

В пиесата „Присъдата над Лукула“ Брехт пренася действието в царството на сенките. Създаването на тези експериментални обстоятелства са също напълно реалистичен похват, защото тогава същността на Лукула — жесток диктатор и главен виновник за военните авантюри — се разкрива с най-голяма пълнота, яснота, определеност. Горе, на земята, и след смъртта на Лукула го наричат велик пълководец, а в царството на сенките, където са всички негови жертви, той получава истинската си присъда. Брехт открива най-точните и необходими обстоятелства, за да изгради драматическия образ на Лукула. И същевременно, без да изневерява на древния сюжет, в пиесата се дава присъда и над всички съвременни тирани и войнолюбци.

В „розовата“ пиеса „Вечеря в Санлисе“ големият съвременен френски драматург Жан Ануи също си служи с похвати на експерименталните обстоятелства за изясняване най-точно поведението и характера на своя главен герой. Само че тези обстоятелства съвсем не са фантастични, а импровизирани от самия герой Жорж. За тази цел той заплаща на двама артисти, които трябва да играят пред любимата му ролята на неговите „добри стари родители“. Той създава за една вечер това, което му липсва: тих семеен уют, любяща майка, която го разбира, нежен баща, който му е по-скоро приятел, отколкото настойник, и пр. и пр. В тези мечтани обстоятелства и героят е вече друг: не пие, не лъже, не изневерява, държи на думата си и пр. и пр. Изводът е един — ако се изменят условията, героят би имал съвсем друг морален облик. И когато действителността се втурва грубо и разрушава мечтата на Жорж още същата вечер, той, макар и след известно колебание тръгва след своята мечта — чистата девойка Изабела. Зарязва богатата си жена и целия порочен свят, който го е заобикалял, и без пукнат грош решава да започне коренно нов живот.

Експерименталните обстоятелства са изиграли своята роля — допринесли са за настъпване на духовен прелом у Жорж. Гнилоста на съвременните буржоазни нрави е показана с безмилостна ирония. Разкрит е страстният копнеж у все още неопорочения напълно Жорж към чистота в човешките отношения, към справедливост и истинска любов. Съвременните обстоятелства в буржоазния свят обаче умъртвяват този естествен човешки порив. . . И затова „розовият“ край на пиесата е всъщност колкото оптимистичен, толкова и трагичен. Образът на Жорж е особено жизнен от драматургично гледище — показано е поведението му едновременно в две коренно противоположни среди, вследствие на което характерът му не само се разкрива пълноценно, но се проследяват и всички психологически промени, възникнали в резултат от смяната на експерименталните обстоятелства с нормални, житейски. И в тях героят вече не може да бъде същият.

Приведох тези примери, за да стане ясно колко необходимо е понякога отклонението на действието от нормалния му ход. С единствената главна цел обаче — да се доразкрие (в конкретните случаи, разбира се) по-ясно и по-точно същността на драматичния образ. И оттам по-ясно да изпъкне основната драматична идея. Напоследък особено на мода стана у нас накъсването на действието от спомен. Умелото използване на ретроспекцията може да бъде много резултатно, стига чрез това връщане в миналото да се изясняват съдбоносните постъпки на героите в настоящето. Но не винаги е така.

Може би най-голям любител на ретроспективното изявяване на образите в нашата драматургия е Н. Русев. Доказателство за това са двесте

му последни пиеси „Биография на един дъжд“ и „Усилие“. Започва се с епизод от развръзката и следват спомените. Една картина от миналото тегли след себе си за обяснение друга. Така се „изтегля“ всичко, което авторът е сметнал за необходимо. По принцип в този похват няма нищо лошо, ако резултатът е положителен. Нека си припомним „Моника“ от Мещер-хази или „Такава любов“ от П. Кохоут. В тези пиеси в съдбата на главните действащи лица е настъпил такъв повратен момент, за който е необходимо точно възстановяване на епизоди от миналото, за да се оцени и осветли истински настоящото им поведение. Връщането на миналите обстоятелства обаче не са просто спомени, а реставрация на дадено събитие със специален акцент върху отделна подробност, от тълкуването на която зависи изходът и оценката на последвалите постъпки на героите. Тук спомените се превръщат всъщност в експериментални обстоятелства, в особен вид драматургична условност, с помощта на която зрителят ще получи най-пълната представа за поведението и характера на героя. А в пиесите на Русев този похват е обърнат, така да се каже, откъм неговата обратна страна. Действието започва от края. Добре. Но и до последния момент не става ясно защо се е наложила именно тази „обърната“ композиция.

За да бъде истински нов човек, на Стефан от „Биография на един дъжд“ му пречат консервативните възгледи и егоистичната философия на неговия брат, на които той неволно се поддава. И отгук всички „недоразумения“ в личното му и обществено поведение. Героят се опомня, след като си „спомня“ един разговор с брат си и най-сетне се погнусява от неговата подлост и от себе си. Напуска всички, дори и Ана, която го обича и заминава при Павлина на строежа, откъдето по-рано страхливо е избягал.

В „Биография на един дъжд“ колкото и да се мъчим, пак с нищо не можем да обясним необходимостта от ретроспекции, от това често разкъсване на мислите в диалога. Освен с желанието на автора да направи пиесата по-привлекателна за възприемане и „по-съвременна“ по форма. . . Получил се е обаче обратният ефект: затъмняванията и осветляванията на сцената са до такава степен чести, че до края на представлението положително човек може да си спечели главоболие; диалогът и действието се разкъсват ненужно и безразборно на парчета и парченца, от сглобяването на които мъчно може да се добие по-цялостна и убедителна представа за някоя от образите. А колкото до съвременността — тя е само външен белег на пиесата, въпреки искреното желание и старание на автора в дългите ремарки да очертае „съвременния колорит“ на обстановката, в която действуват героите. Високоговорителят от сцената на „Трудов фронт“ непрекъснато съобщава за измененията в тази обстановка, но не е в състояние да „съобщи“ измененията в психиката на героите.

В „Усилие“ са налице усилията на Русев да си служи на всяка цена с един изкуствено внесен драматургичен похват. И резултатите са още по-печални. Отново позната схема на конфликта — триъгълник: един подлец (Евгени), един положителен всичкоможещ и всичкознаещ герой (Васил) и Елена — жената, която непрекъснато гледа през прозореца, сякаш очаква да дойде именно този Васил, който ще я отведе със себе си. Остава синът Кирил, който ще разбере по-късно от Васил колко подъл е бил баща му. Лентата на спомените се завъртява, подлостите на Евгени се зареждат една след друга. Има дори и един епизод с пушечна стрелба от Отецествената война. Накрая идват вълците: те изяждат Евгени без остатък (в прекрия смисъл на думата) и той получава най-после това, което заслужава. Край на усилията. И на драмата, разбира се.

Но всъщност няма нито драма, нито драматични образи. Въпреки „модерните“ начини на изява, героите са неясни и бледи. Ретроспективният похват в случая е чисто външен, маниерен.

Освен спомените Русев въвежда в „Усилие“ и монолози, чрез които героите би трябвало да внушават на публиката своите мисли. Един след друг действащите лица философствуват на глас. Понякога може да да дочуем верни и оригинални мисли. Но това са мисли, разсъждения и асоциации на автора, които той влага поред в устата на героите. А за съжаление повечето от тях нямат свои собствени мисли, които да се пораждат непосредствено от сблъскванията помежду им.

Като връща назад действието, Русев по-скоро само разсъждава, а не конфликтнува. Така умозрителността убива зародиша на драматизъм, от който по начало не са лишени съдбите например на Елена или Кирил, пресушава жизнеността и на някои отделно вярно доловени сцени (например сцената с работниците от бригадата на Евгени). В пиесата не липсват места с драматично напрегнат диалог, сполучливо црихирани спизодични лица, интересни наблюдения на автора за съвременната действителност. Това ни дава основание да смятаме, че ако Русев направи сериозно усилие и на време и решително се отърси от някои взети на заем външни драматургични похвати, би могъл да ни зарадва с по-малко претенциозни, но възпнуващи драматични творби. Неговият дебют, „Делниците имат много имена“, беше успешен. В следващата пиеса той трябва отново да намери себе си — но вече и на нов, по-висок етап от творческото си развитие, като създаде оригинални и правдиви съвременни драматични образи.

Без евтина ефектност и безплодна маниерност!

Съвременният зритель е калил доста търпението си. Той е и отзивчив, и доверчив. Склонен е да приема всяка условност — най-невероятни, фантастични обстоятелства, комбинирани ретроспекции, мисли на герой, мисли на автора. Но драматургичният жанр винаги си отмъщава на автори, които забравят или подценяват неговата строга закономерност и специфика. Похватите на драматургична характеристика са само дотолкова свободни и неограничени, доколкото логично се пораждат от възникналния конфликт и от значителната основна идея, доколкото са необходими за по-дълбоко проникване в душевните сфери на образа. А „търпението“ на зрителя може да се превърне в негодувание, ако на сцената вместо съвременни герои с драматична съдба и нова душевност се разхождат безплътни, анемични фигури, които само си „спомнят“ или мислят на глас с мислите на автора.

Търсенето и разузнаването в изкуството съпътствува или предхожда появата на истинските таланти. И макар че драматичният образ засага все още често се забулва с драпериите на мнимото новаторство или крес под сянката на декларативността, схематичността и безкрилатата иллюстративност, за хубави, обнадеждаващи резултати вече можем решително да говорим. Те не се проявяват толкова в никакви бляскави драматургични постижения, а са по-скоро отделни кълнове на онова свежо и обновително което повея и в живота, и в изкуството след историческите XX и XXII конгреси.

Съвременният зритель заслужава и има пълно основание да очаква ярки драматични творби, пропити със страстна комунистическа партийност, оригинални по форма и с правдиви образи, в чиято неповторима индивидуална съдба се третират смело най-наболените нравствени и обществени конфликти на нашето велико време.

ХАРАКТЕРИСТИКА НА ГЕРОЯ В НЯКОИ СЪВРЕМЕННИ ПИЕСИ

Иванка Бояджиева

Ето вдига се завесата и действителността, която ни е уж така позната, се разкрива в някаква неவிждана, неподозирана светлина. Причината, разбира се, е най-малко в модерните, непривични, често малко причудливи художествени средства, макар че те понякога са необходими. Причината е в необичайно свежия, мъдър, комунистически съвременен поглед на автора, в неговото ново откритие на света.

Носител на „новаторска сила“ в пиесата, на онова мечтано нещо, което зрителят иска сякаш да отнесе със себе си след представлението, е драматичният образ. Чрез него драматургът постига своята крайна цел: да въздействува върху зрителя. Няма ли драматургичен образ и най-вълнуващата идея, и най-сложно замисленият конфликт, и най-оригиналната драматична композиция увисват във въздуха. Само драматичният образ-откритие може да им даде плът и кръв, да оживи съкровените авторски мисли, да вълнува зрителя със своята съдба, да го накара да мисли, да повярва в невероятното.

На сцената обикновено героят трябва да има цялостен, завършен и пълен характер, да е последователен дори в своята непоследователност. А в живота често се случва човек да постъпва и в противоречие със своята вътрешна същност. Краткостта на драмата създава наистина много трудности за извайване на жизнен и пълнокръвен образ. Но същевременно спецификата на жанра крие неподозирани привлекателни страни. Ито в живота, нито в кой и да е друг литературен жанр може да срещем в такъв вид неповторимите драматически образи на Хамлет или на Алилей например. Бездната от душевни терзания, от неспирни падения и извисявания на човешкия дух, сблъскване на контрастни характери в най-изострени житейски обстоятелства, бушуване на човешки страсти и на непримирими политически и етични конфликти — ето къде е царството на драмата. Тя е наречена „венец на изкуствата“, защото включва в себе си по нещо и от другите изкуства (напоследък дори и от кинематографията). Но същевременно е напълно самостоятелна, неподражаема. Затова е толкова трудно да се драматизира сполучливо някое белетристично произведение. И най-голямата трудност идва може би от особения път, по който се изгражда драматичният образ. Какви критични моменти от живота на героя трябва да бъдат подбрани, как да бъдат поднесени пред зрителя; в какъв драматичен възел ще се сплетат съдбите на действащите лица; как ще се

осъществи подтекстът и подводното течение, живостта на диалога, индивидуалната реч на героите; кога, как и къде ще започне и свърши действието — с помощта на такива много важни неща в цялата им съвкупност — до елементите на осветлението на сцената и ремарките — ще трябва да се очертае желаният от автора драматичен образ.

Но драматургът не бива да говори направо. Той трябва да се крие. Да бъде колкото е възможно по-невидим. Или както казва съветският писател Ал. Толстой: „... да разтвори своята личност в десетки действащи лица. Но като разтваря себе си, той заставя героите да израстват до значителността на типове на епохата, да са живи, типични, реални, да ги поведе чрез стълкновение към развързката, и то така, че чрез тяхната съдба да разкрие темата на писателя, да даде на зрителя пълнота от впечатления, озарени от голяма идея.“

Всичко това е безспорно трудна, много трудна задача. Но затова пък е така силно въздействието на една хубава пиеса, интерпретирана от талантливи артисти и режисьор. И то когато наред със занимателната ярка и съвременна художествена форма почувствуваши правдивата, идейно вгълбена мисъл на автора. Тя проличава най-добре в проникновеното вглеждане и осветяване душевния свят на драматичния герой, в улавяне и разкриване на неговите идеали. Тогава авторът е наистина и откривател, мъдър художник-тълкувател на своето време.}

диалог и още нещо...

Похватите и средствата за изграждане образа в драмата не са нещо готово, предварително изработено, към което драматургът само ще посегне при нужда. Те се раждат в процеса на творчеството. И затова в известен смисъл са неповторими, индивидуални. Ето например диалогът. Без него просто не би съществувала драмата. Но затова пък колко специален е той за всеки автор и пиеса! И колко се различава диалогът в драмата от диалога в белетристичните произведения.

Блестящо остроумие, тънка интелектуална ирония и парадокси се сипят непрестанно от устата на действащите лица в пиесите на Дим. Димов. Авторът е разтворил частица от себе си във всеки един герой, без да е сметнал за нужно да скрие това. Важно е на зрителя да му бъде интересно да слуша. И обикновено Димов постига тази цел. Вниманието е погълнато от оригиналното съчетание на словесните форми, приятната изисканост на фразата привлича, пикантността и духовитостта на някои съждения — също. А занимателността в драмата съвсем не е качество от последно значение.

Главните успехи на Д. Димов в пиесата „Виновният“ са в уелото водене на диалога. Авторът като че ли различа изключително на него. И той действително му служи като основно оръжие. Диалогът във „Виновният“ е мотивиран, цветист, изтънчено-забавен. Героите непрекъснато се сражават — двама по двама или вкупом. Често всяка дума е изстрел. Понякога не винаги отправен по посока на едно стройно и напрегнато драматично действие, а за да се улучи ефектът. Но все пак се поддържа известно напрежение. Най-изострен и най-драматичен става диалогът в пиесата в тези моменти, когато всеки герой застава непримиримо на някаква своя позиция и я защитава страстно. Тогава парадоксите не са в разрез с постъпките, с мислите, с някоя основана черта в характера на героя,

интересите на всички са преплетени тясно и действието се устрема напред.

Във „Виновният“ най-жизнен е образът на Петрински. В неговият има „неизкоренима“ ирония, която много подхожда на цялостния му тип. Тази ирония се проявява особено силно и го характеризира пластично в моментите, когато героят, разговаряйки с останалите действащи лица, проявява отношението си към жените. Тогава неговият образ изпъква ярко, графично, почти портретно:

Петрински. Цинизмът е единственият изход на всеки разумен мъж, който е решил да се разведе. На второ място идва умението му да не се засяга от нищо, на трето — да се смее. И с тия качества мъжът става наистина неуязвим.

Мария. Но не и щастлив.

Петрински. А нима щастieto се състои в това да бъдеш измамен съпруг? Най-сигурното средство да бъдем зачитани от съпругите си е пълното недоверие в тях.

Мария. И резултатът е налице: някога те обожаваш, а сега изпитвам ужас от тебе.

Петрински. Няма нищо по-полезно от ужаса. Жените са като светци: само ужасът от възмездieto ги прави добродетелни.

Към главния герой авторът се отнася критично и затова го рисува в леко хумористично осветление. Тези хора, в чиято душа моралната поквар е свила трайно гнездо, са обикновено винаги добре психологически изпипани както в романите, така и в драмите на Дим. Димов. Петрински е учен-хирург, голям циник, който не вярва в човечността, в доброто у хората, особено у жените. У себе си той носи някакво неизлечимо наследство от миналото, проявяващо се в постъпките, в схващанията и главно — в отношението му към нежния пол.

Петрински има своя лична драма, която не съзнава. Той упорито се стреми да натрапи на жена си възгледите си за брака и любовта. Но в последна сметка се постига точно обратният резултат. Жена му го напуска, отвратена от поведението му, защото той непрестанно я заплашва с развод. Излиза всъщност, че вместо Мария да се промени по негов вкус и разбиране, той трябва да коригира някои основни свои схващания. Но как става това?

Тази „промяна“ се извършва в пиесата по чисто декларативен път. Докато Петрински разговаря с останалите герои за миналото си, докато изразява отношението си към брака, любовта или някои други житейски въпроси, той е доста жив образ. Характеристиката му е предимно портретно-статична. Често в диалога се забелязват преливания на белетристичност към драматичност. И това е естествено, като се имат предвид досега успехите на Димов като романист. По начало във всеки образ на Димитар Димов се съдържат зрънца от драматизъм. Но във „Виновният“ понякога силна белетристична струя приглушава драматичния тон на диалога.

Когато у героите обаче трябва да настъпи някакъв вътрешен обрат в хода на конфликта, тогава диалогът зазвучава морализаторски-декларативно. Дори Петрински, който пак силно остроумията си, става жалък и неинтересен. Неговата драма не ни затрогва (въпреки че по същество той трябва да изживее дълбоко душевна криза), защото авторът е облекчил конфликта.

Така след парадоксите в диалога идва редът на мъдростите, а след тях вече могат да се очакват всякакви чудеса. Едно от тях е именно мнимото прераждане на Петрински. Заплетените конци се разплитат от чудодейните пръсти на автора. Диалогът, особено във финала, когато

всички герои намират някакъв „нов път в живота“, почва да губи драматичността си, звучи превзето и фалшиво.

Мария е напуснала мъжа си. На сцената остават да разговарят Ана („най-положителната“ героиня) и Петрински. И изведнъж след нейните думи на него просто му просветва пред очите, „сякаш тя посочва някакъв нов път в живота му“.

А н а. Ние унищожихме този свят, но трупа му се разлага и продължава да тро-ви със зловонията си въздуха около нас!

Петрински. Не съм ли и аз умираща частица от този труп?

А н а. Не, Харалампи! Не си! Има още толкова неща, които можем да направим за другите! На нашата възраст това е единственото, което може да изпълни със смисъл и радост живота ни! От горчивините на миналото, от знанията в науката, от мъдростта на годините ни. . . в теб ще се роди нов човек!

И в същия миг, веднага след това внушение, Петрински започва да чувства (казано, разбира се, в ремарка), че пред него се разкрива някакъв нов път. Получава се така: досега действащите лица просто само са умували и са се наддумвали, а рецептата за по-нататъшното съществуване и щастие ще им бъде поднесена накрая от автора чрез устата на Ана. И след това всички герои започват да изричат само дълбокомислени сентенции: за брака и семейството, за общественото и лично щастие. Само един ден преди това над трите семейства е витаел призракът на развода. Но достатъчни са великодушните думи на Ана, за да се опомнят всички, а изневеряващият ѝ съпруг пожелава отново да се върне при нея. Ефектът от нейните думи е чудодееен и върху Петрински. Като по даден знак у всички заговорва съвестта, чувството за дълг и вяност.

Въпреки многото удивителни в текста, мъдрите нравоучителни фрази, които запълват част от сърцевината на диалога във възловите моменти и главно във финала, индивидуалният облик на героите вместо тогава да се изясни, се замъглява. Всички действащи лица започват удивително да си приличат, защото не постъпват и не говорят съобразно с интересите, схващанията и вътрешните си импулси, а по предписание на автора. Накрая те един след друг просто декларираат своята „промяна“. Накърнява се и портретната характеристика на Петрински, която на повечето места във „Виновният“ е така добре постигната. И причината за това трябва да търсим в липсата на нещо основно важно: драматическа изява на образите.

Така диалогът от мощно средство за характеристика може понякога да се превърне в сбор от думи, авторови мисли и съждения, изказани гласно от действащите лица. И тогава вътрешните вълнения, душевните процеси у героите не достигат до зрителя.

На драматурга диалогът е нужен, за да отиде много по-далече от обикновения разговор, дори и от острата словесна схватка, когато се кръстосват непримирими възгледи. Чрез диалога авторът на драми трябва да дръпне булото и да разкрие сложната картина на душевните конфликти у всеки един герой, да покаже различните човешки индивидуалности и противоречивите им изживявания. Как точно ще се постигне това — тук вече всеки драматург е откривател. Сложната игра на подтекста, ярката речева характеристика, особеностите при смяната на действието във времето и пространството, фантастични обстоятелства и всевъзможни други средства ще бъдат в помощ на драматурга. Стига той да съумее правилно и точно да им намери приложение в своята пиеса — съобразно духовната същност на героите, съобразно спецификата на набелязания конфликт, съобразно своя стил и творческата си индивидуалност.

Речевата характеристика на образа е творчески проблем, който стои с не по-малка сериозност пред всеки драматург наред с този: какво място ще има героят в драматическото действие, каква ще бъде неговата драматична съдба. Безспорно завоевание за автора е, когато героите му не говорят еднакво, имат свой индивидуален език. Тогава в ритъма на речта, в интонацията, в начина, по който се изразяват действащите лица, често може ясно да проличи някаква основна черта в характера им, да се догадят по-ясно душевните импулси на поведението им.

Главните успехи на Коста Странджев в неговата първа пиеса „Боровете не превиват клони“ са в сполучливата речева характеристика на повечето герои. Почти всеки от тях има свое лице, макар и само шрихирано, с леко загатнат драматичен облик. Авторът познава добре атмосферата, условията и строителите на Баташкия водносилов път и това му е помогнало да създаде правдиви ситуации и да очертае ясно някои образи. От тях най-ярко се откроява Генади — бивш моряк, уволняван дисциплинарно, стихиян, буен, с непокорна глава.

През много противоречия минава Генади. Обиква Вера, но заради нея намразява Братой; напуска тунела, но после отново се връща; той е любимец на другарите, но от него се и плашат; пие, прави скандали, заяжда се, но не е мръсник. И затова не е чудно и неочаквано, че стреежът го „оправя“. В начина, по който разговаря Генади, има винаги една особена противоречива страстност. Никой не е сигурен какво точно ще каже или предприеме той в следващия момент: дали ще запее или ще се скара с Братой — това е резултат от настроението му, което непрекъснато се мени.

Странностите в характера и поведението на Генади са обединени от неговата непрестанна и противоречива действеност, която е ярко театрална, ефектна. Висок смях — ту саркастичен, ту безгрижен, весели песни, закачки, остроты и кавги, специален моряшки тарикатски жаргон, непрестанно чувство за хумор, необузdana поривност и нестихваща жизненост — такива прояви оцветяват речевата палитра на Генади. И същевременно те ясно подказват душевното състояние на героя, загатват за причините, които го карат да постъпва така противоречиво.

Немалка заслуга за сполучливата театрална изява на образа на Генади има артистът Петър Слабаков в постановката на „Боровете не превиват клони“ в Пловдивския народен театър. Жестът, мимиката и особено интонацията на речта му са строго и прецизно подбрани. Основата на индивидуализацията на този герой лежи, разбира се, в текста на репликите в пиесата, но артистът допринася извънредно много за неповторимостта при възприемането на образа. Това, което в драмата е само загатнато, Слабаков довежда до неговия логичен край или пък просто допълня някои празноти в многобройните „извивки“ в характера на Генади. На сцената Слабаков създава жив образ още с първото си появяване. И до последния момент бликащата жизненост не напуска този самобитен, оригинален и противоречив герой, в чийто поток от цветисти думи и не винаги обмислени постъпки постепенно се откроява една цялостна личност.

Интересно е, че Коста Странджев характеризира най-добре героите си чрез речта не поотделно и не двама по двама, а групово, като ансамбъл, в масовите сцени. Току-що един е разказвал нещо, с което се е отделил и изпъкнал по-ясно, веднага след него и друг разкрива някаква своя ин-

дивидуална черта, а трети непрекъснато пуска колоритни реплики. Едновременно с това бушува Генади, всички пият, скарват се и напускат тунела. Хубаво е, че в съзнанието остава не само отделната сцена и случка, а също така какво и как са говорили героите. Те са ни станали близки, познати хора.

Ето например бай Колю — и този стар комунист има свой специфичен език; много хумор пъстри речта му и в най-трагичните моменти. Храбро носи своята болка, казва истината без заобикалки, безпощаден в иронията и към себе си. Не се срамува, че е изключен от Партията и никога не я хули, не хленчи и не се оплаква. Малко е смешен с поученията и жалък с пиянството и безволността си. Но човешката и партийната съвест не го напускат никога и това личи във всяка негова реплика. Неподправена искреност облагородява многословията му.

Правдиво чрез речта си са индивидуализирани също Калугерът и Лало Лалев — селянинът. В образа на Братой има нещо, явно доловени. Той говори обикновено малко, но думите му са силни и на място. Не всичко обаче в неговата драматична съдба е достатъчно убедително.

Нищо неоправдано няма на пръв поглед и в поведението на Вера — „жена без професия“, която първата вечер на обекта спи с Генади, но после се влюбва в Братой, става помпьерка. Само че веднага ни лъхва нещо прекалено познато, напомня ни „Аристократи“ от Погодин, „На дъното“ от Горки. И не само в чуждите реминисценции е бедата. Незадоволството идва главно от това, че авторът не е намерил индивидуалното, неповторимото в образа на Вера и оттам се получава книжността в драматичната ѝ изява. Тя говори някак безлично, вяло, равно. Липсва ѝ каквото и да било душевен патос. Странджев просто декларативно представя тип на проститутка, която се възражда, но образът няма своя индивидуална подплата. И в резултат на тази външна, повърхностна и илюстративна драматична реализация Вера почти никъде не заговаря със свой собствен глас. Бурните събития, дори смъртта на Братой не са в състояние да оживят образа ѝ. Оживява го донякъде само Кина Дашева, изпълнителката на ролята на Вера в постановката на Пловдивския народен театър.

И в някои други герои от „Боровете не превиват клони“ личи книжно скалъпяване на съчинен от автора „определен тип“ — например Валентин Соколски е принципен комсомолски поет, или Рамуш — селянчешки мечтател. Характеристиките им са деклариращи, без да се разкриват по драматургичен път. Но общо, като цяло, в пиесата на Коста Странджев има много непосредственост, бликаща жизненост, сполучливи масови сцени, съвременен български колорит, който идва преди всичко от добре индивидуализираната реч на повечето герои. Младият драматург има успех в очертаване на правдиви ситуации, в шрихиране на отделни драматични съдби, в детайлно рисуване бита и езика на образите.

Героите не трябва да говорят само различно, а и винаги психологически точно, обосновано. А в „Боровете не превиват клони“ психологическата характеристика на някои образи все още страда. Чувствува се и непреодоляна литературност в решаването на конфликтите. И срещу тези слабости младият драматург трябва сериозно да воюва. Защото в „Боровете не превиват клони“ героите наистина не говорят еднакво, но въпреки това тяхната цялостна драматургична характеристика не винаги е достатъчна.

Успехи в речевата характеристика на образите имат също Г. Караславов в „Глас народен“, Илия Волен в „Към нови хоризонти“, Мария Грубешлиева и К. Луканов в „Семеен паспорт“. Авторите познават психологията, бита и езика на пресъздаваните образи и оттук тази естественост, простота, яснота и вярна индивидуализация на речта на повечето от героите.

Конфликтът в пиесата „Към нови хоризонти“ е напълно Илия Воленов — най-близки хора се гърчат от омраза, защото ги дебне частнособственическият инстинкт. Действието се развива в навечерието на Девети, когато се очертават новите хоризонти и хората осмислят живота си. Решението на драмата, въпреки арестите във финала, звучи напълно оптимистично.

„Към нови хоризонти“ не представлява никакво творческо откритие, нито особена крачка напред след „Вълчи времена“ за Илия Волен като драматург. В тази пиеса ни радва главно чистотата на народния език, старателното и правдиво моделиране на фразата, която е ярко и отчетливо индивидуализирана и естествено обогатена с национален колорит. Отустата на Мата, Кунка, Въла, Юлка звънти непринудено живата народна реч и някак неусетно, но много вярно и осезателно се създава атмосферата на село в навечерието на Девети септември. Най-образни и пластични са репликите на Мата, свекървата: „Луко, мама, на какъв огън се наклади, мама!... Накъдето и да се извиеш — се огни!“

Всъщност образът на Мата е и най-драматичен. Тя изживява своеобразен душевен обрат. Под напора на събитията се рушат консервативните ѝ разбирания, менят се личните ѝ позиции в отношението ѝ към снахата и доведеното дете. В повечето случаи този сложен процес, който се извършва в душата на Мата, авторът е успял да проектира и в речта на героинята. Тя говори някак бавно, възтежко, като че ли не доизказва всичко. Но думите ѝ са образни и цветисти, те хвърлят светлина върху събитията, а така също и върху преживяванията ѝ в отделните моменти.

В пиесата на Илия Волен все още белетристичните похвати затъмняват драматургичната изява на образите. Речта на героите е наистина жива, индивидуализирана, не липсват и няколко драматични събития в съдбата им. Но общо образите се разкриват описателно. Напластява се пласт след пласт от индивидуалната характеристика на действащите лица. Истинско драматично сплитане между характерите и съдбите им обаче винаги се получава. Умело, детайлно и психологически вярно е изписана речта на всеки образ поотделно. Но героите са убедителни драматични образи само ако в речта им непрестанно се чувства пулсът на драматичното напрежение, когато в краткия епизод и реплика се оглежда съдбата им цялостно, с всички сложни извивки на неповторимия им човешки характер.

В „Семеен паспорт“ има няколко колоритни драматични образи — Жорж, Тони, Ира и особено Хубен Чобанов. Атмосферата в дома на запасния генерал е предадена точно, без пресилване, с реалистична простота на рисунъка. Сполучливата речева характеристика тук на места се съчетава и с драматургична острота на диалога. В портрета на Хубен Чобанов можем да забележим описателен елемент, но цялостното му поведение в пиесата е изградено върху драматургична основа. Психологически вярно е разкрито в репликите сблъскването на стария генерал с останалите обитатели на къщата, неговата отчужденост и духовното му благородство. Постепенното проглеждане на Чобанов е мотивирано — той е бил ви-

наги чужд на порочния и користен свят на своята челяд. Единствените хора, с които се разбира, са Дочка и Димитър — хора от народа.

(Димитър влиза, оставя шарена торба и дамаджана на пода и застава мирно) Аз, г'син генерал!

Чобанов. Димитре! (Прегръща го) Жив ли си? . . (Тупа го по раменете) Маладчина!

Димитър. Жив съм, г'син генерал. (Милва Дочка по косите) Как си, на дядо момичето?

Дочка. Още не сме се видели, дядо, а ти вече си тръгваш!

Димитър. Време ми е, г'син генерал, денят е къс, ща са търкулни. А трябва да пазарувам. . . Ща ида въз Кося, двама са водим от село. . . (Подава ръка) С камiona на стопанството сме дошли. Шофьорът по видело иска да тръгни.

Горнооряховският диалект на Димитър, бившия ординарец на Чобанов, придава национален колорит на репликите му и леко хумористично осветление на неговия образ. Същевременно силно контрастира с тарикатския жаргон на Жорж, внука на Чобанов. Едва току-що излезли генералът и Димитър, влиза Жорж с купувача на къщата.

Жорж. (Тихо) Заповядайте, заповядайте! Мамо-о-о! Тук ли е вехтия?

Олга. Няма го, момчето ми. Заповядайте! Ние малко сме. . . неглиже. (Сваля си престилката.)

С върнатата речева характеристика едновременно се създава и драматична атмосфера. Героите се разкриват в движение — външно и вътрешно. Понякога са олекотени душевните противоречия, но обикновено се поддържа непрекъснато напрежение. Конфликтът между Чобанов и неговите роднини все повече се задълбочава. Когато и последното перде пада от очите му и бившият генерал вижда всички в истинската им светлина, той скъсва задграничния паспорт и решава да остане в родината.

Бурната реакция на Чобанов и цялото му поведение във финала до неговата внезапна смърт е предадено естествено, с тънко познаване психологията на този човек и на неговата среда. Успехите в речевата характеристика тук са се отразили доста благотворно. Чрез индивидуализирания език на героя авторите успяват да загатнат за преживяванията на Чобанов.

Той е хем същият, хем и съвършено друг. Страшно възмутен, страдащ. Боли го много за близките му. Но в гласа му вече няма мекота и благодост. Такъв е може би истинският Чобанов, само че пред прага на смъртта.

Чобанов. (Отива до масата, опира се на ръце на един от столовете) Купувач сте намерили! Значи не ви трябва къща. Добре. Щом не ви трябва къща, няма да я имате! (Бавно и отчетливо командува) Ходо-ом марш! . . Всички вън!

(Тревогата се усилива)

Олга. (Приближава се до него) Татко, успокой се! Татко!

Чобанов. И ти, и ти не си ми дъщеря! Махни се! Ще ми правите заговор! Не се надявайте, че ще умра. Няма вие да вземете къщата! Всичко на държавата ще дам! Махайте се! Аз нямам вече деца! Нямам, нямам, нямам. . .

И в последните реплики индивидуалната обогрeност в речта на героя е запазена. В този вик, изтръгнат направо от сърцето на стария човек, прозвучават трагични нотки. Чобанов най-сетне намира себе си, но загубва наведнъж близките си, на които се е уповавал морално на старини. Ударът е непосилен за него и го поваля смъртоносно. Краят е естествен, логичен, изпълнен с драматизъм.

За да има живи драматични образи, нужно е и в отделната дума и фраза на речта на героя да се чувствува действeност, сблъскване на въз-

гледи, интереси и страсти, изживяване на душевна борба, реагиране, определена лична заинтересованост и отношение към протичащите събития. Защото главно от репликите (и от постъпките, разбира се) зрителят получава цялостно впечатление за душевния облик на героя, за съдбата му, за възлупуващите го чувства, за намеренията и бъдещите му действия. А много често в нашите съвременни драми се получава така: героите на пръв поглед уж не говорят еднакво, а всъщност много си приличат защото само умуват, а не участвуват по необходимост с цялата своя индивидуалност в развитието на конфликта.

Когато човек гледа пиесата на Н. Хайтов „По земята“, неволно си спомня мисълта на Дидро: „Не думи искам да отнеса от театъра, а впечатления.“ В тази пиеса има един герой, дядо Фрони, чиято реч е изпъстрена с много поучения, мъдрости, поговорки. Отначало е интересно да го слушаш. Но скоро доскучава. Този герой няма собствена драматична съдба. А Хайтов му е отделил значително място в пиесата. Репликите на дядо Фрони се отличават от тези на останалите действащи лица. Той има „свой език“, но няма свое лице, защото е резоньор на автора.

Винаги щом действието малко се заплете, полският пазач дядо Фрони е на поста си, с пушка в ръка и с подобрани думи на уста, той оправя всичко. Ту на председателя ум дава, ту Драго бригадира окуражава, ту в кръчмата или на събрание сине духовитостта си без мярка. Ех, много знае, много приказва и на място го казва, би могъл да възрази някой. Наистина, така е. Дядо Фрони всичко знае. Но ние и до края на пиесата не узнаваме нищо за него, освен че е бърбича. И то не какъв да е, а цял философ, просто нещо като съвременен Диоген. . .

Нито дядо Шукар от „Тихият Дон“, нито Лука от „На дъното“ могат да се сравняват с дядо Фрони по наддумване. Споменатите герои на Шолохов и Горки понякога грешат, изпадат в тежки или смешни положения. И най-важното : имат своя неповторима участ, която вече им дава право да говорят колкото щат и каквото си искат. А дядо Фрони е нещо като жива горяща машина, заредена с премъдрости от рода ни: „Ако е за срам и аз да ти дам. . .“; „Ако не беше Дачо, ей тия отатък да са те натикали в гучи гъз. . .“; „Всеки косъм тук (попива космите на главата си) — хиляда царевици там! (сочи полето) Всяка бръчка — сто и една бразди целината, всяка болка — цвят! . .“ (Назидателно, стържествен речитатив) „Запомни, Божице, ще дойдат и петилетки за красота-а! . . Като надвисне на масрафа. . . И председатели на текезесета, ще избираме — дожници, а не като тебе кютуци, без очи! . .“

Председателят изживява душевната криза, греша, но в последния момент осъзнава всичко, проглежда, просълзява се, прави си самокритика и колективът отново го приема. . . А дядо Фрони за всички случаи държи на върха на езика си готова реплика. Като Всезнайко и Всичкомога от детските приказки.

Няма съмнение, Хайтов познава сегашния живот и езика на селяните. Владее също и най-различни „хватки“, с които лесно, бързо и понякога ефектно илюстрира своите наблюдения и впечатления. Но ако от подобен материал той беше написал един очерк, сигурно би сполучил много повече. В художествения очерк диалогът на прототиповете би могъл да се зафиксира по-точно и буквално. И тогава той решително би имал вече своя художествена стойност, в жанровите граници на очерка, разбира се. Също така не би имало нужда авторът да се преоблича в потурите на дядо

Фрони, защото в очерка явното присъствие на разказвача е задължително и . . . неограничено.

Хайтов има талант да описва взети от натура хора от народа. И това е чудесно! То има богато и полезно приложение в пътеписа, очерка, есето. Но като драматургични образи героите на Хайтов изглеждат съвсем наивни и смешни, въпреки добрата воля на автора.

Пъстрата народна реч, дозирана в устата на отделните действащи лица в „По земята“, звучи изкуствено, независимо че авторът ни уверява в програмата на представлението в Театъра на въоръжените сили, че е срещал тъкмо такива мъдри старци като дядо Фрони и точно такива „дезертьори“ като Божил Сурлев. И за описаната случка в пиесата също се казва, че е истинска. Може да е точно така. Ние му вярваме. Но действителните събития и прототиповете трябва да бъдат изходно положение за създаване на сложни драматични образи. Хайтов е останал обаче в предверието на драматичното изкуство, където не са нужни само достоверни житейски реплики и случки. Тук всеки образ е носител на неповторима човешка драма. И затова дори в отделната, на пръв поглед незначителна реплика, трябва да се оглежда частица от цялостната съдба и противоречива душевност на образа.

Героите не трябва да говорят еднакво — това е необходимо условие за характеристика на образите и в драмата, и в епоса. Но в драматичното изкуство това условие се пречупва и подчинява на специфичните закони на драмата. И само когато авторът усвои „тайните“ на тези закони, тогава ще прекрачва успешно и безнаказано прага на драматичното изкуство. Защото и днешният зрител иска като Дидро, когато излиза от театъра да отнесе със себе си не думи (колкото и мъдри те са те!), а впечатления: за драматичната съдба на действащите лица, за техните идеали, страсти, копнежи. . .

МИСЛИ НА ГЕРОЯ И МИСЛИ НА АВТОРА

В съвременната драматургия средствата за характеристика на героите непрекъснато се умножават и разнообразяват. Наред с подтекста, който винаги крие неограничени възможности, се нареждат интермедиите, комментатор на действието, четец, хор, най-смели ретроспекции в композицията, мисли на героя едновременно с диалога, създаване на нереални фантастични, „мечтани“ обстоятелства, при които образите разкриват неподозирани черти и пр. Условността измества някои традиционни форми за драматична изява на характера. И същевременно никой не би могъл да отрече, че и най-възбуждащата съвременна драматична съдба може успешно да раздвижи мисълта и чувствата на зрителя и по обикновени, познати, „традиционни“ пътища.

Нека си представим, че в столичните театри дават непрекъснато само пиеси от Брехт и Дюренмат. За съжаление тези двама най-оригинални съвременни драматурзи се „откриват“ все още твърде плахо и с голямо закъснение пред българската публика. А някои театрали направо изпитват смешен страх от „интелектуализма“ на Дюренмат и смятат неговата „Дама. . .“ за неоправдан разкош в репертоара на Театъра на въоръжените сили. И така, колкото и да ни харесват споменатите автори, не е чудно след известно време у нас да настъпи нещо като пресищане. И може да законесем тогава за по-различни, по-„душевни“ автори, у които има и повече психологизъм, и по-малко гротескно разобличение. След Брехт и Дюренмат ще ни се поиска да видим нещо по-различно — може би

Жан Ануи или Жан Кокто например — тези чародеи на диалога, в драмите на които понякога всичко изглежда класически просто. Но при тях нито героите, нито начините им за изява изглеждат остарели. Защото всяка реплика, изказана дори от Медея, прелива от съвременно съдържание.

Ако за тази вечер ми предложат два билета, единият за „Нас някъде ни очакват“ на Арбузов, а другият за „Преди вечеря“ на В. Розов, аз след мъничко колебание бих отишла на пиесата на Розов. Обичам и двамата автори, но просто тази вечер ми се ще да гледам нещо по-безпретенциозно по външна изява, без никакви затъмнения по сцената, без ефекти, декламации и пр. . . Бих искала да се срещна с един съвременен Чехов. И знаей, няма да съжалявам. Та нали винаги ще си струва да се воюва за красотата в човешките отношения! А веднага след Розов бих отишла на „Моята по-голяма сестра“ от Володин. Тази пиеса непременно трябва да се види, особено ако постановката е хубава. . . Но след Володин ще поискам вече нещо съвсем различно. Нека чувствата си почиват. Или нека се вълнуват, но косвено, по интелектуален път. Продължавайки пътешествието си по мечтания репертоар, ще потърся билети за „Собственици на ключовете“ от Милан Кундера или за „Третата сестра“ на П. Кохут. А след това вече: „Първият ден на свободата“ и „Смъртта на губернатора“ от Леон Крючковски. Колко различни са пътищата за характеристика на героите в двете пиеси на големия полски драматург! Но и в двете той е еднакво мъдър и съвременен.

В третата си пиеса „Голямото завръщане“ (сп. Театър, кн. 2, 1963 г.) Иван Радоев е превъзмогнал много от слабостите на „Юстинианова монета“. Той е станал по-земен и по-естествен, без да е загубил поетичното си очарование. Героичният образ на майката, чиито деца загиват в кървавата битка срещу фашизма, израства като образ-символ на непобедимата воля и вяра в Партията и нейната победа. Сюжетът е взет от съпротивата, но с цялото си звучение е обърнат към съвременността. Трябва да тачим свято делото, в името на което паднаха най-достоините. Да не му изменяме с нищо — такъв е лейтмотивът на пиесата, която прилича на героично-драматична поема.

В „Голямото завръщане“ радоевската лирична мекота се трансформира и в драматургично качество — авторът често успешно води вътрешния монолог на повечето от героите. Почти всеки от тях е носител на своя лична драма. Атмосферата в един областен град през 1942-1943 г. е предадена с реалистична простота. Героичните събития следват естествено едно след друго. И образите оживяват. На фона на острата схватка между двата непримирими морала — човконенавистническият и комунистическият, всеки от героите прави съдбоносните си стъпки. Сърма и Петьо са щастливи от взаимната любов, която ги опиянява. Красотата на тяхната любов обаче има трагично-героичен ореол. Петьо е оптимист, мечтател, но в най-критичния момент ще се уплаши и ще извърши непростима постъпка. Той не става предател, но радостта ще го напусне завинаги.

Особеност на Иван Радоевия драматургичен стил е вторият план, чрез който се характеризират повечето образи. Авторът успява да заглате още в началните реплики мислите на героите. Обикновено в диалогите се отразяват и душевните им трептения. Сцената в затвора е особено по-

казателна за похватите на Радоев да разкрива вътрешното състояние на героите в изострени драматични обстоятелства.

Монументален, като скулптурна фигура, израства образът на Димитрина Григорова. Нещо много българско има в тази майка-страдалка, която устоява душевно на най-страшни морални и физически мъчения.

Диалогът между Димитрина и Теофана, игуменка и заварена сестра на Димитрина, е адресиран по своята същност и до нашата съвременност. Авторът се докосва до най-съкровени мисли на двете контрастни героини. Теофана иска да преклони гордата глава на Димитрина, да разколебае вярата ѝ в бъдещето, да я накара да се смили и покае. Внушава ѝ, че тя е виновна за нещастieto с децата ѝ. Но духът на Димитрина е несломим, вярата ѝ във възвишения комунистически идеал я крепи и в най-черните минути.

Почти във всяка сцена двата плана в „Голямото завръщане“ проличават. Това е едно от главните достойнства на пиесата, в която, в героично-романтичен, малко приповдигнат план се разкриват и интимните мисли на героите. Диалогът понякога придобива малко странен, особен характер, прилича на сън. Връщат се някои реплики, за да намерят и придобият най-точния си смисъл. Така майката „разговаря“ с мъртвите си деца. Преповтарят се някои неща от един минал разговор между тримата в навечерието на страшните събития. И същевременно всичко е по-особено, „нереално“, защото се вземат предвид последвалите след това нови събития. Сърма, Стоян и Димитрина отново запяват „По долинам и по възгорям“, само че съвсем тихо.

Успех за Радоев е, че се докосва до най-тънките струни от преживяванията на Димитрина. Майката винаги и всякога носи в душата си спомена за своите деца. Отчаянието ѝ е толкова голямо, че тя стига до мисълта за самоубийство. Тук преживяванията на героинята се „пресисичат“ с реалната обстановка. Появява се Пратеникът на Партията, който търси Димитрина, защото тя е нужна за нелегална работа. И не със смъртта, а с връщането ѝ при другарите на загиналите ѝ деца Димитрина ще се чувства най-близо до тях. Тя е необходима и това ще прави мъката ѝ поносима. Затова, мъкнейки ранения Пратеник, на нея ѝ е никак необикновено леко. . .

Поетичната идея на Радоев, макар и не навсякъде, намира драматургично осъществяване. Събитията не са сложни, фабулата не е особено преплетена, но драматичен сюжет съществува. Авторът се е стремил и главните, и епизодичните лица да имат индивидуална съдба. Атмосферата е много родна, българска, а героите — най-обикновени хора от онова време: Пано кърпачът, Сотир цигуларят, Продан Духлински — съдържател на хан „Независима България“, Димитрина — текстилна работничка, и нейните деца. В събитията също няма „нищо особено“ — арести, побои, смърт — този сюжет от Съпротивата е така често експлоатиран. Но Радоев е успял, макар и не навсякъде, главно чрез поетичния втори план на диалога, да проникне във вътрешния живот на действащите лица. Поетичната природа на автора тук е помогнала на драматурга. Особено интересни са в тази пиеса местата с естествен героичен патос, отделните сцени с вгълбяване в душевния свят на героите и най-вече острата съвременна трактовка на събитията от недалечното минало.

Особеният, до голяма степен поетичен похват за предаване мислите на героите в диалога, не е драматургически непълноценен. Наистина той крие опасност от известно изсушаване на образите, а също и от еднообра-

зие при тяхната характеристика. В пиесата на Радоев се забелязват и отделни места слабости, които произтичат от все още неукрепналото умение на автора да характеризира героите си драматически. Дори в сполучливата обрисовка на Теофана Духленска например личи известна преданмереност в решението на нейната съдба. Въпреки че се намесва в най-напрегнатите моменти, тя е по-скоро статичен, отколкото драматичен образ. Други герои (чифликчията, Продан Духленски, Стоян) остават без душевно „второ“ измерение. Те имат чисто сюжетна функция, което обеднява поетичния заряд на пиесата и е в разрез с основния ѝ стил. Но общо в „Голямото завръщане“ се е получило едно плодотворно съчетание на поетични и драматургични изразни средства. Макар и не винаги еднакво убедителна, своеобразната драматургична характеристика на Димитрина Григорова е сполучлива. Тя е действена героиня, с неповторима човешка съдба. Успешно са характеризирани и някои от второстепенните герои: Сърма, Петьо, Сотир, Пано кърпачът. В тяхната реч също се улавя втори план.

Пиесата на Радоев е обвита в мека поетична атмосфера. Но това не е поетична мъгла, която можем да срещнем в някои пиеси, чиито автори си служат с нея в „най-критичните“ мигове като с димна завеса. Поетичната атмосфера в „Голямото завръщане“ всъщност внася по-голяма яснота и дълбочина в репликите на героите, защото отваря прозорец към съкровените им мисли, явява се драматургично средство за проникване в душевния свят на действащите лица. В повечето случаи в мислите на героите се отразяват и авторовите мисли посредством поетично внушение. Оригиналният душевен облик на образите Радоев открива не по класическия път на драматургията, а чрез една поетична условност. И по този път той вече по-успешно налучква своето амплуа на драматург.

След „Всяка есенна вечер“ Иван Пейчев е написал „Ковачи на мълните“ (сп. Театър, кн. 7, 1962 г.). Отново един епизод от Съпротивата, само че героите са пренесени изцяло в съвременна обстановка. Връщането към миналото трябва да помогне и за изясняване на сегашното им поведение, да послужи за по-точна и ясна равностойка на целия им живот. Силно съгласна драматична атмосфера, подчертана условност, поетична дуплановост на диалога — тези качества, които съществували и по-рано у Пейчев като драматург, сега се засилват.

Противоположните морални възгледи се сблъскват в лицето на Цобрев и Огнян. Цялата им съдба служи за илюстрация и доказателство на авторови тези. Такъв похват би могъл да се приеме като интересен и уместен, ако основната драматургична идея беше по-убедително доказана в пиесата и ако остро парливите съвременни проблеми, които третира конфликтът, бяха съпътствувани от оригинални и силно въздействащи образи, които наред със символния си смисъл имаха и естествен, житейски план.

Героите в „Ковачи на мълните“ често говорят като изпаднали в транс. Сякаш са сенки. Само сенки, а никога живи хора. И колкото да ни възбудят въпросите, които те поставят, не можем да ги възприемаме като непосредствени драматични образи, а само като. . . рупори на авторовите идеи, които освен това не винаги са и напълно ясни. А едно сложно съчетание между рупорната и действителната страна на образите би трябвало да се осъществи при характеристиката на героите в такава пиеса, каквато е тази на Пейчев. Тук не става въпрос за два различни стила, а тъкмо обратното: „високият“ поетико-философски план на всеки образ да носи и

свой индивидуален драматургичен пътнеж, героите да имат неповторим облик, независимо от подчертаната условност.

Почти у никой герой не се извършва някаква душевна борба или вътрешно развитие. Драматургът често поднася наготово мислите им по един или друг повод. Той е съкратил онзи процес, който води до тях и който е най-характерен за драматичното действие. Затова и най-възпнуващите мисли, казани в остро напрегнати моменти, не могат да ни грабнат и завладеят изцяло. Преднамерената обобщеност е взела надмощие и е пресушила живеца на драматичната изява на образите. Особено у Огнян, Росица и Майката. А тези герои са носители на положителното начало, на високохуманистичните принципи на комунистическия морал. Мислите им звучат често ката авторово поетично откровение или гола теза, а самите образи са лишени от определена, строго конкретна своя неповторима душевност. Те са безплътни. Герои въобще. Ето например определението на Майката, дадено от автора в началото:

„Майката — която ще остане без име, понеже незоваването на едно безкрайно страдание е почти невъзможно.“ Името тук наистина може да бъде без значение. Важното е друго: образът да има драматична функция, макар и причудливо-своеобразна. В пиесата се забелязва стремеж на автора да предаде символично значение на почти всички образи.

Но това може би е стилова черта в драматургията на Пейчев — би могъл да възрази някой не без основание. Наистина има нещо такова. Окрупеният философски план се налага при характеристиката на образите в цялата пиеса. И този втори план, който извисява героите от обикновеното, делничното им поведение, би бил само голям плюс, ако съществуваше наред с него и онзи много необходим, „обикновен първи“ план, т. е. ако наред с поетико-философския заряд образите имаха и своя драматургична индивидуалност. Ако вътрешният им свят беше по-убедителен и само техен. Независимо че зад думите и постъпките им ще чувстваваме скептичната усмивка на автора.

„Символността“ на душевния мир на героя може много лесно да премине в своята отрицателна страна — изчезване на всяка душевност и същевременно пълно обезпелтяване на образа. В „Ковачи на мълнии“ границата между „сянката“ и истинския своеобразен драматичен образ е твърде чувствителна, колебаеща се. И затова негодуванието ни спрямо такива партийни ръководители, като Добрев, зад чиито „принципни“ позиции често се крие „най-обикновен безпартиен страх“, не е така силно и голямо, както би желал драматургът. Защото той често предпочита просто да ни поднася свои мисли, афоризми, парадокси и пак мисли и много рядко драматични съдби. . .

А Пейчев доказва във „Всяка есенна вечер“, че може да създава оригинални драматични характери. Тук, в „Ковачи на мълнии“, той така, сякаш между другото, е постигнал и една открояваща се драматична фигура. Става дума за колоритния образ на Моряка. Жива развалина. Едно време е бил на първа бойна линия. Безпредельно честен, предан. Загубил единия си крак и запазил мрачната тайна за смъртта на Огнян. Името на Партията тачи най-свято. И ако трябва, за нея би дал и другия си крак. Той е най-действената фигура и в „спомените“, и при заплитането и разрешението на конфликта. Жива съвест. В него също се съдържа обобщен философски план. Но той е пълноценен драматичен образ. Защото единствено неговата съдба е попаднала цялостно във фокуса на конфликта. Мислите му звучат интересно, катат ни да се замисляме, да чувстваваме

авторовия подтекст. Но те могат да бъдат само негови и на никой друг, независимо че съдържат и поетичен втори план. И съдбата му е също илюстрация на определена авторова идея. Но мислите му никога не са до такава степен „пречистени“, че да обезпелтяват неговата фигура. Той е поетичен образ, но и земен, със здрави корени, пуснати дълбоко в конфликта на пиесата. При едно сценично превъплъщение образът на Моряка най-убедително и силно би въздействувал.

Мисли на героя или мисли на автора? Те не бива да се смесват. Мислите на автора могат да съществуват отделно в пиесата — под формата на четец, коментатор, интермедии и пр. Мислите на героите се съдържат преди всичко в текста на диалога. Те могат да проличат също в подтекста или извън диалога, самостоятелно, като съпътстващи думите и постъпките. Душевият свят на действащите лица е винаги остро индивидуален и всяка груба намеса от страна на автора може да се отрази зле — да препарира и обезпелти образа. Щом драматургът вече е сътворил своя герой, той трябва да говори и действа самостоятелно, да отговаря за постъпките и мислите си докрай. И никакви спасителни пояси, подхвърляни от автора в критични минути, не биха могли да помогнат, ако героят не е в състояние по силата на своя собствена логика да предприеме нужната стъпка и да изрече единствено необходимите за случая слова. Всички образи в пиесата са рождба на един автор, но той е истински драматург, ако е успял, независимо от разнообразието на похватите и характерите, на всекиму да създаде неповторима физиономия и характер и да сблъска интересите и възгледите им така, че да се получи непринуденият ход на действието. От своя страна образите носят физиономията на своя създател. . .

Коментатор на действието в драмата е съществувал и по времето на Макиавели, пък и много векове преди него. От името на автора той тълкува постъпките на героите, запълва паузите, служи за съединително звено, внася свежест, хумор, лекота, осведомява зрителя предварително за събитията. Много големи съвременни драматурзи успешно си служат с интермедии — Вишневски, Брехт, Дюренмат, Н. Хикмет и др.

Напоследък у нас все повече започва да се шири и т. н. водач на действието, „ведущий“ или четец с главна буква. В известни случаи, в зависимост от стила на автора и пиесата, той е необходим: налага се напр. от състената условност или пък за доуплътняване на драматичната атмосфера, за внасяне на необходим публицистичен елемент в някои сцени и пр. Но често четецът е извънредно досаден с дългите си „лирични отклонения“, поучения и премъдрости.

„Когато дните питат“ (сп. Театър, кн. 6, 1962 г.) на Н. Парушев е може би една от пиесите, където четецът е на най-голяма почит сред всички действащи лица и текстът му заема особено значителни размери. Като прибавим към този текст и дългите ремарки, авторите „отклонения“ просто направо и силно бият в очи.

Говорителят в тази пиеса разговаря с всички действащи лица в един приповдигнат, изкуствен и книжен стил. А това хвърля декламаторски отпечатък върху цялата пиеса. Развитие на героите е предречено. Всички се изказват за себе си, правят си самохарактеристика, и то много разобличителна. Соня, дъщерята на писателя Петър Стоименов, е характеризирана от автора с най-много отрицателни черти: алчна, себелюбива, с вълчи карьеризъм. И мислите си, и своите качества тя не-

прекъснато сама декларира. Особено пред Елена, която е нейният контрастен образ.

Елена. (Тъжно) Твърде бързо узря ти — просто ти се изненадвам!

Соня. Мила моя Елена — годините искат своето!... Сега не сме деветнадесети век!...

Елена. Това зная много добре — чувствавам го!

Соня. Тогава не ме укорявай!... Аз не съм грозна... и освен това напоследък ми се струва, че поумнях достатъчно, за да разбирам как трябва да си реда живота!... Ето защо нямам никакво намерение да ставам печална корепетиторка в провинциална опера, ясно ли ти е?...

В тази пиеса всички така се „саморазкриват“, като се надпреварват в откровеничене. Четецът е неуморен да ги следва. Той е нещо като тяхна съвест. Неговото изкуствено вмесване създава едно фрапиращо разностилне в пиесата. Романтично-сентименталният ореол, с който са обвеяни неговите думи, всъщност внася само комичен дисонанс. Действието се пресича, удължава и разтяга прекомерно. Текстът на „Когато дните питат“ е може би двойно от нормалния текст за пиеса. Читателят и зрителят сигурно се питат: защо е нужен този Четец? Той не може да изпълни това, което няма в „Когато дните питат“ — драматични образи. Неговите чести встъпления са банални и досадни.

Авторът в ролята на Четеца кокетира непрекъснато пред публиката по повод и без повод. Открива и закрива всяка картина, намесва се в поведението на героите при всяко по-трудно положение:

(Стамат стои вцепенен и мислите му се блъскат в някакъв ужасен, непоносим хаос. Той стои вцепенен и очите му дирят сякш някого. Един прожектрен лъч е осветил лицето на Четеца)

Стамат. Ти познаваш ли го?

Четецът. Средахме се!

Стамат. Наричаха го белият момък.

Четецът. И очите му бяха светли едни, светли...

Стамат. Ти знаеш ли какъв приятел беше той?

Четецът. Зная...

Стамат. Аз ще замина!

Четецът. Нямах право!

Стамат. Разбери — не мога да тичам само от явка на явка!

Четецът. Ще тичаш... няма кой!...

Стамат. И ти ли... като другите!

Четецът. Като всички!

Стамат. Не ме пускат, Вечвой, чуваш ли?... Не ме пускат!

(Стамат стои неподвижен. Четецът е изчезнал някъде...)

Като вълшебник от приказките Четецът от пиесата на Парушев ту се появява, ту изчезва. Неговите сладникави, изкуствено приповдигнати реплики пресичат всяка драматичност у героите. Една повествователна мъглица обвива в неясност и ремарките, и репликите. Само Четецът всичко знае, всичко разбира.

Останалите герои също имат служебна роля — да поучават непрекъснато Светослав — поет, който се откъсва от народа. Причината е Соня, жена му, която е безскрупулна еснафка. Светослав страда, пие и в последна картина дава надежди, че може би ще се оправи. Ако му помогне Четецът, разбира се...

Изобщо „цяло откритие“ е този Четец за Парушев. Даже и коагто няма драма, той може само с едно махване на вълшебната си пръчица да я сътвори. А след това да върви непрестанно по стъпките на действащите лица и да ги съветва, да ги „характеризира“, да говори, говори, говори:

за миналото, за настоящето, за бъдещето. . . За всичко! И за всички! Докато на някой от публиката не му призлее и не го прогони от сцената без коментари.

Ето как понякога може съвсем криво да се разбира условността и свободата на изразните средства за характеристиката на героя в съвременната драма. Всичко е позволено, всичко може: коментатор, интермедии, ретроспекции. . . Да, но при условие, че не се забравя и необходимостта от истински драматични герои.

Остро-конфликтната, парливо-съвременна проблематика е най-привлекателната страна на пиесата „И утре е ден“ от Г. Джагаров. Тук всеки образ е явление. Явление, с което сме се сблъскали често, за което сме размишлявали. И Теодосиев, и Михов, и Янев, и Вики носят у себе си загатаната черта, които сме срещали някъде в живота. Но като драматични съдби те остават недоразкрити и неубедителни.

Замисълът на Джагаров е актуален — да демаскира култовските методи на някои ръководители, които се мъчат и в създалите се нови условия да се приспособят, гъвкаво лавират, но неизбежно се провалят; да разкрие драмата на други, не загубили съвсем честността си, но постепенно отстъпили от ленинските принципи хора, които мъчително разбират своята вина пред народа и не се страхуват да я признаят; и най-сетне да покаже борбата на младите и честни сили за възстановяване на истината. Драматичната идея сама по себе си дава предпоставки за сблъскване между героите. И на отделни места наистина пламва остра драматична борба. Сполучливи са сцените във вилата, пред паметника и др. Тогава Джагаров успява по драматургичен път да загатне съдбата и да надиктува в душевните преживявания и в мислите на Теодосиев, Михов, отчасти на Вики. Със сатирично-изобличителния си заряд Теодосиев е откритие за автора, но той е жизнен драматургически само в няколко моменти от трета и четвърта картини. Начинът, по който се разрешава конфликтът и се разобличава Теодосиев, е неубедителен, опростен драматургически. Сведен е до „ролята“ на един магнетофон. А къде е драмата на Теодосиев, границите на човешкото му и партийно падение? Ако Михов е драматична фигура (за съжаление неговата драма само тук-там е маркирана в пиесата), то Теодосиев трябва да е трагично-сатирична фигура. Това се изисква от замисъла на автора, който се задоволява обаче често да внушава своята идея по декларативен път.

В пиесата „И утре е ден“ има много мисли на автора. Интересни и верни. Най-често ги чуваме от устата на Поета. Този образ би бил поуместен, ако и той, освен свои мисли, имаше и някаква драматургична функция и съдба. Тогава неговите сентенции ще се приемат като мисли или поетични откровения по повод на конкретни случки в неговото поведение или в поведението на останалите герои.

Антикултовската идея на пиесата е най-силно подчертана в сцената при паметника. Тук Джагаров е използвал един сполучлив драматичен похват, подходящ за неговата пиеса. Паметникът се смее със смеха на Теодосиев и говори с неговия глас. Нереалното, фантастично обстоятелство всъщност създава правдив ефект. Оголването на мислите на Михов и Теодосиев в случая е особено необходимо, защото това не са мисли „изобщо“, нито пък само мисли по обикновен, конкретен повод. В този диалог на мислите авторовата идея придобива най-обобщен и най-актуален смисъл. И същевременно техният „разговор“ издава тясно личните им схващания, свързан с конкретните им човешки съдби.

Михов. Щом всичко знаеш, щом всичко можеш, щом си проникнал във всички тайни, отговори! Защо се страхуваш от Янев?

Паметникът. Защото Янев не е просто Янев. Янев е явление. Янев е процес. Янев е порой, който иде да ни залее и удави.

Михов. Може би така е нужно!

Паметникът. А революцията?

Михов. Тя ще продължи и без нас. (Казвайки тези думи, ужасен се отдръпва — паметникът изчезва в мрака и вместо него изниква самият Теодосиев, като се размяква на седем свои отражения. Те заобикалят Михов)

Теодосиев. (Вдига ръка и седемте му отражения повтарят този жест). Без нас тя е мъртва!

В тази сцена проличават дори два плана на пиесата. Постичните обобщения придобиват и драматургична функция. В диалога се появява подтекст. И това ни дава основание да мислим за развитието на Джагаров като драматург — интелектуалност и същевременно горещ граждански патос, граничещ с риторичност. Поетична фраза и характерни герои, които освен своята частна житейска съдба, са и непременно носители и на значителни противоречиви граждански явления. Явления, в чиято конфликтност се виждат обликът и развитието на нашата обществена действителност.

Но нека тези „явления“ не бъдат лишени и от някои свои човешки неповторими черти, от интимни мисли, от конкретни драматични сблъсквания, независимо от интелектуалния път за изява на образите. Защото една авторова тема, колкото и оригинална и благородна да е сама по себе си, става истински вълнуваща, когато се появят убедителни драматични герои. А от своя страна оригиналните и правдиви образи пораждат богатството и разнообразието на похватите.

И само тогава една пиеса е истинско явление в съвременната драматургия.

„И утре е ден“ показва, че все още поетът Джагаров е по-силен от драматурга.

За да се разкрие своеобразието на героите в една пиеса, особено важно е в какви драматични обстоятелства ще се развива действието. Авторът обикновено подбира най-напрегнати моменти, когато действащите лица са поставени пред изпитания. Той е свободен да се връща и към миналото им, ако това е необходимо, за да се разясни някоя постъпка от настоящето. Бертолт Брехт например си служи с експериментални обстоятелства, т. е. такива, каквито всъщност не съществуват, главно поради причини от обществено-политически характер, но в които героите проявяват истинските свои характерни черти. И тъкмо в такива фантастични, „съчинени“ обстоятелства се постига най-правдива и цялостна характеристика на действащите лица. Тези обстоятелства са необходими, защото отговарят на замисъла на автора. Във „Виденията на Симона Машар“ от Брехт и Фойхтвангер чрез сънищата на малката Симона се създават именно такива експериментални обстоятелства. И тогава Симона, и всички останали герои проявяват непринудено най-важните страни от своя характер. През деня всеки в репликите си прикрива част от истинските си мисли. В сънищата обаче всяка постъпка и дума се доразвива логически и получава истинския си смисъл. Смесването и преплитането на историята с настоящите политически събития е проява на особена драматургична условност. И в този случай идеята е доказана много ефектно и убедително, а образите получават по-многогранна, ярка и неповторима индивидуална характеристика.