поетизира. Умният творец, за когото не са чужди тенденциите на общественото развитие, знае кое е важно и кое второстепенно, кои явления са узрели за художествено осмисляне, за ново слово. С творчеството си той винаги ускорява общественото развитие, помага на партията и народната власт в тяхната съзиждаща програма. За съжаление малко са у нас произведенията, които цялостно и талантиливо воюват за социалистическото възпитание на народа. Понякога наблюдаваме с нищо неоправдано изчакване — едва ли не някаква институция да излезе с постановление, за да се насочи писателят към критикувани явления. Ако творецът съзнава своя граждански дълг, той ще види на време както положителните, така и сенчестите страни на живота. Защото неговата мисъл е неделима от партийната мисъл, макар да е своеобразна художествената мисъл. И да се изразя малко пресилено, ако той е винаги на своя обществен пост, тогава ще намалеят дори постановленията за някои неуредици в живота, естествен белег на бурното социалистическо развитие.

Проблемите на майсторството са свързани с проблемите на идейността, на мирогледната зрялост на твореца. Но това е друга, самостоятелна тема за разработване. Бих искал да се спра на някои само страни на майсторството, свързани предимно с драматургическата специфика.

Когато четем или гледаме на сцената дори най-хубавите наши пиеси, ние чувствуваме как поетическите идеи — остри съвременни, съдържа-

телни —poleмизират с редица недостатъци на формата. Как мисълта иска да бъде по-точно и оригинално изразена чрез словото, търси по-яркото взаимодействие на по-плътни драматически характери, търси единството на жанра, по-строга композиция и т. н. И когато художествената идея е намерила своя най-богат израз — това, което теорията защитава и сочи за образец, тя придобива огромна действена сила, става съдържание, изразено със средствата на съответното изкуство. Тогава само идеите на поета могат да завладеят зрителя, да държат будно неговото съзнание, да възпитават високи добродетели.

Драмата, по изказа на Аристотел, е действие, естетическо подражание на човешкото действие. Героите ѝ са действащи лица, с които имена, понякога — възраст и съсловен белег, ние се запознаваме още от първата страница на всяка пиеса.

Тази статия има за задача да припомни някои от най-характерните особености на драматическото действие, най-вече — духовният му облик, изразен главно чрез словото; неговата пределна конфликтност, асоциативност, образност, лаконизъм и единство; хармонията на лирико-епични елементи върху драматическа основа, както и постоянния белег на всяка реалистична творба — вътрешната логична правдоподобност.

Тия изисквания не само докосват, но до голяма степен определят проблемите на драматическия образ, диалога, композицията, сюжета.

Най-добре от всички теоретици на драматическата поезия е изяснил същността на действието Хегел: „То е най-ясното и изразително разкриване на човека както на неговия ум, така и на неговите цели. Това, което човек представлява от себе си в своята най-дълбока същност, за пръв път се разкрива само чрез действието. А тъй като действието има духовен произход, то придобива своята най-голяма ясност и определеност единствено само в душевния израз, в словото“. (Гегел, Сочинения, М. 1938 г., т. XII, стр. 223).

Тази мисъл на бележития философ задължава всички драмописци както представителите на традицията, така и ония съвременни творци, които се отделят от нея не от суета и маниерност, а за да я развият и обогатят — с новото съдържание на живота, което изисква и нови художествени средства. Но забележете, и най-ярко изявените новатори-драмописци на нашето време, като Брехт, Маяковски, Горки, Шоу, В. Вишневски или Тенеси Уилямс (всеки от тях по своему защитава своите естетически принципи) не отхвърлят трайното в законите на драмата, онова, което е сърцевина на жанра, неговата неотменна същност. Защото, ако някой по-дръзновен творец рече да не се счете с конфликтната същност на драматическото действие или да poleмизира с необходимостта от неговото единство, той ще трябва да скъса преди всичко с жанра. Епическата драма на Брехт например е в най-строгия смисъл на думата действена. Сравнително по-големият брой епизоди, които я отличават от драматургията на Ибсен или Чехов, не е от естество да наруши строгостта на композицията, подчинена на една голяма художествена идея. Зад епичния разказ на Брехтовите пиеси винаги усещаме огромно вътрешно напрежение.

Един подробен анализ на най-новите положителни тенденции в развитието на съвременната западноевропейска реалистична драма само би подчертал уважението на талантливия поет към крайните естетически ценности на класическата драматургия.

„Тъй като действието има духовен произход, той придобива своята най-голяма ясност и определеност единствено само в душевния израз, в словото.“

От всички изобразителни средства — бои, тонове, камък, глина и др. — словото притежава най-големи възможности за цялостно разкриване на човека, на най-сложните му мисли, на най-интимните и бурни страсти на неговия търсещ дух, вечно устремен към неизследвани страни на познанието, към висша справедливост. Но словото е нож с две остриета. Много е изразително, когато си го овладял; и жестоко, когато си небрежен към него. Ние често сме свидетели как в редица произведения словото е само средство за грубо тенденциозно разкриване на една теза, на зле измислен сюжет. Тук не става дума за количеството на употребените думи, а за техния дълбок смисъл, за поетичната им организация. Бедният речников фонд показва своята немощ най-вече чрез безредната си употреба, лишена от жива връзка с драматическия характер, със системата от образи. Казано малко пресилено, талантливият поет може и с малко думи да изгради на същата тема, със същия сюжет една високохудожествена творба.

Нима не е парадокс очебийният контраст между лишената от мисъл пиеса и подчертано духовният облик на словото с неговото безспорно предимство пред средствата на другите изкуства? Но за да защити това свое предимство, словото трябва да стане оръжие на изявена творческа личност, която умее да проникне в самата същност на живота и чрез неговите остри съткновения да внуши една голяма мисъл, да увлече хората със своите благородни страсти. Защо е винаги препълнена залата на Народния театър, когато се играят Ибсеновите „Призраци“ или Ростановия „Сирано де Бержерак“? Защото тия пиеси, въпреки някои слабости на режисурата и на отделни изпълнители, ни завладяват с величието на идеите, с красотата на своята етика. . . с осъществения на дело духовен облик на словото. Колко често думите стоят пред слабия творец като хиляди мъртви знаци, неспособни да предадат дори една жива, хубава мисъл.

Драмата е действие, но без словото тя би се превърнала в пантомима. И най-съдържателната пауза, изпълнена от най-добрия актьор, не може да замени решаващата роля на точната, конкретна мисъл, изразена чрез най-силното средство за общуване — живата човешка реч.

Словото в драмата, когато то се съобразява с изискванията на жанра, е истинско пълнокръвно действие. Защото е движение на мисъл, на чувство, които „нарушават равновесието в околната среда“, защото поражда последици и за героя, който го произнася, и за другите. Една дума на властелина може да струва смъртта на хиляди хора. Едно слово на политическия трибун — да поведе други хиляди на битка, една любовна изповед — да направи щастлив един човек, да промени коренно начина на живота му. Тя, дългоочакваната дума, носи надежда или смърт, радост или ужас, когато изразява мечтите на цял народ или варварската същност на една тирания. Чрез словото се разкрива драматичната съдба на човека.

Езиковото майсторство расте с наблюдателността на твореца, с обогатяване на художествената му култура, с необходимостта от постоянно виждане в народния живот. Ние рядко се вслушваме в народната реч. А речта, това е героят, чрез нея се открива неговата неповторима индивидуалност. Много малко са у нас драматичните творби, които ни завладяват със своя образен, лаконичен, действен език. Не самоцелно поетичен, а разкриващ непосредствено живи драматически характери. Има немалко

пиеси, които правят добро впечатление с чистотата и образността на своя език. Но това е ограничено майсторство, защото е чуждо на своеобразието на драматическия жанр. Често чуваме да казват: „Пиесата не е много добра, но езикът ѝ е хубав“. Такива оценки са твърде, твърде много условни.

За съжаление ние малко изучаваме опита на класиците-драматурзи в областта на поетичното слово.

„Но има още едно решаващо „но“, казва К. С. Станиславски, за да може пълноценното драматическо произведение да получи признанието на зрителя, за да прозвучи убедително от сцената. Може би ще се стори парадоксално, но аз бих могъл да ви посоча такава пиеса, която има идея, конфликт, хора, характери и жизнено-правдоподобна действителност, а тя не ви възбужда, не ви трогва, не увлича. Вие я виждате поставена в театъра и като че ли в спектакъла всичко е в ред: декорациите изобразяват това, което им е отредено по сюжета на пиесата; актьорите се стараят да действуват искрено и да преживяват в хармония със замисъла на автора. Облечени са както е необходимо, гримирани и честно се отнасят към бележките на режисьора, като се стремят да внушат основното — идеята на пиесата. Идея ясна и съществено важна за днешния ден... А зрителят — хладен и не приема спектакъла! Просто е престанал да го посещава, след като той пет-шест пъти се е играл. Зрителят има свой безжичен телеграф за оценка на художественото явление. И ето тоя телеграф сигнализира: всичко е на място — идея, сюжет, конфликт, характери, трактовка на режисьора, актьорско изпълнение, художник, в театъра е топло и чисто, но да се ходи на спектакъл не си струва! Убийствена телеграма!

Аз виждам, вие въздишате! Ех, как придирия този Станиславски. Възпитан от Чехов и Горки, вече нищо не му харесва. Току-що каза, че в пиесата има всичко, което съставлява драматическото произведение, и зрителят, виждате ли, не я посещава. Защо?

Ще отговоря. Тази пиеса е без глас, тя не звучи. По-лошо — тя е гола, лишена от своята художествена дреха, тя е лишена от език.

Всички структурни елементи могат да са налице в пиесата. Но липсва езикът — и пиесата е неизразителна, незаразяваща, невълнуваща. В езика намира своето възплъщение идеята. Езикът, това е ключа към характера на героя. Езикът, словото, се явява повод за конфликт, за борба, за действие. Езикът — могъщо средство за сценическа изразителност.“ (Сб: „Вопросы режисури“ — Н. Горчаков „Работата на Станиславски над съветските пиеси“, Москва, 1954 г.).

Станиславски е бил много възискателен към словото, за някои дори прекалено придирчив. Но тази му възискателност издигна МХАТ до пръв театър в света.

На какво ни учи класическата драматургия, какво е нейното слово? Преди всичко това е слово на героя, на образа, а не на автора. В хубавите творби говорят героите, в лошите — авторите. Защото им липсва фантазия да проникнат в душата на героя, а оттук — в речта. Майсторството не е в намерената в най-общи линии логика на характера, която определя и съответна реплика в дадена ситуация. Майсторството е в намирането най-точното — самобитно, образно, пределно лаконично слово, което изведнъж релефно извайва неповторим човешки характер, завладялата го страст.

В най-хубавите пиеси на нашите драматически писатели от миналото, както впрочем и в най-добрите творби на съвременните ни автори, откриваме такова умение за точна и образна речева характеристика на героя. Защото талантливият писател-реалист притежава остра наблюдателност, неговият поглед постоянно се взира в действителността.

Ето, в тази действителност, разяждана толкова години в миналото от паразита на невиждана партизанщина, Ст. Л. Костов откри изворите на своите комедийни конфликти, в нея той намери и запомни езика на своите герои. Нашите съвременни комедиографи има какво да научат от езиковото майсторство на автора на „Големанов“, който знае как да съчетае невероятното с реалното, постоянно съблюдавайки жизнения критерий. Затова стихията и интензивността на действието раждат увлекателността, динамичността, леко събарят „преградите на противодействието“, търсят нови жертви, за да излязат в карикатурен вид комедийните образи.

Колко стихийна, интензивна е страстта за бързо забогатяване във „Вражалец“ например? Тя така е зацяметила повечето от героите, че те са загубили всякакво чувство за действителността, движат се като че ли със затворени очи, за миг дори не подозират изпечения мошеник. Тази страст кара честните хора да забравят страха от суровия закон, да създадат, представят си, кооперация за фалшиви банкноти! И никъде комедийното действие не напуска законите на логиката, не навлиза в света на невероятната измислица. Ние вярваме на онова, което става на сцената.

Вижте в „Златната мина“ колко широка е амплитудата на проявите на страстта, завладяла главния герой Хаджиев, от карикатурата до своеобразния трагизъм. . . Тоя смешен фантазъм, хвърлил всичките си спестени пари в едно съмнително предприятие, дълбоко вярва, че ще си построи златен дворец, затова постоянно опипва държките на своя дом и мечтае за времето, когато ще ги позлати. Самочувствието на героя бързо расте, за да приеме малко преди „катастрофата“ своя най-смешен вид. . . Хаджиев се връща от мината с чанта и бинокъл през рамо, с колониална шапка на глава и алпийски бастун в ръка. . . Анфен, анфен, бръщолев той чужди думи, без да ги разбира, примира от щастие. „С тази шапка изглеждате цял плантатор“ — прави му комплимент един от гостите.

„— Плантаатор, бе, плантатор! . . . Да го вземе дяволът! Цял ден мисля на какво приличам и не мога да се сетя. Пуста дума, виси ми на езика ама де, де. . . Чудесна шапка, държи хлад. . . Но кой ще се занимава с плантации, докато има златни мини!“

„Аз ще се ожения за барона“ — простенва Чеховата Ирина в тежката сцена на пожара. Преди това тя дълго е мълчала, скрита от очите на зрителя. Но поетът е бил с нея, живял е с нейната напрегната мисъл, с нейната мъка, безизходност, със скръбния протест против пошлата действителност и със страстната мечта за другия бленуван живот. Няколкото думи на Ирина подсказват не само решението ѝ да се ожени за Тузенбах, но те подсказват и мотивите, които са ги породили — Чеховите мотиви, извиращи от протеста против нелепата действителност.

Само един миг преди крайцера „Зора“ да тръгне на щурм срещу Зимния дворец, крепостта на самодържавието, председателят на моряшкия революционен комитет Годун заповядва да свалят Андреевския флаг, символ на самодържавието. „На господата царския кръст. Дай наш!“ И ни става още по-близък, тоя храбър и умен моряк със своята ненавист към царизма, с горещата си любов към революцията, с умението да намери такива умни, образни думи, звучащи като призив за бой.

Автор със слабо въображение, верен на едно по-абстрактно разбиране принципите на идейността, би накарал своя герой да държи високопарна реч, която уви, не само че не би сгръдла сърцето на зрителя, но би отвърнала нашите симпатии към образа на революционера. Б. Лавренъов е намерил самобитно, конфликтно и лаконично слово. Дошъл е часът на разплатата, няма време за дълги речи! И Годун води своите моряци към решителния бой.

В прочутия монолог за носа Едмон Ростан е внушил героичната същност на Сирано, неговата ирония към физическото безобразие и острото предизвикателство към некадърността, която не може талантливо да го осмее. Целият монолог, изпълнен с напрежение, подсказва извънредно богат вътрешен живот, скрит за обикновения читател. Артист с по-слабо въображение само би се полбоувал на поетичния дар на своя герой, волнодумец и язвителен сатирик. А проникателният артист ще усети в монолога сподавеното вълнение и накърненото честолюбие и предизвикателството към дребните бездарни души. Не за да се любува на художествения дар на Сирано, а да се подиграе срещу некадърността (като крие своята драма) — такава е задачата на актьора.

Ето как големият драматически поет движи словото в много посоки. Как то осветлява всички страни на сложното душевно състояние.

Но и асоциативността, която ние обикновено наричаме подтекст, и метафоричността, и лаконизмът се раждат в една под чер т а н о к о н ф л и к т н а с ф е р а н а с л о в о т о. Това не е съзерцателна, а действена асоциативност, която изразява едно драматично състояние и води към друго. . .

„Драматическото действие (разбирай и словесното действие—Г. Г.) не е обикновено действие, не е безпрепятствено изпълнение на дадена цел, а се корени в обективните страни на характера, които влизат в стълкновение“ (Хегел, Лекции по естетика, т. XII). Защото действие в по-широк смисъл е и една приятна разходка в полето, когато от нищо не сме обезпокоявани. За нищо не мислим, дори не съзерцаваме околния пейзаж. Действие също така е една реплика без възражение. Но нима е възможна пиеса, чиито пет действия да протекат без никакво възражение на такъв красноречив оратор? Или вместо мълчание — само одобрение? Зависи от общия план на творбата. Едно мълчание може във висша степен да бъде драматическо обстоятелство, да притежава действена функция. Пиесата може да бъде замислена в сатиричен план, подобно мълчание да е подигравка към всезнаещия самодоволен автор, а може да е израз на драматична борба, на страх от възражения и т. н. Едно мълчание може да бъде по-действено и по-напрегнато от най-драматичното слово — обещал си да говориш, да подкрепиш оратора, а съвестта те прави ням.

Конфликтността на словото се ражда от драмата на изобразяваните характери.

„Действието, казва Горки, не може да се развива с жизнена естествено, ако в него не са разкрити дълбоко характерите на действащите лица. Стига да има твърдо очертани характери, техните стълкновения са неизбежни. Поставете ги един срещу друг, те веднага ще почнат да действуват, т. е. „да живеят“. Горки има предвид не какви да са драматични характери, а характери, чиито цели и стълкновения изразяват дълбок човешки смисъл. Зрителят не би понесъл сцената да стане арена на дребнави свади. Голямата драматическа поезия разкрива винаги съдържа-телен конфликт, тя решава нерешени проблеми — нови, оригинални,

вълнуващи хората със 'своите високи етични ценности. . . . Драмата е дискусия, казва американският изкуствовед Джон Гаснер. Дискусия на морални, обществени и естетически възгледи, които единствено крият възможността за силно художествено въздействие. Без такава острота на конфликти, без борба на идеи, принципи, страсти няма пълноценно драматическо произведение.

Бих искал да споделя някои мисли на известния съветски драматург Н. Погодин за остротата на конфликта, които до голяма степен се отнасят и за нашата драматургия. „Тържеството на правдата“, победата на справедливостта, като закон на нашия живот, съвсем не е необходимо непременно да бъдат изразени в конкретни нагледни видими форми — в благополучни финали, в правдолюбиви секретари на районни комитети, разрешаващи конфликтите, в радостните монолози под завеса, обясняващи как именно е било победено злото. Тържеството на правдата може да бъде разкрито в общия замисъл на пиесата и в перспективата на живота, на героите и в авторската интонация, и в психологическия подтекст, и в идейно-художествения строй на произведението. Нека си спомним думите на Ленин за това, че дори гибелта на героя няма да остави песимистично впечатление, не ще прозвучи като безизходна трагедия, ако животът му е отдаден в името на народното дело, ако подвигът му тържествува над смъртта. И до тогава, докато си представяме, че тържеството на доброто, това е бърза и на всяка цена нагледна победа на положителния герой, нашите пиеси няма да се освободят от схемите, от примитивната представа за светлия морал, който тържествува над мрачния порок. . .

А когато той (зрителят) дойде в театъра, на него му говорят за спокойствие, за благополучни изходи, за безболезнено разрешени конфликти. Ние сме длъжни преди всичко да се поучим на истинска правдивост, смелост и не само на остро поставяне, но и на остро решаване на жизнените проблеми. . . . Когато няма да се спрем на половината път и няма да се побоим да направим всички идейни психологични и социални изводи от борбата на силите, които той е показал в пиесата. А това означава, че и положителният герой може да попадне и нерядко попада в живота в сложно, опасно, дори нещо повече — трагическо положение. И цялото наше съчувствие към него, нашите симпатии, нашето желание, щото неговата съдба да се нареди благополучно, не могат да диктуват на драматурга безболезнените за героя спокойни ситуации, идилични финали. . . .“ И по-нататък: „Отрицателният герой е длъжен в своите постъпки да разкрива своя философия, свое отношение към живота и труда, да носи реална опасност за нашите хора и за нашето общество. Ако тази опасност е мнима, ако героят нищо не го заплашва, ако всички препятствия по волята на драматурга леко се отстраняват от неговия път, то с това се намалява и остротата, дори може би несмело поставения конфликт, и образа на положителния герой, който е затруднен да разкрие в борбата превъзходството на своя мироглед, красотата на своята душа, мъжеството, интелекта. . . .“ („О мастерстве драматурга“, сб. „О труде драматурга“, Москва, Искусство, 1957). Тия мисли сякаш са казани за съвременната наша драматургия.

Щом конфликтът не е разрешен в съгласие с жизнената правда, тогава и пиесата страда в художествено отношение, нейното въздействие е по-слабо, необедително.

Не ви ли прави впечатление, че когато пишат пиеси на историческа тематика, авторите остро и смело разрешават конфликтите, сурово и безпощадно критикуват враговете на общественото развитие. Поетът е силен, защото следва истината и строгите закони на драмата. Но когато пишат на съвременна тема, когато конфликтите са из сферата на тъй наречените неантагонистични стълкновения, те успокояват напрежението, за съжаление често в дисхармония с жизнената правда. Вярно е, че конфликтите в социалистическото общество не водят до гибел героя (това е обикновено, но те могат и да го доведат до такава гибел). Но тяхната интензивност нима е по-слаба от интензивността на антагонистичните противоречия? Нима за драматическия жанр в годините на социалистическото строителство са нужни други закони? Защо тогава говорим за напрежение на епохата, неминуемо свързано с ускорените темпове на строителството? Нима те не носят своите драми, не заострят психиката на съвременника?

Искам да се спра на друга една важна особеност на драматическото действие, която при сегашното състояние на нашата драматургия (много поети пишат вече драми) придобива актуално значение. Това е проблемата за лирико-епичното единство на драматическото действие.

Драматическото действие (и постъпките, и словото) представлява единство на лирико-епични моменти. Такива са действията на човека — обаяни и продиктувани от страсти, от живи чувства, от напрегнати мисли. Поетът търси тяхната пределна конфликтност и външна реализация. Това единство на лирико-епични моменти сближава драматическия жанр с другите два основни дяла в поезията — лириката и епоса. Но какви са различията? Какво е лиричното начало в поезията, какво — в драмата? Какво е епическото начало в драмата, какво — в чистия епос?

„Епическото, обективното, действието, онова, което става на сцената, се осъществява чрез драматическия герой, като непосредствено действащ.“ Той, героят, прави събитието, движи действието за разлика от епоса, където писателят обикновено сам изгражда обективния свят. В своята „Хамбургска драматургия“, стр. 85, Лесинг много точно посочва тази особеност на драмата: „Не да описваш страстите, а да ги оставиш да се раждат пред очите на зрителя и без скокове да се развиват в една убедителна непрекъснатост. Така че зрителят да изпитва същите чувства, все едно дали го иска или не.“

Това е моментът на непосредствеността в разкриване на драматическото действие. Гледайки един спектакъл или четейки едно драматическо произведение, ние имаме чувството като че ли онова, което става на сцената, се извършва в настоящето — започва и свършва една човешка драма. Затова никой друг литературен жанр не въздейства така остро върху нашето съзнание, както драмата. Защото при нея илюзията за реалния живот, въпреки подчертано-условния ѝ характер, е най-силна.

Нима може всичко онова, което епикът разказва, да се покаже подробно в една пиеса? Тогава зрителят ще скучае, няма да има сценични образи. Затова са неестествени всички ония отклонения в съвременната драматургия (както да речем злоупотребата с четци), които, осланяйки се на широтата на жанра, често губят най-съществения му признак: интензивността на действието.

В лириката, според Хегел, сам субектът, лиричният герой се разкрива в своята самостоятелна задушевност. Авторът не излиза вън от него, не го напуска. Вълненията му отразяват и чуждите вълнения. В

центъра е той, лиричният герой. И доколкото съществува обективна действителност, тя е източник на дразнител на неговите преживявания.

При пълноценната драматическа поезия, колкото и страстите да са в центъра на драматическото действие, те не могат да се ограничат или да се изчерпят с чисто лиричното състояние на героя. Трябва да предпазваме драматическия писател от прекомерно описание на минали деяния, на чувства. Индивидът трябва да бъде показан чрез неговите „решения“ относно особени цели и как той претворява в практическо съдържание тия цели. Драмата иска решителни действия.

Заради това „страстите в драматическото произведение преминават в необходимост, в осъществяване на вътрешното съдържание — чрез волята в действие.“ Целите, емоционалният мир на героя се оформят външно, добиват вид, излизат от субективния интимен мир и стават епическа реалност. Един пример. Хамлет промушва Полоний. Неговият гняв, болка, гордото презрение на малодушието — чрез усилия на волята, чрез решение при „особени обстоятелства“ се ефектират в събитие. . . Ето как вътрешното, субективното намира израз в една обективна реалност. Но тук и епическото е от особено естество.

Сцената с артистите в „Хамлет“ е израз също на огромно вътрешно напрежение. Героят взима решение при особени обстоятелства — трябва да провери своите страшни съмнения. Това обстоятелство разкрива не само съществена черта от характера на героя, но то е важна брънка в развитието на сюжета — Хамлет вече не се съмнява в престъплението на краля.

Стои Толстоевият Аким горе на печката и наблюдава с мъка как неговият син потъва в блатото на разврата. Минuti наред старецът мълчи, изпитвайки дълбоко страдание. Това преживяване може да бъде предмет на чуден лиричен стих. И страданието, и гневът, и покрусата на тая честна душа са чувства, еднакво достойни и за лирика, и за драматическия поет. Но в „Силата на мрака“ Аким е ярък драматически характер. . . Идва време, когато неговото вълнение трябва да се ефектира в постъпка, да дойде краят на вътрешния монолог. Авторът не може безконечно да занимава зрителя с душевното състояние на героя. И Аким, този честен руски селянин, със зорък поглед и будна съвест, слиза от печката и хвърля парите на масата. Това са парите, които Никита, неговият син, му е дал, за да си купи крава. Аким предпочита бедността пред унижението.

Няма пълноценна драма в историята на литературата, която „да се затвори“ само в словесното действие, да изчерпи своя поетичен замисъл единствено чрез словото, без никакъв външен израз на вътрешното действие. Необходим е извънредно специален сюжет, особени характери, за да се появи такова изключение.

Чеховите пиеси съвсем неоснователно са наречени от някои „безсюжетни“. Това впечатление идва от обстоятелството, че тяхното действие е насочено към най-дълбоките, често пъти скрити преживявания на героите. Но тия богати импулси не са нещо самозадоволяващо се, а намират своя външен израз в постъпки, които раждат нови страсти в субекта, идват нови действия и т. н. Това постоянно взаимодействие между страстите, волевите импулси и тяхното външно реализиране е характерен белег за всички реалистични драматични творби. То важи и за Чеховата драматургия. Сольоний вика Тузенбах на дуел. Наташа изгонва сестрите от техните стаи, еснафщината настъпва не само като идеология, но и

като сурова жизнена практика, изразена в най-груби действия. Наташа не се колебае да унищожи красивите градински цветя, да въдвори свой еснафски ред в дома на прекрасните Чехови три сестри.

Прекомерните лирични отклонения в някои наши пиеси се обясняват до голяма степен с отсъствието на здрава жизнена основа на сюжета, на конкретна реална среда, в която да се оформят плътно героите като драматически характери. Когато липсва такова жизнено конкретно сътъкновение, социална среда, тогава драматическият поет дава простор на съзерцателната лиричност, на умозрителни монолози. След такива пиеси ние напускаме представлението с чувство на отдалеченост, дори отчужденост от живота. Такива пиеси не будят жизнени остри асоциации. И затова въздействието им е по-бледо.

В пълноценните драматически творби размисъл за живота се ражда непосредствено, защото е предизвикан от една силна поетична илюзия, която ни свързва здраво с реалността.

Ние бихме дали немалко примери от нашата драматургия, в които лиричните елементи не притежават в необходимата степен драматическа функция. „Бели нощи“ на Сл. Красински, „Буна за земя“ на М. Петканова, „Юстинианова монета“ на Ив. Радоев, „Вратите се затварят“ на Г. Джагаров, „Посоки“ на Н. Русев. В тия произведения, които се отличават с немалко художествени качества, на редица места лиричната струя вместо да движи драматическото действие, неестествено го спира. Въпросът не е до дължината на монолога. Може един монолог да трае дори петнайсет минути и да е дълбоко драматичен, да има своето място и в характеристиката на героя, и в общата композиция на творбата. А може да е много кратък, но със своята повествователност или съзерцателна лиричност да е излишен.

Ние не твърдим, че героите в посочените по-горе произведения са изцяло лишени от конфликтна жизнена среда и основа, от индивидуалност, че те всички са еманация на един герой, авторът. Но вярно е, че до голяма степен това са резоньорски образи, защото, както посочихме на друго място, техните мисли, страсти, моралните им социални позиции се раждат не винаги от ярко изразено жизнено събитие, конкретен сюжетен повод. Връзката между героя, между неговата тема, между зърното в характера и жизнените обстоятелства е твърде бледо изразена.

Колко би спечелила например Радоевата лирично-философска драма, ако авторът би вплел по-здрав, по-конкретно, по-действено своите основни герои с едно от централните сюжетни събития: преместването на колибарите от родните им места, там, където ще се строи бъдещият язовир и където се правят археологични разкопки. В това събитие могат да имат своя дял в далеч по-осезателна степен и Симеонов, носителят на крайно интересната тема на анонимния човек, враг на социалистическия морал, и Иван Марков, носителят на авторовата идея, и застраховчикът, и останалите герои. Тогава и темата на клеветата ще придобие далеч по-действена сила, защото зрителят ще я свърже по-непосредствено с жизнения ѝ първоизточник. Тя ще конфликтна вече много по-остро с темата на Марков, с естетическия идеал на автора, с комунистическата идейност на творбата. Чувам евентуални възражения: „Но героите на Радоев влизат в сътъкновение с обществеността, с някои типични явления в живота“. Но в драмата авторът влиза в сътъкновение с обществеността, с някои нейни неправилни възгледи чрез сътъкновенията на своите

герои, по повод конкретни жизнени явления. Така е и в живота — от конкретното, жизненото се ражда обобщението, идеята, страстта.

Ако Иван Радоев бе уплътнил с повече бит своята пиеса, тогава и монолозите на героите за анонимния човек, за изкопаемите, за златната душа на народа, за любовта ще станат далеч по-поетични. Защото ще бъдат пропити от ярък жизнен драматизъм. Те ще се раждат по-непосредствено от жизнените съткновения, а не от малко абстрактните автори тези. Към такъв лиризм — действен, драматичен — трябва да се стреми поетът Радоев.

Тогава всички качества на неговата драма: нейните прогресивни етични принципи, умните мисли, задушевният поетичен език (там, където той хармонира със своеобразието на драмата), усетът му към композиция, всички тия безсъмнено ценни качества ще дадат неочаквано друг, много по-положителен резултат. Тогава към хубавите страни на произведението ще се прибавят нови, които ще укрепят това хубаво, а слабите места ще бъдат значително преодолені.

Някой би възразил: „Но тогава драмата на Радоев ще загуби от своеобразието си, стилът на поета ще бъде нарушен!“ Повтарям — хубавото ще стане още по-хубаво.

Ние сме за такива лирични драми, в които пулсира неспокойно вътрешно действие, породено не само от размисъла на автора, а преди всичко от поведението на драматическите характери.

Бих искал да се спра и на някои въпроси, свързани с по-абстрактния (обобщен) характер на драмата, с нейната композиция, обусловена от единството на драматическото действие, като единство на основната идея.

Драматичният герой в цялото свое „аз“ отговаря за онова, което чрез него става във външното битие. . . Ето как драматическият интерес се ограничава от вътрешните цели.

Тая особеност на драмата определя при последна сметка и нейния „абстрактен“ обобщен характер. Когато подчертаваме, че драмата е по-абстрактна от епоса, ние имаме предвид по-голямата концентрация на действието, а оттук и на характерите — да се абстрахираш от всичко онова, което е вън от преследваната цел, за да може характерът да се развива в една посока, ръководена от една цел, предимно от една страст. При епоса имаме описание в много посоки, разкриват се много страни на съдържанието. Композицията на драмата, напротив, предполага максимална действеност. Драматическият поет избира онова, което му е най-необходимо. Тия изисквания важат и за епоса, където също се прави подбор на събитията, необходими за внушение замисъла на писателя в рамките на определена композиция. Но степента на концентрация на действието е по-малка. Драматическият жанр затова е по-отвлечен от епическия.

„Целта, която преследва драматическият характер, стои по-високо от индивидуалната широта на епическия характер. Драмата няма за задача да предаде широка картина на народния живот. „Тази мисъл на Хегел има предвид целенасочеността и интензивността на действието. Тук трябва да направим някои уговорки. Развитието на драматическия характер в една посока, действащ в една цел, съвсем не бива да се про-

тивнопоставя на неговото психологическо богатство и живост. Ние имаме предвид възраженията против оная статична широта, когато чертите на характера не се разкриват в действие, а авторът само ни информира за тях. Много често при драматизацията на белетристични творби забелязваме такава статична широта на характерите, която обуславя и далеч по-слабото въздействие. Защото образите са повече живописни, повествователни.

Широтата и богатството на драматическия характер не изключва определена жизнена цел. Майсторството на драматическия поет се изразява именно в съчетанието на такова богатство с действеността и целенасочеността. Хамлет иска да се освободи от веригите на Средновековието. Той се насочва към ясна жизнена цел — да открие истината и да отмъсти за убийството на баща си. Но нима наличието на тая цел ограничава великия поет в разнообразната психологическа обрисовка на Хамлет. В тоя характер живеят наред с големия ум, титанична гордост, достойнство, тънък художествен усет, всеотдайна жертвена любов, храброст на духа.

Но Шекспир подбира действия, които да обрисуват характера в неговото драматично поведение, в съзвучие с цялата творба. В „Хамлет“ няма почти никакво описание на средата, вън от необходимия сюжет и композиция.

В много драматически произведения композицията не може да издържа товара на многотемността и многосюжетността. Горки умее великолепно да съчетава богатството на сюжетните линии с яснотата на главната идея и нейното строго драматично разкриване.

Подобно разсъждение за концентрацията на действието води Белински до мисълта, че драмата разкрива значителен къс от живота.

Но този значителен къс от живота не наподобява грубо действителността, а само „напомня“ за нея. Ние подчертаваме тая мисъл, защото драмата повече от всяка друга поезия трябва да синтезира, да осмисля творчески жизнения материал. По интензивността на конфликта, по строгостта на композицията тя няма свой конкурент в останалите литературни родове.

Драматическото действие трябва да бъде единно. Единството на действието се определя от пределната съсредоточеност на драмата, от строгите закони на композицията, от необходимостта събитията, обстоятелствата, сюжетът да се подчинят и движат от една основна идея. Затова казваме, че единството на действието е единство на основната идея. Означава ли това, че драматическият интерес трябва да се ограничи върху едно само решаващо събитие. Мисля, че не означава.

Другите две изисквания — за единството на място и време, изразяват до известна степен само същността на драмата, но не я изчерпват. Фактът, че историята на театъра познава редица образцови драматически произведения, които нарушават тия две изисквания, сериозно полемизират с необходимостта от тяхното канонизиране. Ние сме против догматичната естетика; но не ни привлича и анархистичния възглед, който не уважава трайното, валидното за всички времена. Всеки, който се опита, пък бил той най-талантлив творец, да разруши единството на действието, нарушава най-същественния белег на драматическата творба, нейната красота.

Може едно произведение да спазва трите единства, но чисто формално. И обратно — друго произведение по-свободно да се отнася към

проблемите за единствата, но да зачатъ всъщност основния закон — за единството на действието, и да е неизмеримо по-художествено от гледна точка дори на самата композиция. Защото композицията не се изчерпва с формалното спазване закона за единствата. Тя се защитава най-пълно от интензивността на драматическите характери, действащи в строго определени сюжетни рамки. „Простотата, немногосложността и единството на действието (в смисъл на единство на основната идея) трябва да бъдат едни от най-главните условия на драмата; в нея всичко трябва да бъде отправено към една цел, към едно намерение“ (Белински, „За драмата и театъра“, стр. 89).

Разбира се, има хубави драматически произведения, в които действието се развива в един по-дълъг период от време, но авторите така умеят да съгъят действието, че тази особеност да не се отрази върху строгостта на композицията.

Единството на действието е оня категоричен закон, чието нарушаване пряко се отразява върху художествените достойнства на драматическата творба. Затова тази проблема е свързана с проблемите за композицията, характера, диалога. Всяко драматично произведение има една основна идея и поведението, и целите на отделните герои трябва да бъдат в хармония с основната идея на произведението. Наличието на много цели, дори на епизодични образи, не изключват, а налагат и уплътняват по художествен път основната идея. Един пример — „Три сестри“ на Чехов. Води се разговор за Москва — града на мечтите на трите сестри. Градът на мечтите и на пошлата действителност. Всеки от героите носи темата на тая действителност — с хубавото или с лошото от своя характер, със своето отношение към сивия и скучен живот. И трите сестри, и Тузенбах, и Андрей, и Вершинин, дори и епизодичният герой Ферапонт. Ферапонт по своему разкрива своето отношение към мечтаната действителност. Той е слушал, че в Москва някакви търговци изяли много блини и умрели! Как тънко умее Чехов да включи всички герои в общото! Поведението на Ферапонт, неговата кратка, но тъжна и саркастична реплика за умрелите от преяждане в мечтаната действителност, не нарушават, а обогатяват единството на драматическото действие, придават му жизнено богатство, разнообразяват моралното му съдържание. Всяко действие, всяка дума в тая хармонична творба са неделими от основния поетичен замисъл.

„Единството на действие, казва Лесинг, най-сполучливо се е разгръщало тъкмо в онази форма, която най-малко е изисквала добавъчни обстоятелства от обсега на времето и мястото.“ За Лесинг единството на място и на време е задължавало старогръцките драматически поети да изграждат идеално действие — единно, целенасочено, логично. Тази „принуда“ на двата закона е импулсирала в най-голяма степен творческото въображение на поета — към максимална цялостност и логична последователност на основното действие. Старогръцките поети са постигнали класическа простота в това отношение. Да вземем „Антигона“ на Софокъл. Тя е образцова в своята простота на фабулата и композицията, от тук и на единството на действието. Нищо излишно няма да откриете в тази велика в своите нравствени принципи и строгостта на композицията трагедия. За нея можем да кажем, че е действително творение на природата, на нейния художествен гений.

Без да искаме, ние сравняваме „Антигона“ с всички оня мудни и

разтегнати в своята композиция пиеси — и наши, и чужди, от които можем да съкратим не отделни реплики и явления, а цели действия и герои, без да усети читателят някаква празнота. Нашата практика познава не един случай, когато художествените съвети на театрите справедливо са съкращавали цели действия от пиеси на известни драматически писатели и творбите колкото и да е странно не са губели от своята цялостност. Опитайте да съкратите едно явление само на Чеховите „Три сестри“ и от Ибсеновите „Призраци“, от която да е класическа драма — все едно да отрежете ръката на Микеланжеловия Мойсей! Или да заличите изпълнените с ужас очи на Иван Грозни от безсмъртната картина на Репин! Всяко талантливо произведение на изкуството е строго монолитно.

Проявите на слаба композиция в драмата можем да ги търсим както в ненужни сцени или действия, така и в липсата на плътност в драматическите образи. Това деление е малко условно. Има пиеси с интересни сами по себе си драматически характери, но авторите не умеят да ги обединят здраво около своята поетическа идея. Други пък се отличават със своята сравнително стройна композиция, в тях и темите, и образите са хармонично подредени. Но в тия произведения липсва жизненост, психологическо богатство и интензивност на вътрешното действие. Причините за неумението да се композира са най-различни и обикновено строго индивидуални. Или отсъствува усет към подходящ сюжет, който да обуславя строгите художествени рамки на произведението; или силна поетическа идея, която да осмисли и изпълва с напрежение цялото основно действие — както тъгата по другия, мечтан живот, пропива съдържанието на „Три сестри“ от Чехов.

Разкривайки някои от характерните признаци на драматическата поезия, ние не бива да отменим една особеност, която е обща за реалистичното изкуство (тя се отнася със същата сила и за социалистико-реалистичната литература). Това е вътрешната правдоподобност на произведението. . . Ние ще я търсим в способността на поета да изгражда убедителни характери, които да създават илюзията, че сценичният живот е близък на реалния живот, че действащите лица постъпват справедливо, съгласно логиката на своите характери. При хубавите пълноценни реалистични пиеси ние като че ли забравяме присъствието на поета, защото художественото произведение се откроява в нашето съзнание като творение на самата природа.

Драматическото произведение е естетическа реалност, изградена съгласно законите на красотата. Талантливият творец прекроява действителността съгласно нейните закони и законите на съответното изкуство. А те се определят от стремежа за художествено осмисляне на живота, от наличието на една висока поетична идея. . . Така писателят изгражда един свят, който колкото по-добре е съобразен със спецификата на съответното изкуство, толкова повече ни убеждава и увлича.

И при най-смело създадените произведения не бива да ни напуска чувството за вътрешна правда. Та има ли по-фантастична комедия от Гоголевата „Ревизор“? Но великият писател-реалист ни за миг не ни разколебава в правдоподобие на характерите, в своята чудна измислица. Ние се смеем от сърце на опашатите лъжи на Хлестаков. Но в останалите герои той събужда чувство на удивление и страх. Страхът от ревизора е толкова силен (така неподражаемо го е мотивирал Гогол), че е отнел

в тия грешници и най-елементарното чувство за съобразителност. Ето как големият писател умее и при най-необикновените положения и характери да ни внуши убедително своята художествена идея. Как задължава тогава по-обикновеното съдържание на една драма към строго зачитане тоя изключително важен принцип за вътрешната правдоподобност на реалистичната литература? Искам да посоча два примера за несъобразяване с този принцип: „Вратите се затварят“ от Г. Джагаров и „Кой е виновният“ от Д. Димов.

Не е намерил смелост в себе си инженер Величков („Вратите се затварят“) да подаде ръка на своя другар и да го спаси от смъртта. Уплашил се е. Сега той е принуден да се брани чрез клеветата и подлостта.

Как поетът разработва мотивите в поведението на героя, който в по-голямата част на драмата движи действието? Твърде бедно, създавайки изкуствено трагична атмосфера на съдържанието. Завръзката в едно драматическо произведение би трябвало да бъде най-добре мотивирана, за да тръгне действието по-уверено. . . Авторът загатва на две места, че работниците се вълнуват, но той не е можал да използва тази своя мисъл, за да определи по-смело психологичното състояние на своя герой. Не само да обясни, но и да активизира неговата самоотбрана през клеветата. Защото зрителят иска да почувствува как Величков е принуден да върши подлости. Но в пиесата той почти не изпитва страх от миньорската тревога, от направените изложения срещу него, защото това са само подхвърлени реплики, които не намират нужния драматичен отглас в поведението на героя. И затова Величков почти до финала на пиесата си остава спокоен, пресметлив подлец — измислен злодей, защото авторът не му е противопоставил по-сериозни психологически препятствия.

Не е необходимо мотивите, които биха насочили героя към такова поведение, да се демонстрират непременно в началото на произведението като сюжетен елемент, изразен в отделна сцена или монолог на героя. Но те трябва да съществуват в неговото съзнание. Във „Вратите се затварят“ ние не ги усещаме, защото те не живеят (в необходимата степен) преди всичко в съзнанието на автора. Така, без да иска, Джагаров поставя началото на изкуствен трагичен конфликт. Драмата започва без ясно и плътно очертана драматична биография на един от главните герои.

Един по-подобен анализ на поведението на Величков би открил не една пукнатина в психологията на образа. Ще припомня един характерен момент — монолога, с който той разкрива пред Найдена (своя враг!), своите нездрави, дори престъпни настроения към държавата. . .

Бедно е разработен и образът на Найдена. Сравнете неговото поведение (главно отношението му към Величков) в двете половини на пиесата. Докато във втората част на драмата Найдена се държи естествено, както всеки разумен човек (а тогава атмосферата около него е далеч по-тежка), при първата среща с Величков той изпада в необяснимо болезнено състояние, едва ли не е решил да се предаде, загубил воля за самоотбрана. А Найдена е замислен като силен човек, с трезва мисъл. Как иначе ще си обясним неговото изложение за състоянието на мината. . .

Найдена. По дяволите. Щом ви е нужен виновен — аз съм виновният, аз. Дядо Трайко (На Величков). Не го слушай, не е верно. (На Найдена) Синко, защо, защо. Пак ли тази рана?

Найдена. Върви докладвай и да се свърши.

Величков. Моето намерение беше да говорим спокойно, а ти избухваш.

Найдена. Нека ме повикат. Нека ме накажат. Аз признах, ти това искаш.

Величков. Не аз, разбери — хората, писма пишат, говорят.

Найден. О-о-о! Защо не се разтвори земята! Да потъна. Да изчезна, да забравя. Да успокоя другите. Да успокоя себе си. Мария. Опомни се, Найдене, полудя ли?

Найден. Все някой трябва да полудее. Един луд повече, един нормален по-малко, и въпросът ще бъде решен. В това има смисъл. В това има повече смисъл, отколкото в опитите да доказваш, че си невинен. И как ще доказваш, с какво? С безсънници с плач, с молби. По-добре — признай! Един удар с ножа и възелът ще падне...

Защо е необходимо това болезнено изстъпление, стигащо едва ли не до мистика?

Причините за тия недостатъци ще търсим в лошо съчинения сюжет, повече в лиричните проекции (и то не винаги непосредствени, искрени) и по-малко в психологическите истини, в непосредствения живот. Явно авторът в редица места на своята пиеса е изпуснал логичното движение на своите герои, не е можал да ги улови и изобрази като плътно очертани човешки характери. И затова той търси най-общи изрази, поетично претенциозни, с които да разкрие поведението на герои, чиято същност му е малко чужда. Само лиричното състояние на автора или неговата теза не са достатъчни. Необходимо е поетичната идея да се роди от развълнуваността, от съприкосновението с конкретни жизнени съткновения, с живи човешки образи.

Ще бъдем несправедливи, ако не видим в първата драма на талантливия наш поет нищо хубаво. Критиката посочи много от качества на „Вратите се затварят“. Слабите места във „Вратите се затварят“, които могат да се обяснят преди всичко с преднамерената теза на автора и увлечение към маниерност, не са от естество да скрият положителните страни на това произведение. Това са преди всичко високият ѝ граждански патос, страстта, с която Джагаров воюва за доверие в човека, срещу клеветата и подлостта в нашия живот. На много места, както при най-хубавите стихове на поета, ние се възхищаваме от образния му език, от способността му с малко думи да създаде настроение, да ни увлече в лиричния свят на своите герои, да ни поднесе някоя хубава, смела мисъл, тревожна и благородна. Но за съжаление хубавите страни в тази драма са повече следи от лиричния дар на Джагаров и по-малко средство за изграждане на едно цялостно, правдиво и художествено драматическо произведение. . .

Елементите на разностилие, главно поради несъобразяване с необходимостта от вътрешна правдоподобност на реалистичната творба срещаме и в последната пиеса на Д. Димов „Кой е виновният“. Не толкова може би по линията на жанра — „Кой е виновният“ започва леко комедиен и завършва почти трагично. Подобно развитие може да прерасне в качество на една творба, защото критичният патос би засегнал по-дълбоко осмиваните явления.

Разностилието в „Кой е виновният“ няма да го търсим толкова в едновременно разкриване и взаимодействие на смешни и сериозни драматични страни в живота на нашия съвременник, колкото в метода на писателя, в биещата на очи неравномерност при художественото изобразяване.

В новата си пиеса Д. Димов продължава темата за съвременния брак, започнала в „Жени с минало“. С лека насмешка, а на места остро

саркастично талантливият писател иронизира фалшивия морал — както егоизма на тиранина-циник, блестящо предаден в образа на проф. Харалампи Петрински, така и наивната опора в безкритичното доверие към хората. На места хуморът на Димов е суров, безпощаден, стигащ до язвители сатира. Писателят умее да рисува свежо реалната картина на сложния душевен живот, който в повечето части на писата тече леко, непринудено. Той умее да предразположи мисълта ни към интензивен живот, усеща кога героите му са се увлекли в своите парадокси и афоризми и тутакси ни поднася нов, занимателен ход на сюжета, забавна интрига или ярък трагичен монолог, чието съдържание веднага ни води към света на сериозните социални проблеми. Такъв е монологът на Глафира, написан с голямо психологично майсторство.

Но наред с тая непосредственост и чувствителност на художественото изобразяване, ние сме смутени от преднамереността на някои тези на писателя. Така съвсем необяснимо е защо авторът търси вината на героите единствено в тяхното далечно минало, в тогавашния им начин на живот? Докато подобни мотиви могат да намерят известно основание за главния герой проф. Петрински, възпитан в буржоазното общество, то за другите и най-вече за Теодоси Миронов, това звучи доста наивно.

Ето как сериозно защитава този герой своята изневяра:

Теодоси. Остави ме да обясня всичко!... Ана, ние се срещнахме млади и хубави, когато кипяхме от патоса на борбата, в горестни мечти за нашия бъдещ свят! Но може би това, което ни свързваше тогава, не бе любов, само единството на мислите и волята ни, само верността и другарството, които изискваха борбата. Може би тридесет години ние вървяхме заедно, по общия път, без да подозираме, без да съзнаваме, че всъщност не сме срещнали любовта... Може би това, което ни свързва, щеше да бъде наистина любов, ако живеехме при нормални условия... Но враждебния свят и борбата срещу него ни попречиха да вкусим от щастieto си... и т. н.

След интересните, чисто комедийни сцени, една такава „сериозна“ драматична защита на малко странните възгледи звучи най-малкото неестествено. Виждате ли, Теодоси в годините на антифашистката борба е нямал време за любов и затова сега му е позволено да унижава своята жена. . . Ето част от морала на авторевата теза. Интересно е, че тия възгледи на героя, продиктувани от странен инстинкт за самосъхранение, се поддържат и от неговата жена, комунистката Ана. Зле съчинената теза е попречила на добрия писател да намери художествена форма, с която да я защити. . . Или може би Димитър Димов не е убеден достатъчно в справедливостта на своята теза? И затова така дидактично ни я внушава? Или може би той иска да иронизира такъв един „спасителен“ възглед? Надали. Защото има текст, който отрича такова едно становище.

А колко би спечелила тази комедия, ако писателят бе осмлял и тия мнимо справедливи етични принципи? Тогава смехът би изпълнил цялото съдържание и съществуващото сега разностилие би изчезнало. Хуморът на автора би се насочил и там, където обективно някои страни на живота търсят неговото жилище.

Имам чувството, че причините за този недостатък в интересната творба на Димов не се коренят в художествения талант на автора, а в необяснимото и ненужно търсене отговора на поставените въпроси не там, където правдата на живота изисква. Леко, съвсем леко Д. Димов може да поправи своята сатирична комедия, стига, разбира се, да е убеден в справедливостта на нашата критика.

Примери за нарушаване художествената правда на произведението могат да се вземат и от последната пиеса на Никола Русев „Посоки“, имам предвид главно образа на рационализатора Георги, който подобно Найденов от „Вратите се затварят“ действа твърде странно, на пук на всякаква жизнена логика. Необяснимо е за нас пасивното поведение на тоя герой срещу престъпните замисли на Филип. Като че ли тоя злодей го е хипнотизирал. . . От страх ли е така пасивен Георги? От гордост ли, от малодушие или от омерзение? Ние почваме да се съмняваме дали Георги обича своето дело, щом така дълго търпи подлостта! . . . Нямам задача да разглеждам тази драма — критиката посочи и хубавото и лошото в нея. Прави недобро впечатление, че един талантлив млад човек, какъвто е Никола Русев, с усет към остри съвременни конфликти, с безсъмнена литературна дарба, изпада понякога в плен на маниерността. . .

Вътрешната правдоподобност при реалистичната драма няма нищо общо със строгото и точно възпроизвеждане на живота, с изкуството на малката правда. Драмата е човешко действие, но то е естетическо подражание на живота. Естетическо подражание на живота! В много пиеси ние виждаме точното копие на живота. Отсъствава страстната, дълбоко лична оценка и преработка на жизнения материал. И често след критиката срещу подобни бездушни творби, ще чуем: „Така е в живота! Случаят е истински!“ В този отговор се крие и невежество, и странен инстинкт за самосъхранение.

Във всяка голяма творба, създадена по законите на красотата, ние усещаме горещата намеса на поета — мислител и гражданин, който иска да промени живота, чувстваме активната роля на твореца. Но тая намеса никога не стига до субективен произвол на автора върху съдбата на героите, а хармонизира с тяхната логика, с основната поетическа идея. Класическата творба — това е хармония между жизнената и художествената правда.

Към постигането на такава именно хармония трябва да се стреми съвременният наш драматически поет социалистически реалист. А за това е нужно дълбоко лично художествено осмисляне на обществените реални конфликти. Драмата ще се самоликвидира като жанр без такава остра конфликтност, идееща от душевното напрежение на народа, от волята ни по-бързо да променим света и собствената си родина, от тая високо благородна тревога на съвременника за съдбата на човека. Драмата, това е вечната борба на идеала с порока.

Но понякога, за съжаление, нейната перспектива търсим не в патоса на поета, във вярата му в положителното начало, а в задължителното съвпадение на малката битова правда със съдържанието на пиесата. Вие знаете как болезнено реагира някои среди, когато критикуваните герои са от тяхната професия. „Нима такива са нашите писатели, нима такива са нашите ударници, нима такива са нашите лекари“ и т. н. и с това вечно „нима“. Като че ли тук най-важен е съсловният белег, а не търсеното поетично обобщение. Та ако вървим по тоя път, критикуваните герои в нашите драми трябва да бъдат само враговете на държавата, а когато и те изчезнат, да заличим и жанра. Аз нарочно извеждам в абсурд тая примитивна теза, защото там води нейната логика.

Опитът от последните години (и не само от последните) говори, че ние, без да подценяваме нито за миг новото в съвременната драма, често трябва да се обръщаме към образците от миналото, да изучаваме трайните им художествени ценности.

Тоя опит говори не само за смело овладяване и непрестанно обогатяване своеобразието на драматичния жанр, но и за нещо друго — много съществено, с което бих искал да завърша своята статия: че всеки значителен драматически поет е бил винаги съвременен художник — съвременен в най-строгия смисъл на това понятие. Това е една истина, която много задължава.

Нима националният облик на нашия театър може да се изгради без родна, съвременна драма, съвременна в най-строгия смисъл на думата?

Когато Горкиевият Нил е произнасял крилатата мисъл „Господар е този, който работи“, публиката е реагирала остро и непосредствено. В залата са присъствували и жестоките господари на чуждия труд, и онеправданите, за които бунтовните слова на пролетарския поет са били програма за действие. Те са укрепвали духа и самосъзнанието на събуждащата се работническа класа.

Словото на Горки е било ново слово, родено в живота, в неговите стълкновения. Но великият реалист не забравя да го осмисли в действията на своя главен герой, той не го поднася на зрителя само заради неговия дълбок нравствен смисъл, а го свързва живо със същността на машиниста Нил, новия положителен герой, с остро изявената драматична природа на неговия характер, с цялото основно действие на пиесата.

Това важи и за нашата драматическа поезия. В гибелта на Яворовата Мила зрителят е виждал жертвата на един суров морал; Вазовите, Страшимировите, Ст. Л. Костовите герои са били истински съвременни герои. Има нещо нередно във факта, че националният ни театър не е докрай съвременен театър. Това противоречи на един основен закон на реалистичното изкуство — творецът да гледа живота право в очите, да не страни от наболелите въпроси на своя народ, а да ги изобразява с гражданска страст и художествена изразителност.

Никой не може, разбира се, да отрече правото на поета в сюжети от миналото да намери повод за изявяване на своя естетически идеал. Пушкин в своята гениална драма „Борис Годунов“, чието действие се развива в 18 век, критикува остро своя, николаевския век, жестокия морал на самодържавието. Нещо повече, без да губи конкретната правдива картина на историческия сюжет, поетът стига до голямо обобщение за драматичната съдба на руския народ, за неговата огромна нравствена сила на съпротива. Примери могат да се дадат немало с редица произведения, в които миналото звучи с гласа на съвременника. Но, струва ми се, че понякога тия възможности пресилено се теоретизират и така се абсолютизират, че не е трудно да се открие неприятната самоотбрана на писателя срещу справедливата критика за бягството му от живота. Обществеността би оправдала такова увлечение към миналото, стига писателят да ни внуши чрез своите образи една съкровена съвременна истина. Но за съжаление и това рядко се случва. Защото повечето от авторите, дори когато пишат пиеси на съвременни сюжети, странят от най-справедливия отговор на повдигнатите проблеми, заобикалят най-значителните обществени конфликти, в които най-ярко е заложена една висока поезика: конфликтите, където властвуват силни идеи и увеличащи страсти, в които се открояват галерия от типични за времето образи, не загубили своята връзка и с нашия съвременник. Защото талантливият писател, прониквайки дълбоко в правдата на своите герои, търси в тях вечното, неизчерпаемия рудник на човешките страсти, в които всяко ново време влага и свое съдържание.

Предмет на драмата е човешката душа, нейните вълнения. Но някои драматурзи често забравят тази проста истина. В техните пиеси отсъства човешката душа. Вместо нея откриваме ограничения бит на производственика, оголен от социални и философски проблеми. Така бе в не една наша пиеса с трудовата тематика.

Темата на труда е основна тема в нашето творчество, само когато хармонира със строгото спазване на оная велика традиция, която прави изкуството човекознание, философия в поетична форма, художествен документ за най-важното в живота на епохата.

Талантливият писател никога не пренебрегва трудовата среда на своите герои. Васа Железнова е притежател на богато предприятие, Нил е машинист, Безсеменов — търговец, Чеховата Олга — учителка в един скучен окръжен град, Ирина мечтае за радостен труд, Малава е ханджийка, Христофоров — адвокат. . . Добрият писател не спира обаче до съсловния белег, а търси в темата на труда, дори когато не е основна тема в едно произведение (както в посочените по-горе пиеси) — повод за дълбок размисъл за живота, за ония негови страни, които правят труда или тежко бреме, или висша човешка добродетел, смисъл на живота.

Мисълта, че талантливият творец е винаги съвременен художник, не е в сферата на сложните теоретични проблеми. Тя лежи в същността на творческия процес. Художникът сяда да твори с душа и съзнание, претворени от впечатления, които бърза да сподели с хората, завладян от една тревожна, благородна мисъл, родена от съприкосновението му с реалния живот. Така са писали всички наши големи поети.

Необходимостта от съвременен дух на изкуството не се нуждае от особено теоретично изясняване. Всичко е така ясно и затова е така сериозна загриженост на партийната общественост — защото не следваме докрай поучителния пример на реалистичните традиции.

Има една лъжлива теория — че за съвременността се пише трудно не заради друго, а защото писателят мъчно може да улови и предаде духа на своето време. Обществените процеси трудно се поддават на творческо осмисляне. Но животът е винаги в движение и неговите духовни процеси, ту по-бързи и напрегнати, по-сложни, ту по-бавни и сравнително по-уловими, винаги ги представляват сериозно препятствие за оня художник, който чака да му се натрапи мечтаната „кристализация“ на идеите, на конфликтите. Животът никога няма да поднесе на готово една поетична идея, сюжет, прототипове. . . Талантливият творец е длъжен да ги открие сам в непрестанното стълкновение между хората, между различните им възгледи, вълнения. Затова е художник-мислител, да види онова, което ние, обикновените хора, не можем да прозрем. Или ако сме прозрели, нямаме талант да го внушим в творби на изкуството.

Честният художник, кръвно свързан със своята съвременност, не може да не види в настоящето утрешния ден, да не открие в острите стълкновения радостната перспектива на бъдещето. Защото и когато търси своите сюжети и когато ги осмисля творчески, той се ръководи от една единствена цел — да помогне на своя народ, да защити своя естетически идеал. Когато съвременният наш драматически поет е убеден в силата на комунистическите идеи, той и в най-острия конфликт ще намери изход, който окриля зрителя (не, разбира се, с евтина, щастлива развръзка), а с умен, проникновен анализ на явленията, в който въпреки острия драматизъм се ражда едно добро начало, една увличаща истина. Това е най-трудно в изкуството на съвременния художник — да съчетае бур-

ния драматизъм на жизнените явления с утвърждаването на един обществен строй.

Ние имаме немалко произведения на съвременна тематика, но все още мъчно можем да посочим драма, която да бъде поетично обобщение на епохата, на нейните философски и етични принципи. Такава драма, по която един ден поколенията, наред с историческите помагала, ще изучават нашата съвременност, нейната душевност, новите черти, които животът чертае в облика на националния характер. Как патриотизмът днес хармонира с интернационалния дух на народа ни, как вековната любов към земята прелива в едно ново, колективистично чувство, как се изостря грижата за обществен дълг и солидарност, как свободолюбието и демократичните традиции на народа ни прерастват в едно ново възпитание, в нов бит. Ние все още нямаме произведения, в които поколенията да открият това бързо драматично развитие на националните добродетели в психиката на народа ни, творби, пречистени от наслоеното битоописателство, проникващи дълбоко в закономерностите на епохата.

На всички тия наши мисли, кога радостни, кога тревожни, но насочени към разцвѣта на родната драма, към нейния съвременен дух, ние ще намерим мъдър отговор в живота и в теорията — не само в абстрактните правила на естетиката, но и в самите художествени образци, които са я създали.