

НАЙ-НОВИ СЪВРЕМЕННИ ПИЕСИ

Любомир Тенев

Силното подчертаване на моралния момент, разкриващ революционната същност на духовната атмосфера на времето и дните ни, неминуемо водеше до известна дидактичност в драматургията. Социалистическият идеал, изразен в конкретната идея на произведението, като норматив на живота, т. е. като негова движеща и определяща сила и обратния процес — разкриването на живота, от който логично се извлича идеята, определяше част от най-новата ни драматургия.

В тази драматургия идейният момент добиваше относителна самостоятелност, ставаше „действащо лице“. Конфликтното начало се дължеше именно на динамичния и остър сблъсък между идея и време, между идеал и действителност. Този приоритет в драматургията на идейната „директност“ носи в себе органично, дидактическият момент. И дори когато авторът не го желае, той присъства. С други думи, въпросът как трябва да бъде, съдържа поучителното начало, извлечено негативно от картината на живота, т. е. от това, какво е в действителност. Този максимализъм на идеята естествено осветява действителността в преувеличена негативна светлина. В тази драматургия има една морална директивност, която задължава.

Но в нашата социалистическа драматургия неизбежната дидактичност нито е външна, нито е наивна, както например беше в просветителската драматургия на 18 век. Тя е разтворена в цялото, преплетена е в общия драматизъм и е неотделима от конфликта. Някъде повече, другаде по-слабо преднамерен, конфликтът „идея-живот“ и „живот-идея“, „разстоянието“ и единство помежду им, предпостави цяло направление в най-новата ни драма.

Зад динамизма на драмата се чувства дидактизмът на самостоятелната идея, който при последна сметка изразява нещо еднородно с нашето социалистическо мислене и идеал, присъства органично в драматургията ни, независимо от това, че дразни някои и възторгва други.

Но ето че се появиха автори, които без да изпускат нашето морално социалистическо кредо, въстанаха и срещу дидактизма в драматургията ни, считайки, че той създава преднамереност, наивна поучителност и най-после една императивност, която идва отвън. Императивността на поуката, която се налага от автора, а не се ражда сама в душата на зрителя от това, което гледа, което му поднася животът в своята непосредственост и „мило“ ежедневие, от което се ражда не една тревожна размисъл. Те пожелаха моралният императив на пиесата да бъде „максимално“, „субективно“, от зрителя извлечен, а не обективно т. е. от автора наложен. Те скромно пожелаха да изразят само посоката на развитието на живота, да преоценят някои явления в неговото естествено течение, някак незабелязано, но с достатъчно яснота на „незабележимото подреждане“ на ма-

териала. Обикновени явления, които влизат в разрез с духа на нашия социалистически живот, развитие и морал.

Тази драматургия в известен смисъл продължава „драматургията на всекидневното“, за която вече говорихме.¹ Дори в известен смисъл трудно бихме я отделили от нея. Но ми се струва, че в последно време в тази драматургия настъпи по-голяма острота и чувствителност по отношение идейно-моралния момент за сметка на идейно-рационалния.

Напоследък драматургията ни сякаш стана по-чувствителна. Морално-политическият момент в нея — по-остър. Нашите реакции поради събитията в света — по-болезнени. И наистина атмосферата и климатът на света и на живота ни се промениха. Обществено-политическото напрежение, наложителните морално-класови оценки в световен мащаб засилиха и изостриха духовната ни проникателност и яснота, идейната ни категоричност и морална чувствителност. Това не можеше да не се отрази и в драматургията.

Тези автори изобразяват в пиесите си от различни страни инерцията на живота, неговия дребнав и бездушен механизъм, който води в благото на миналото еснафство или на егоистичната събичност извън повелите на времето и обществото. Те ни разкриха картината на моралната преоценка на тази еснафска инерция и нейната антиобществена същност. И всичко това — на фона на острите общественно-класови сблъсъци сред широкия световен форум.

Но едно е инерцията на живота като обществен факт, друго е като естетическа даденост. С други думи, изобразяването ѝ на сцената в зависимост от законите на драматургията предизвиква нови проблеми.

Не случайно напоследък се казва, че сценичната площадка се оказва по-търпелива и от белия лист хартия. На нея сега виждате неща, които не само в миналото, но дори и в началото на нашия век биха се сметнали за кошунство. Разбира се, драматургията не е вече онзи чист поетически род, който всячески се стреми да се разграничи от останалите родове поезия. Днес процесът е обратен — драмата се стреми да вмести в себе си всички други поетически родове и този процес, особено след победата на киното, в много отношения стана възможен. Това обогати драматургическата и сценичната партитура на драматургията, така че разнородните елементи бяха обединени и подчинени, но само в известен смисъл, на специфичните изисквания на драматургическия жанр. Тази свободна трактовка на драматургията, където се руши традиционната форма, за да се включи максимално жизнено съдържание и душевно многообразие, се използва от много автори.

Но не този въпрос сега ни занимава. Проблемът е другаде. Оказа се, че наистина драмата може да вмести в себе си много „чужди“ теми и елементи. Но може ли да се лиши от някои свои присъщи и определящи я съществени свойства?

Ето как при драматурзите, за които ще говорим, естествено изникна проблемът за ролята и значението на драматическото събитие в пиесата. А знае се, че това е един необходим и присъщ не само на класическата драматургия момент. Колкото и широко да трактуваме този проблем, да говорим за вътрешно, отделно от външното събитие, да подменяме събитието с драматургическата ситуация, да довеждаме развитието на драмата до събитието и после да го „отменяме“, за да се осъществи след падането на завесата или пък да го предпоставяме, преди да започнало действието, и да разглеждаме само неговото ехо, както при трагедиите от класическата древност, все пак проблемът за драматургическото събитие стои в структурната същност на драмата.

¹ Вж. Маска и перо, изд. Бълг. писател, 1968 г.

Да не говорим за другата страна, за изискванията, свързани с характера, типичността, истинността на това събитие. С неговата житейска достоверност и скритото в самото събитие идейно-художествено съдържание и конкретна мисъл.

Споменахме, че тези автори изобразяват „инерцията на живота“ и търсят да разкрият нейния аморален синтез. Но инерцията на живота е лишена от драматическа събитийност, от разтърсващи произшествия, от които да произлезе завој в драмата, преоценка в поведението и мислите на героите и пряк идейно-морален извод.

Проблемът за драматическото събитие застана с цялата си сериозност пред тези автори. Като игнорираха събитието, те рискуваха да се озоват пред две алтернативи. От една страна, драматургическата „разказвателност“, от друга — „фетишизиране“ на диалога, без придвижване на действието, т. е. „въртене“ в омагьосания кръг на незначителното ежедневие. Тук и изходната, и крайната точка на драмата, остава сякаш само словото.

Тези автори разчитат на вътрешната събитийност. Те търсят развитието, разкриването на характеристиките, най-вече чрез миналото на героите, т. е. на техните откровени изповеди, за станали с тях събития при пълна „статичност“ на външното действие. Това направление неминуемо води до засилено внимание към изискания и точен диалог и неминуемо — до разказвателност в драмата. Някои автори схванаха опасността и без да се откажат от тази стилистика, потърсиха като събитие в пиесата прекъсването на изобразяваната инерция на живота. Това събитие, което „прекъсва“ инерцията, може да бъде в средата или края на драмата, да не носи изключителност, но да води до драматическо „стряскане“, до осъзнаване на пагубната инерция, до отрицание на известни страни на живота и до мобилизация за съзнателна борба в кипежа на нашия нов живот и нравственост.

Твърде характерни в това отношение са двете последни пиеси на Драгомир Асенов — „В събота вечер“ и „Изпити“. По какъв път тръгна Др. Асенов след „Рози за д-р Шомов?“ Има ли някакво принципно изменение в неговата драматургия? Ако трябва да се говори за кръга на неговата тематичност, подбора на сюжетите и най-общия начин на трактовката на поставените проблеми (морални, в интелегентска среда) такива видими промени няма. Той се движи в едно „рисковано“ направление с оглед изискванията на драматургията и едновременно към едно интересно драматургическо творчество.

Мисля, че по своя вътрешен строеж, по начина, по който гледа на действителността Др. Асенов има много повече чувство към комичното, отколкото към „драматичното“ в живота. Дори това комично не го ангажира с никакъв неприемлив вътрешен бунт, негодувание или жестока присъда. Затова той е чужд не само на сарказма, но дори и на сатирата, където също имаме присъда и обобщение над определен род отрицателни явления. Той стига най-много до интелектуалната преценка и ироничната забележка. Неговият хумор, вложен главно в диалога, е лек, дори забавен. Такива са и пиесите му. Един ироничен хумор, който го държи на „разстояние“ от съдбите на героите му. Към тях той няма особено развълнувано и още по-малко пристрастно отношение. И то не само към героите си, но и към собствената си морална и поетическа оценка. На нея той сякаш гледа извън подчертаната вътрешна развълнуваност и субективна страстност, присъща на нашите поети-драматурзи. Той е твърде хладен, логичистичен. През всичкото време демонстрира една морална теза, съпоставяйки я с противоположна. Така той решава аритметическо уравнение на плоскостта на едно неизвестно. И по-далеч не иска да отиде. Тенденциите в пиесите му водят към философски обобщения, но той не ги предпочита. Той се интересува от конкретността на лицата, на ежедневните ситуации, в които те попадат, често пъти незабележими за просто око, но за автора съществени, защото създават характера или го разрушават.

Ето как Драгомир Асенов и цяла група драматурзи се противопоставиха на онази развълнувана лирико-драматична струя в драматургията ни, която въвежда поетите-драматурзи, както и на драматургията, за която говорихме в началото.

Не бих казал обаче, че тази конкретност на изображението води Др. Асенов до някакъв култ към факта или фетишизация на сценическата ситуация, схваната като нещо остро и неотвратимо, както в някои други драми — „Затворената улица“ на Г. Марков, „Цената на доверието“ на Кл. Цачев и пр. Той не влиза много дълбоко в ситуациите. Интересува го повече тяхното движение. Те са обикновени, лишени от крайна категоричност, относителни и изменчиви. Чрез ситуациите той ни дава едва забележимото движение на живота, т. е. инерцията, срещу която въстава. Ето защо той не набляга особено на сценическото събитие. Той дробно обстоятелствата в драмата, за да отрази обикновеното, с нищо незабележимо течение на времето.

Във „В събота вечер“ нему е нужно това събитие във финала. По структурата на пиесата очакването на събитието носи характера на интрига. То ангажира нашата психологическа енергия (това е психологията на интригата) и ние непрекъснато очакваме да се случи нещо и то нещо значително. Но ето че сме твърде разочаровани. Случва се нещо много по-малко, отколкото сме очаквали. Това е една от „формите“ на иронията на автора, упражнена спрямо зрителя. Събитието в пиесата не е откраднатата кола и задържания син, а „узнаването“ на това от страна на героя, който е съсредоточил нашия драматургически интерес. Това „узнаване“ върви успоредно с узнаването от зрителя. И това е елемент на интрига. Обикновен закон в драмата е, че зрителят знае повече от действащите лица. Но ето че авторът не ни позволява това. Ние знаем толкова, колкото знае неговият герой.

Трябва да се признае на Др. Асенов умението да поставя смело, непреднамерено в хода на една житейска обикновеност, превърната в художествена реалност на сцената, морални проблеми, близки до сърцето на съвременника. В това отношение той не търси нищо друго, освен гамата на човешките взаимоотношения и процеса на тяхното изменение. За него е важно как се създават и как се рушат човешките взаимоотношения. Той подсказва в драмата си, че този процес не е дело на каприз и субективни настроения и че зад него стои една психологическа сложност на отношението, стои нещо по-важно — това е обществено-моралната концепция на героя. Това, което сближава и разделя хората, е „гледната точка“ на живота. А това при последна сметка е социално и идейно-морално отношение към действителността и към конкретните, специфични изисквания на нашата социалистическа съвременност.

В естествения и незабележим начин на поставянето на тези проблеми от автора има нещо от принудеността на „репортажната незаинтересованост“ на първите неореалисти. Той не стига до емоционално-образния и поетически израз на един социален трагизъм като тях, защото нашата действителност е друга. И характерните за капиталистическото общество противоречия липсват. Затова той извежда социалните проблеми в чисто морален план, филтриран през едно рационализиращо съзнание. Оттук и впечатлението за известна комбинативност в конструкцията на действието и взаимоотношенията. Авторът иска да остави максимална свобода на зрителя за изводи и умозаклучения, като само ги насочи, без да скрива своята поетическа и морална идея. И колкото е ненатрапчив към зрителя, толкова е предпазлив към собствените си герои. Той е доста отдалечен от тях; по-скоро е готов да избяга от тях, отколкото да застане в позата на прокурор или адвокат с неприсъщата му емоционална развълнуваност. До голяма степен това се дължи на темперамента на автора. Той е извън сферата на емоционалните и поетико-образни пристрастия. Не обича демаркационната линия между героите си, рязкото „за“ и „против“. Оттук и

липсата на краен и рискован жест у самите му герои. Той никога не довежда об-
раза до крайна житейска и морална алтернатива — или-или. Неговите герои не
са „крайни“. Той не решава техните съдби. Той решава днешния ден на героя,
който утре може да бъде друг. Така неговите сценически образи, отрицателни
или положителни, винаги крият в себе си противоположната възможност на по-
ведение. Авторът не е категоричен. Лишил героите си от алтернативност, той
ги лишава и от крайния героически жест. Те остават в рамките на едно обикно-
вено течение на действието и обикновеното житейско поведение, без катего-
ричността на един извод, извоюван с цената на жертва или поражение. Пиесите
му са игра на шах, при която във всеки следващ момент белите или черни фигури
имат превес или се оказват в неблагоприятно положение. Но почти винаги играта
завършва реми. Остават забавните ходове на фигурите, почти скритата симпа-
тия на автора и неговото морално кредо. Но в живота нещата следват своите
житейски ходове, сложни и неочаквани, с превес към „белите“ или „черните“,
добрите или лошите. И във всичко това има нещо сериозно и едновременно забавно.

Неговият герой лесно може да излезе от една неловка ситуация и да премине
на друга позиция и обществото ще го приеме. Или пък в самата инерция на жи-
вота няма да забележи тази промяна. Чрез аргументите на разума героят ще
успокои съвестта и нещата ще продължат да текат по старому, но той вече ще
бъде друг, преобразил се незабелязано. Този морален момент съдържа и едва
прикритата ирония на автора, която блика зад забавното и приятно течение на
действието. Цялото действие придобива някаква относителност. Единствената
граница между героите остава моралният императив, твърде интелектуализи-
ран от автора. Затова при него нямаме страсти, откровения, герои, които водят
драматическото действие към съдбовни решения. Бих казал дори, нямаме и чо-
вешки съдби. В класическата форма на драмата, колкото и съвременна да е тя,
героят или жертвува себе си в името на идеала, или жертвува идеала и морално
и обществено се самоунищожава. Това е вътрешната тъкан в „класическата“
драматургия, независимо модерна ли е или не. Не е ли така във „Всяка есенна
вечер“, в „Почивка в Арко Ирис“ и още по-ярко в „Прокурорът“? Степента
на драматизма може да бъде различна, но принципът остава същият. Без него
не бихме могли да изградим водещ герой в драмата, новия герой на нашите дни.
Положителният образ винаги носи една крайност, едно съдбовно начало и дори
когато то не отвежда непременно към смърт или безизходност, както е в класи-
ческата драматургия, идейното съдържание на образа и неговата неотменима
жертва стават наша, на зрителя съдба.

Но когато говорим за яркостта на този положителен герой, ние наново сти-
гаме до проблема за драматургическата ситуация. Колкото е по-силно драма-
тическото събитие, предпоставено в пиесата („Почивка в Арко Ирис“ и „Про-
курорът“), или осъществено в хода на действието („Всяка есенна вечер“), толкова
по-остри са ситуацияите. Колкото по-остра е ситуацията, толкова по-ярък и от-
кровен е образът. Тази взаимна връзка между събитие, ситуация и образ, които
взаимно се създават и художествено осъществяват, е необходимо изискване на
съвременната драматургия. Само така може да се изгради извисеният и съдър-
жателен образ на новия герой. Когато ситуацияите са странични, делнични и
когато героите са бледи, увлечени в странични и периферийни теми, героичното
започва да звучи в миньорна гама.

Но някои ще възразят — за каква взаимна зависимост говорите между съ-
бития и характер в най-новата съвременна драматургия? Погледнете в послед-
ната пиеса на Артър Милър „Цената“. Там драматическото събитие е разпрода-
ването на стари мебели. Събитието в „Цената“ не е разпродажбата на стари
мебели, то е само фабулният момент, предпоставката, която довежда до истин-
ското събитие. Събитието е срещата на двамата братя след 14-годишна кон-

фликтна раздяла. Като жизнена позиция и като възгледи те са се отчуждили един от друг и едновременно и двамата са отчуждени сред джунглите на една страшна действителност. Събитието е равностетка на техния живот чрез взаимоотношенията им. Тази равностетка ще доведе единия до повторно полудяване, а другия до трагическо прозрение и борба в името на един обществен и социален идеал, а може би и до самопожертвувателност, и този път не заради баща му, а заради бъдещето, в името на едно ново общество. С други думи, решават се съдби в остро вътрешно събитийни драматически съткновения. Това е една строго интелектуална творба, където драматизмът се гради от острата и крайна противоположност на възгледите и идейните концепции върху един живот и една действителност, която е унищожила двама души. Тук драматизмът е в съткновението на възгледите, тяхната безпомощност. Трагическата им вина е, че не са успели да стигнат до надмогване на констатациите и до ясните и определени цели, до идеала, който би ги противопоставил на унищожаващата ги действителност. Драматизмът тук се гради на идейното взаимно разобличаване на героите, на рушенето на техните взаимни заблуди, а не на наблюдателното, отстрани разкриване на картината и инерцията на движението в нея, на движението на фигурите и техните преценки от позициите на трето лице (автора).

Във „В събота вечер“ на Драгомир Асенов обективната картина „присъства“ на сцената. Той не толкова сблъсква позиции, колкото иска да ни даде картината на течението на живота, на обикновения живот. Но както във всяко художествено произведение, той подбира. Неговият интерес е насочен към главния герой — човек с прекрасни прояви в миналото, идеалист, вярващ, борещ се, участвувал в съпротивителното движение. Днес той експлоатира капитала на своето минало. Неусетно за самия него той е увлечен от инерцията. Дребнавите изисквания на живота, жаждата за благополучие, лесни успехи, забравено чувство за дълг. И постепенно той е станал друг човек. Оженен повторно за млада лекомислена жена, той не се интересува какво става с децата му, уплита се в нечестни истории в научния институт, в който работи, пречи на способните, готов е на компромиси заради изгода и т. н. Авторът преплита няколко теми — отношенията в семейството, отношенията в обществото, отношенията във ведомството. Писател е изведена в строго морален план. Авторът рисува процесът на отчуждението при наши условия, сред нашия живот (макар че специфичните условия на нашата съвременност не са особено изтъкнати), от една конкретна действителност и от комунистическия морал.

Бих искал да засегна един принципиален въпрос. За логицистичността при изграждане на положителния и отрицателния образ. И то специално при драматургията, изобразяваща борбата с инерцията на живота.

Някога, когато се създаваше интелектуалният жанр на средновековния театър „моралите“, се появява такива произведения, в които се рисува в наивна форма как двама души тръгват в противоположни пътища. Първият се доверява на разума, а вторият се сродява с непослушанието. Разумът води първия към вярата и последователно го среща с разкаянието, изповедта, смиреннието (ето ви положителния герой според църковната схоластика), а другият се среща с метежа, безумието, разпътството, пиянството и проигрива всичките си пари. (ето го и действеният момент, носещ се от отрицателния герой). Те продължават своя път и първият среща покаянието, което му дава бич за самоизтезания и изкупление, което застава добродетелния човек да снесе от себе си дрехата, получена от чужда ръка. По-нататък добрият човек среща блаженството, милостта, целомъдрието, въздържанието, послушанието, прилежанието, търпението и благодарумието. Това са все персонафицирани от отделни изпълнители фигури, олицетворяващи съответни морални категории. Но това са морални добродетели, близки на душата на положителния герой в религиозната католическа драма

на Средновековието. А неразумният среща отчаянието, бедността, неудачата, кражбата, за да изгори в ада. Ето ви отрицателният герой на Средновековието.

Не искам никого да иронизирам, но ми се струва, че често пъти в обрисовката на образите се оказваме в аналогично положение, близки до наивността на подобно ранно моралите. Това се дължи именно на тази „логицистичност“ на образите, където например една отрицателна черта води до следващата също отрицателна по дългия път на срещите с човешките пороци. Същото се отнася и до положителните герои. Щом затъва един човек, той затъва докрай. Щом е положителен, той логично и последователно е положителен докрай. През цялото време, докато четете „Клетниците“, не се питате Гаврош положителен или отрицателен образ е. Но през всичкото време ви го чувствувате близък до сърцето си и треперите за неговата съдба. Той ви е спечелил с неговото човешко очарование и неговата смърт на барикадата недвусмислено решава този въпрос. Тя е също един логически завършек, само че не логицистичен. Бих предпочел романтиците в това отношение пред логицистичната схема на настоящите образи.

Може един герой в семейни си живот от гледище на един обществен морал да се прояви отрицателно и същевременно да бъде пълноценна обществена единица. А е възможно и обратното. Бих предпочел не логицистизма, а „алогизма“, противоречивата сложност на образите в борба и единство с една определена и активна действителност. Но най-често се получава обратното. Тези образи, изградени по законите на една логическа схема, всъщност действуват в една твърде неутрализирана среда, сред една действителност, която не носи историческа определеност и качествената стойност на нашето социалистическо общество.

Мисля, че една от основните слабости в тази пиеса на Др. Асенов е неумението му да разгъне самодвижението на образите. И затова, както в „Рози за д-р Шомов“ и в „Разходка в събота вечер“ са му нужни няколко външни тласъка, за да се придвижи действието.

Той започва умело пиесата сред вече създадените отношения в семейството. Една ситуация с чеховска сложност. Но скоро действието се „разсейва“, за да се стигне до второ действие, което няма нищо общо с първото и до трето, което няма пък нищо общо с второто. Особено що се отнася до тези обещания от автора — скритото психологическо мотивиране на вътрешното самодвижение на пиесата. Ето защо пиесата оставя впечатление на лишена от вътрешна монолитност, на известна разкъсаност, дори разнородност. Действието се превръща в предварително намислена схема, където черта по черта едната следва логически от другата, се разкрива и разобличава характерът на главния герой.

Но Др. Асенов проявява едно рядко умение, което бих казал — често от качество се превръща в недостатък. Това е самодоволството от диалога. Може би той няма друг изход и, както казахме, това е като че ли спасението в драматургическата посока, която е възприел. Не мога да кажа, че винаги диалогът е присъщ на героите. Често чувствавам, че той е готов да пожертва една черта на образа, отколкото една наситена или остроумна реплика. Увлича го най-вече диалогът с „разрушителната си сила“. Той обича острите, искрящи, парещи реплики, при които заради изяществото на репликата може да пожертва солениото съдържание на словото. Често пъти диалогът се превръща от грижа за психологическа детерминираност на героя в игра — светла, забавна, любопитна, понякога „неутрална“, без необходимата вътрешна заинтересованост от характера или ситуацията. И най-после той се превръща в своята противоположност, в отклонение от отстояваните позитивни позиции в пиесата.

Струва ми се, че Драгомир Асенов, както и по-рано споменахме, е склонен по-скоро да подиграе дори положителния герой, отколкото да го защити. Не-

говата присъда е повече снизходителна, отколкото безапелационна. Всичко това го влече към една съвременна, интелектуализирана комедия из средите на нашата интелигенция.

Неговите интереси, разбира се, не са само в интимната сфера на семейните отношения или съвременната любов, както в голяма част от драматургията на Запад. Те търсят по-широка обществена сфера, без да се отказват от едно дори пряко морализаторство. Но не трябва да се забравя, че то преди да бъде универсално, е наше, необходимо за нашето социалистическо общество и непосредствено извлечено от фактурата на нашата днешна действителност.

Драгомир Асенов не обича да навлиза дълбоко в проблемите. Страхува се от един по-ангажиран драматизъм, от един по-дълбок „разрез“ на действителността. Той не търси причинността на явленията, а ги констатира в отделни реплики, извън поведението на лицата. Движещ се в сферата на една инцидентност и повърхностност, като само ни подхвърля големите въпроси. Ако желаем, нека се замислим и направим своите изводи.

Но той умее предимно чрез силата на диалога да създаде напрежение и в една бедна ситуация. Той знае как да ни заинтригува и изпълни с очакване. Присъщата му ирония минава и през трактовката на ситуацията, която създава единство на стиловото направление. Най-често тя се изразява в липса на покритие между очакваното и станалото събитие. Зрителят е в очакване на нещо познато, по-голямо именно като драматическа събитийност. Авторът запазва неочакваността на развързката, която при него е събитие и е в логическа връзка с предидущия ход на действието. Едновременно с това тя носи и белега на случайното, като едновременно придава известна относителност на всичко станало дотук. Така същевременно се омаловажава събитието. То става обратно пропорционално на нашето очакване. От друга страна, финалното събитие е и последният външен тласък на действието. То е и урок за героя сред ежедневието на живота. Но той е и урок за зрителя. Тук моралната нормативност занимава авторът.

Между „Рози за д-р Шомов“ и „В събота вечер“ има много общо относно начина на използването на драматическото събитие.

„Изпити“ на Др. Асенов решава този въпрос другояче. Тук задачата е друга. Той иска да избегне външните тласъци на действието чрез събитийните ходове особено във финала. Иска да се домогне до по-голяма вътрешна монолитност и единство в драматическото развитие. И той направо игнорира събитието. Той иска да компенсира тази слабост чрез преднамерена ситуационност (младежите държат последните си университетски изпити и отиват в живота). Това засилва напрежението на взаимоотношенията на героите и изостря диалога между тях. Диалогът остава единствено средство за разкриване моралната теза на автора, както и единствена двигателна сила на действието.

Тук той е уловил един проблем, който е не само съвременен, но и актуален. Младите и тяхното бъдеще, изпитите в университета, изпитите в живота, знанията и морала, компетентността и моралната стойност на младия специалист, личните способности и нравственото кредо, егоизма и дълга, личната нравственост и обществената ангажираност, личният аморализъм и обществената неутралност и т. н. Но в пиесата всичко това са дадености. Той приема хората в различieto на характерите им и проектира характерите в светлината само на моралната теза. При последна сметка това е проблем за кариеризма на младите в условията на нашето общество. Ако се приеме механизмът и инерцията на живота, необходимостта от нормативната задължителност, която налага животът (в случая студентите да вземат изпитите си и отидат в производството), естествено, обществото има интерес от най-способните, най-подготвените. Но механизмът на действителността създава нещо друго — бездушие, незаинтересованост,

егоизъм. А сякаш нищо не се е изменило и обективният критерий с нищо не е нарушен. Отличният студент ще вземе най-добрата длъжност и ще се отдаде на научна работа. Това е естествено. Но въпросът има още една страна — морална. С какво съзнание ще отиде способният младеж сред нашия живот — да служи или да използва обществото, с егоистичния си аморализъм или със съзнанието за обществен дълг и самопожертвувателност. Първата сфера не е драматическа. Тя е обикновена, естествена. Но втората, моралната е драматическа. Изниква въпросът — обществото заинтересовано ли е от личността или само от обективния резултат на неговия труд и способности. За героя-отличник обществото не е заинтересовано от характера и мисленето на личността. Този млад човек няма вяра в обществото, не вярва и в неговата помощ. Ето защо за всичко трябва сам да се погрижи. Но неговите грижи стават егоистични. Те се превръщат в противоположни обществени категории. Способностите не са достатъчни, за да се създадеш като пълноценна обществена личност. И дали способният е истински полезен на обществото, щом има антиобществено съзнание? Кой е изработил това съзнание? Наистина ли се издигат най-способните? Този младеж е издържал пръв конкурса, но са изпратили друг. Тогава трябва да се бориш за себе си. Но тези средства за борба се оказват морални от гледище на личния морал и аморални от гледище на обществения морал. Този младеж смята, че обществото е безразлично както към способностите, така и към морала на личността. Така и той трябва да бъде безразличен към моралните преценки на същото общество. Отново същата „относителност“ на процесите в обществото у Драгомир Асенов. Този способен младеж е станал безогледен и безскрупулен. До него е едно скромно и честно момиче, което истински го обича и го е подпомагало материално при следването. Оказва се, че той просто я е използвал и когато си осигурява стипендия, е готов да я напусне. Той е индивидуалист и самомнителен, чувства превъзходството си над другите и подчертава знанията и способностите си. Колективът за него е нищо. Каква обществена единица ще представлява този човек утре, когато навлезе в живота със своя труд и със своите способности? Защото този младеж е наистина способен, а способните винаги влияят. И кое е по-нужно на нашето общество — изключително способната или граждански моралната личност? Това е тревогата на автора. На този младеж авторът противопоставя групата на студентите, които учат заедно с него за последните изпити. Те носят едно друго съзнание и морал. Те са обикновени студенти, с обикновени способности, но с обществена и лична нравственост. Те имат своя гордост, достойнство и чувство за дълг. Такава е проблематиката на пиесата, макар че нямаме чувство, че навсякъде е проведена достатъчно убедително. Като лишава действието от събитийност, авторът го лишава от вътрешни акценти, от плътна фактура. Лицата остават да витаят в една сякаш неутрална среда, която с нищо не говори, че става дума за едно социалистическо общество и една характерна нова действителност със свои вътрешни закони на специфично обществено и морално развитие и възискателност. Авторът остава в сферата на общата морална проблематика и не изследва противоречивата сложност на тези явления в действителността. Героите му се движат в доста самоцелна среда и групата на положителните е по-малко убедителна, защото се „отбранява“ и не е двигател на действието. Авторът иска да заеме една привидна позиция на неутралност или по-точно — на ограничена морална заинтересованост към действителността. Така той се поставя над нея. Той свързва героите си с обществената действителност чрез механизма на една ограничена ситуация — времето на изпитите. Той създава драматургическо напрежение и целенасоченост на действието, но всъщност не това интересува авторът. Тази създадена ситуация говори за механичната връзка между лицата, принудени да учат заедно.

Авторът проектира ретроспективно сложността на отношенията между тях. Той разкрива характеристиките по-скоро чрез миналото, отколкото чрез настоящето на всеки един. Ние споменахме от къде идва тази техника и тази необходимост в драматургията. Тя не е нещо ново. У нас тя е известна главно от играните пиеси на Пристли. Те са изградени на принципа на самохарактеристика чрез миналото. Чрез нея героите се разкриват обикновено в отрицателната си светлина. Авторът подчертава различието между тяхната същност и тяхната лъжлива видимост. Те изпитват страх от нещо извършено в миналото, престъпно или аморално. Оттук тяхната подчертана изолираност, вътрешна самотност, скритост. В играта пред другите, в спотаената мъка, в неизплаканата сълза, в съхранената тайна и в бунтуващата се съвест и най-после в непреодолимата съвест на миналото се съдържа философията и характеристиката на образите. У Др. Асенов се чувства това явление. То е особено в образа на студентката, която някога е имала връзка със самоуверения и станал циничен младеж. Авторът никак естествено стига до тези средства на изява на героите. Защото ги лишава от последователна действеност, не надмогва статиката на ситуацията и за да обогати характеристиките им, трябва да се върне в миналото. Кои са причините за едно или друго начало в характера, в мисленето, в действието? Обществената среда, реалната и плътна действителност, която помага или пречи за моралното изграждане на младите в едно или друго направление? Той поставя мимоходом този въпрос и спира до констатацията.

Драгомир Асенов се страхува да навлезе във водата по-дълбоко от глезените. Ето защо излишно е героите му да викат за помощ — няма опасност някой да се удави. Те се забавляват помежду си, малко страдат, малко се радват, но никой в нищо не рискува. Така те остават в една сфера, в която трудно може да се каже, че се решават съдби. Ето защо е трудно да се намери зърното на образите им.

И така отново сме изправени пред забавната страна на една повърхност, твърде гладка, която отразява белите и черни фигури сред белите и черни квадрати на живота, с блясък и драматургическа сръчност.

Моралните изводи, до които стига Др. Асенов, са ясни, но като че ли всичко това не е достатъчно. Нужно е още нещо.

Драгомир Асенов ни радва със забавността и чистотата на диалога, с добитото изящество и майсторство в словесната тъкан на пиесата. Но сякаш ни е нужна повече плътност, дълбочина на характеристиките, човешки съдби зад лустрото на словата, кръв и човешко дихание в неговите пиеси. И най-после онази плътна черноземна сила на действителността, на нашата конкретна социалистическа действителност, която да не е неутрален фон, а активно действащо лице, сред която хората живеят в напрегнати усилия и човешко участие. В конфликтите и радостите, загребани по-дълбоко, а не подскачащи по гладката повърхност на живота само чрез една морална замисленост. И най-после бихме искали да го видим в един чист комедиен жанр с цялата съсредоточена сериозност на задачата, където като че ли би бил най-силен, с дължимата сценична събитийност и сурова истинност, морална категоричност и блясък, каквато неминуемо ще бъде една негова комедия.

В пиесата на Михаил Величков „С коня ход напред“ се търси една друга постановка и друга проекция на проблема за младежта. Докато Драгомир Асенов остава при констатацията на действителността, взета доста „универсално“, Михаил Величков не иска да се задоволи с това. „Самоосъществяването на героите му чрез избора на една или друга позиция не е достатъчна за него. Той търси причините, иска да се домогне до вътрешните и обективни закономерности, до отговора на въпроса защо. Кой е този сложен процес от обстоятелства и отношения, който създава едни или други младежи? Пиесата му също се движи в сферата на моралната проблематика. В пиесата си той взема една по-млада въз-

раст — ученическата, тогава, когато се сформира личността по пътя на нейното обществено и морално съзряване. Това е възрастта на първите сблъсъци с живота и на първите разочарования. Възрастта, когато младият човек се оглежда около себе си, когато иска да погледне със собствени очи, а не с очите на другите, на всичко, което го заобикаля и пряко засяга. И така постепенно да достигне и до по-отдалеченото, което може би пряко не го засяга. Най-близката среда, в която той се движи и осъществява, това е семейството и училището. Това е тясната обществена среда, отговаряща на възрастта му. Това е и първото сблъскване на изработените му морални представи с действителността. Авторът не проповядва морално веруване. С никакви фрази не изразява своя „младежки“ идеализъм. Но неговите сърдити, на места с провокиращо поведение герои, говорят за вътрешното му несъгласие, за противоречието между стройната система за чистата идеална представа за действителността и сблъсъка с някои явления, които предизвикват болезнената съпротива в крехката душа на оформящия се младеж.

Кои са тези явления? В отговора на този въпрос се състои същността на пиесата. Нейният тон е критичен. М. Величков избягва широките платна и стеснява кръга до семейството и училището, като проследява процесите на вътрешната връзка между тези две важни институции за оформянето на младежа. Разбира се, всичко това не остава в рамките само на тези две направления. Ставащите в тях процеси са свързани с други обществени явления и добиват широк обществен резонанс.

Обикновено слабост на неговата драматургия е пренебрежението, което той проявява към сценическата ситуационност в пиесата. Всяка събитийност, която конкретизира действието и определя поведението на героите, малко го интересува. Той действа на свободен терен, често в широките граници на време и пространство, без да напуска жанровата и битова определеност. Интересува го развитието на отношенията между героите при относителната стойност на ситуацииите. Дори собственият му герой, който създават тези ситуации, малко обръщат внимание на тях. Те не ги осмислят достатъчно. За автора е важно да се срещнат двама души и да започне между тях диалог, който засяга съзнания, отношения, общи концепции, вътрешното движение на действащите лица. Но в тази пиеса и специално в нейната композиция той е напуснал този принцип. „С коня ход напред“ започва със ситуация, неспокойна и тревожна. От три дни синът не се е завръщал в къщи. В семейството съществува едва овладяно нервно напрежение. В хода на действието авторът разкрива мотивите не само защо синът е постъпил така, но и как семейството и училищната среда в определен смисъл пречат на неговото правилно формиране като личност и обществена единица. Отговорът е ясен. Инерцията на живота е довела това семейство до страшно еснафство, до ограниченост, страх и практицизъм. Този процес се извършва незабелязано. Но този безкрив живот, без интереси и без духовно напрежение, без обществена отзивчивост, без любов в семейството е довело нещата дотук. Целият арсенал от еснафски забрани по отношение на децата, изричани по инерция, сковаващи, бездушни и примитивни, безкрайният свят на дребулите, който осигурява спокойствието на семейния живот и за който винаги има „разумни основания“, изкориства душата на младежа. Той руши неговия идеализъм. Отнемането на инициативността у младите хора, на стремежа им към собствено мислене, усилието да се затвори съзнанието в еснафски калъп, непрекъснати натрапени мисли за практическо преуспяване в условията на нашия живот, създава една колкото вредна, толкова и жалка картина на семейни отношения и отношения в училището. Синът не се е прибрал три дни. Той е виновен, защото безпокои родителите си със своеволната си постъпка. Но при последна сметка кой е виновен? Който върви против природата на младите, против тяхната свобода за лично осмисляне на живота им. Против

тенденциите на променяния се наш живот, против създаването на нови ценности и тяхната качествена стойност. Или самите младежи със своя неосъзнат, но честен бунт.

Чрез строежа на пиесата, чрез ретроспекциите, които имат тук своето логично и драматично оправдание, се разкрива първопричината на събитията. Сценическата ситуация е предпоставена. Пиесата не прави никаква крачка напред във външното действие, обективно не се придвижва. Действието се мотивира ретроспективно, чрез „отнасяне“ в миналото. Бъдещето в пиесата — това са мислите, които зрителят може да изведе, онова, което трябва да променим.

И тук Михаил Величков остава верен на интелектуалното начало в своята пиеса. Той въстава срещу погрешната дидактичност на родителите спрямо децата, иронизира дидактиката и педагогиката на учителите. Но всичко това не е в пряко отношение към интелектуалната страна на пиесата. В тази негова пиеса интелектуализмът не идва от изключителното залагане върху интелектуалния диалог сред „свободното“ разположение на фигурите в пиесата. Както казахме тук, действието е подчинено на предварителната ситуация и нито за миг не се отклонява от нея. То е строго и хармонично изградено. Но съществува една особеност. Процесът на разобличаване на еснафството, което съществува в това семейство, не върви по линията на преките възприятия на зрителя, на разкриваната обективна картина на описвания семеен живот. Авторът е въвел един друг, съществен момент. Той се заключава в тънкото и умно проследяване на вътрешния процес, чрез който героите, особено бащата (Манчев) осъзнават това свое еснафство. Интелектуалната прецизност тук идва от самопреценката на поведението, от самоанализа на характерите. Укорът е отправен от тях към самите тях. Това е най-съществената особеност в тази пиеса на Михаил Величков. За една такава трактовка на героя помага самата композиция на пиесата и особено случилото се събитие. Бащата поглежда на всичко станало и ставащо в семейството му ретроспективно, през призмата на събитията. Той е своеобразно отдалечен, той оценява, анализира процеса на действието, отнася се критично и иронично към себе си и другите. Това негово отношение става отношение на зрителя. Оттук това саморисуване на образите, особено на бащата. Оттук тънката ирония, правдивата картина на сценическото поведение, вътрешното измерение на образите. В ироничен план са разкрити отношенията между родителите — ненавист и привързаност, инерция и събитийност, механизъм и разум, цялата сложност на тези обикновени семейни отношения, „неразкъсваемите връзки, които толкова често ни разделят“, както казва бащата на своята съпруга. Всичко това е изразено в пиесата ясно чрез едно реалистично и непрекъснато течение на действието. И така незабелязано в един морален и психологически план изникват проблемите за възпитанието и за отговорностите на младото поколение. Антиобществените тенденции в семейството са главната причина за „отклоненията“ на децата.

От друга страна, като че ли възпитанието почива на предварително запланувани и ограничителни тези, които водят до еснафски практицизъм, до фетишизиране на удобствата и отравят душите на младите. Това убива тяхното гражданско и лично самочувствие.

Но пиесата не е „педагогическа“. Тя поставя в един конфликтен драматургически план една тревожна страна на обществената ни проблематика, която „разширява“ и към ролята на училището за възпитанието на младите. Учителят — класен наставник, с неговата безпомощност, компромиси, ограничено мислене, неразбиране на децата, страх пред родителите, въпреки добрата му воля, играе също отрицателна роля в този процес.

Ето първопричината, според автора, от това разстройство сред младежта. Едновременно с това авторът ни предава и скритата жажда у младежта към

открит и прям живот, към вътрешна самостоятелност и лична отговорност, вяра в собствените сили без никакви уговорки. Стремещт към безкомпромисност и яснота на чувствата водят към убиване на бездушния механизъм и инерция на живота, в която неволно някои институции вмъкват младите. „Случката“ в пиесата е израз на прекъснатата инерция. Това е един критерий на отклонението, — докдето е стигнало „самодвижението“ в семейството в тесните си и егоистични грижи за спокойствие и сигурност. Тази инерция говори за голямата вина, която всички носим, ако се отдаваме на консумативната страна на живота, на инерцията на ежедневието в пълно противоречие със структурата и духа на нашето социалистическо общество.

В пиесата си М. Величков търси вътрешния драматизъм. От една страна, непонимателността в семейството, от друга — чувството за вина. Това е вътрешната атмосфера на пиесата. Контрастът между високия разум и механизиралото движение са предадени достатъчно ярко. Идеята е ясна. Така не трябва да живеем, ако не искаме да убиваме нашите деца, нашето собствено бъдеще. Всички тези изисквания да се живее другояче, са в съгласие с духа и морала на нашата социалистическа съвременност и комунистически идеал. Така пиесата излиза от тесните рамки на двете институции и добива широко обществено звучене.

В пиесите има ненужни дължини, които доскучават, не навсякъде освободени от преднамереност. Освен това диалогът не крие, както у Драгомир Асенов, забавен интригуващ елемент. На места е прекалено строг, интелектуализиран и сух, другаде е разнороден, ироничен, умен и гъвкав, в зависимост от характера на сценическите взаимоотношения. Може би един по-голям лаконизъм и вътрешна стъпеност биха довели пиесата до по-силно и остро внушение. И нейната поетическа идея, изразена в разкриването на нашите грешки във възпитанието на младежта, би прозвучала по-убедително, с по-голям живот и по-малка тезисност.

Божидар Божилов е един от поетите, които най-късно направиха опит в драмата. И колкото в поезията ни той има своето лице и завоювано място, толкова тук се лута между лирическите си настроения и една наблюдателност не толкова подробна и оригинална, колкото „чувствителна“. В първата своя пиеса той беше лирик, в „Без лице“ — явна несполука, той потърси драматизма сред напрежението на крайните и съдбовни за героите състояния с елементи на „разузнаваческа“ експресия. Но той изпусна логиката, изпълнения с напрежение ход на едно действие, което все пак трябва да бъде разказано, преди да бъде „изживяно“.

Струва ми се, че в новата си пиеса „Търсете ме на телефон.“ той прави експеримент именно в посоката, в която не успява в „Без лице“ — да се приближи до едни не изключителни и патетични обстоятелства, а до обикновеното, дори шаблонно течение на живота, до загрижеността на обикновените ни дни и да разкаже една необикновена история, но по жизнен и обикновен начин. Именно да разкаже, което в „Без лице“ не успя. Той започна с един не толкова рядък „криминален“ случай. Но тук той съсредоточи интереса си да разкрие логическата последователност на привидната и истинската страна на действието, подчинени на същата логика, и после да разкрие, но с обратните мотиви и достоверно осветени обстоятелства, картината на истината. Тези елементи на криминалната интрига и нейната логика на развитие са една задача за драматурга, който иска да усвои начина на водене драматическия разказ. Този въпрос Б. Божилов искаше да реши за себе си. Да се домогне до необходимата и изискуема сложност във вътрешните ходове на строежа на действието, без да пренебрегва логиката на развиващите се обективни обстоятелства и да даде необходимата стройност на нашите реални и измамни възприятия.

Разкриването на „обективния“ ход на действието той започна чрез факта на сценическото събитие и неговото различно осветяване. Оттук той тръгва към човешките истини. Този подход до голяма степен се диктува от жанра, който в момента го занимава и от който наистина могат да се научат много неща в усвояване структурата на драматургическия разказ.

Този експеримент е един успех за автора, без произведението му да е особен успех в драматургията ни. Видимият и скритият план на обективното действие се разкриват последователно, ясно, без онази тенденциозна претрупаност в „Без лице“. Самият поглед на автора е по-спокоен, по-наблюдателен и по-детайлиран, без да се изгубва в поетически експресии и драматическа екзалтираност.

Като търси хода на едно обикновено житейско действие, при едни „необикновени“ и загадъчни обстоятелства, Б. Божилов иска да стъпи на здрава почва, да остане верен на една житейска сложност и тънкость на отношенията между хората.

Разбира се, него не го занимава само проблема за логическата структура на действието. Това е една страна на авторския субективен експеримент, където той се чувствуваше слаб.

Основното в пиесата е това, което стои зад рамката на логицизираното действие и криминалната нишка. То именно определя вътрешния обем на пиесата и не толкова интригуващото напрежение, а вълнуващата морална проблематика характеризира нейния общ тон.

Криминалният случай, с който той започва, е повод за ретроспективната картина на станалите процеси в душите на неговите герои, в неспокойната крива на техните взаимоотношения, което главно занимава авторът.

Тази пиеса иска да повдигне завесата на усложнените отношения в съвременното младо семейство, да надникне зад видимото благополучие, почтеност и розови краски на редица „видими“ отношения в нашето общество. Всъщност главното, което се доказва в пиесата, не е кой е убиецът (това е неизбежната страна на интригата), а дисхармонията на отношенията и нравите сред младите хора, които довеждат дори до престъпност, до морално самоунищожение. Това е тревогата на автора.

Божидар Божилов, макар и не много задълбочено, поставя редица проблеми преди всичко за пагубното влияние на Запада. Тази тема авторът разкрива във вътрешен план като поражение на младите души. Но доколкото той я прави обстоятелствена, мисля, че се вмъква известен елемент на преднамереност и мрачна значимост и обобщение на подобни случаи. Днес не е толкова трудно да се замине за чужбина. А това намерение едва ли не става двигател за извършване на престъпление. А колко по-силно е, когато авторът ни рисува тази „чужбина“ в душите на младите герои. Те или не виждат, или не искат да видят истината за нашия живот и оспорват неговия висок смисъл, преди да са го живели. Дали някой по законен или незаконен път ще замине на Запад, това има анекдотично значение. Важен е моралният проблем. Защо го привлича този свят, защо не вижда около себе си. Другото е олекотяване на проблематиката и на психологическата мотивировка.

Проблемът става още по-тревожен, когато предизвиква не само вината на младите, чувствителни, болезнени, податливи на повърхностни влияния, но нашата морална отговорност за тях. С чувствителността на лирика Б. Божилов засяга и този проблем. Тук той остава при една много експлоатирана вече външна действена схема, която при някои пиеси рисуваше престъпните усилия на бивши хора и буржоазни оръдия, които естествено ги влечеше нататък, защото тук не можеше да намерят нищо за себе си. Сега проблемът е по-сложен, той е едновременно социален, патриотичен и морален.

Явно е, че Б. Божилов далеч разширява обема на пиесата си извън криминалния случай. И това е ценното в нея. Авторът поставя също въпроса за тази механизированост и инерция на живота ни, който добива две лица. Той започва да отсъства от съзнанието на някои хора като социалистически живот. Проблемът за отговорността пред обществото, за участието в неговото материално и духовно устройство, чувството на полезната обществена единица в едно социалистическо общество, което ни изпълва с отговорности и тяхното заместване с егоистично практическо съзнание, самотност, страх от другите, еснафски предразсъдъци. Целият този комплекс от проблеми не са чужди на автора. Но зад всичко това стоят други хора, човешки същества, които се рушат. Инерцията трябва да бъде спряна. Това може да стане само когато се спре нейният бездушен, механистичен ход, когато заеме място човешкото участие, човешката близост. Това е една от формите на прекъсването на инерцията, също така както събитието в случая играе ролята на стрескане и тласък в друга посока.

В този смисъл Божилов съзнателно или не се е отнесъл с лирическа ирония към криминалния инспектор. Той действа също като някакъв механизъм, с професионална инерция. Той иска да открие виновника. Но какво го интересува повече — случая или човека? Той се интересува от истината. Но тази истина преминава не само през извършването на деяние, а преди всичко през извършващото се в душите на хората. Инспекторът следва логиката на случая. За него хората са фигури, които действуват и противодействуват, „жертви“ и „палачи“ — както би казал Сартр. Но ето на, че зад неговата професионална сдържаност трепват човешки ноти, едно душевно терзание, една болка за човека. Но може ли един инспектор да стигне до ключа на човешката душа и кой е този ключ и кой може да отвори вратите на тая толкова сложна и различна душевност? Авторът намира този ключ в любовта. Темата за любовта, за способността да се обича или неспособността да се обича, за споделената и несподелената любов, за интензивността на чувствата, за готовността от жертва, за обичта, за човешката гордост и за човешкото унижение в тези млади и силни години, в които са неговите герои, подробно го занимават. Бих казал, че това е тема на всички негови драматически произведения. Изгубената способност към непосредствени, искрени чувства, към чисто и безкористно отношение към човека е първата предпоставка за негативния характер.

В образа на Юлия той ни рисува обичащата жена и съпруга. Тя изживява една „обективна“ заблуда, но реалността на нейните чувства е също факт. Тя продължава да обича съпруга си, който не я обича. Това е едно дълбоко и трагическо начало, което за съжаление, иска да ни каже авторът, често се среща в живота. Но това нейно чувство я прави самотна сред заобикалящата я среда от опустошени и безразлични хора и от родители, които не всичко могат да разберат. Така е изразена лирическата тревога на автора.

Темата на любовта занимава Б. Божилов и в друг план. Нespoделената любов придава човешки черти и на обществено негативните му герои. Той търси тяхната сложност. За него съществуват закони на обществото и с оглед на тях едни герои изживяват трагически заблуди и морални падения. Техните субективни и исторически заблуди, които могат да предизвикат нашия смях или нашите създи, могат да бъдат преодоленни. Човешкото съзнание се развива, човек проглежда, умът се просветлява. Но какви са законите на сърцето. Трагизмът на несподеленото чувство, любовта извън сферата на общоприетото, досадната инерция на живота, невярната оценка на обстоятелствата, кариеризма, който води до компромиси, до вътрешни унижения, до невъзможност за живеење по същия начин по-нататък, проблема за любовта извън брака, проблема за духовната неудовлетвореност и създадената сложност от една такава връзка, към която обществото не може да остане безразлично. И когато това лично загу-

бено равновесие води до загубване на общественото равновесие и дори до престъпност. Къде е границата между субективния хаос на чувствата и човешката слабост и обективния обществен резонанс, когато те са така вплетени в обществото и общественото съзнание и същевременно така „разделени“ от самотата на страдащия и слабия човек. Божидар Божилов загатва и тази сложен аспект на любовта в своята пиеса.

И все пак не бих могъл да кажа, че авторът в последната си пиеса се занимава с някаква значителна проблематика. Не че проблемът не е значителен, но ми се струва, че подходът към неговото разрешение е твърде елементаризиран. И в това е най-големият ни упрек. В поезията си Б. Божилов е много по-тревожен и проблемен. Голямото дело на живота го вълнува силно. И той го вижда и зад най-малкия детайл и дребна случка. Тук като че ли чисто професионално-драматургическите търсения в процеса на тяхното овладяване са го погълнали изцяло. Извън лирико-поетичното морално начало, изявено в някои от героите, не виждаме нищо друго. Един по-значим обществен проблем, една напрегната тема, конкретизирана от специфичните особености на нашата съвременна действителност и ролята, която играем в нея, ето какво очакваме. Извън беглия рисунък на образите, разгнати около криминалната интрига, пиесата няма почти нищо друго. Може би когато овладее жанра, Б. Божилов ще потърси и по-значителната тема, макар че тези неща вървят заедно и се определят едно от друго — значително съдържание и ярка драматическа форма.

Мисля, че в областта на овладяването драматургическата структура и процеса на разгъването на драматическото действие Б. Божилов е на прав път. Това ни изпълва с очакване.

„Топлите камъни“ на Лада Галина продължават тази линия в нашата драматургия, която търси художественото внушение чрез непосредствената изобразителност на „безсъбитийния“ и „незабележим“ живот. Тук дидактичният момент най-много отсъства за сметка на едно топло и човешко отношение към хората с техните усилия, самотност, неудачи, добри и лоши страни. Идеята на пиесата според мен е вътрешната жажда на всеки човек към топлина и човешко участие, към едва забележимата ласка на душите. Както този камък, който „играе“ в пиесата, събира и задържа слънчевата топлина, така и човешкото сърце се нуждае от топлина, дошла от близостта на другия. Това е също едно възроптаване срещу механизма на живота, срещу неговата инерция, която поглъща дните ни и която незабелязано ни отдалечава един от друг. Работата, задълженията, служебните сведения, които трябва да приготвим, веригата от малки всекидневни грижи, които трябва да реализираме, изпълват нашето ежедневие. Те стават наш живот, наша съдба, наш делник. Те обличат не само телата ни, но и душите ни в „униформа“. И често пъти дори, без да забележим това, ние минаваме покрай човека с неговата болка, не го забелязваме, не се замисляме, не протягаме ръка. Нашето работно ежедневие е една „униформа“. В него ние сме много малко истински хора и много повече механизирани професионалисти. Зад професионалиста трябва да търсим човека. В професионалното трябва да присъства човешкото. Това „раздвоение“ не е само обективно, резултат на механизма на живота, срещу който възроптаваме. Той има и субективен аспект. Често пъти ние бягаме от себе си, от вътрешните си бури, съмнения, възжеления, жажда, неудовлетворение, желания, в „професионализма“ си, в униформата, в която обличаме душите си. Така се раждат Кулигиновци, хората в калъф. Така Чеховата тема продължава да звучи сред протяжността на времето.

Авторката е пожелала с едно вътрешно човешко участие да надникне в „професионалната“ и лична съдба на мъжа и жената, заети в работа, да изслед-

ва тази сложна крива между двете начала, интимно-задушевното и обективно изявеното, да ги преплете, за да ги разграничи, да покаже цялостния човек.

Затова тя е освободила например служебния момент от присъщата му тема за властта, т. е. на зависимостта на едни хора от други, в строгата иерархия на длъжностите, което също може да бъде тема на отделна драма. Но Лада Галина иска по-свободно да третира двете страни на човешката същност. Исква да ни покаже героите свободни — нито добри, нито зли, със своите слабости и светли човешки черти, със своите съдби сред незабелязаното течение на ежедневието, в една зависимост, която е чисто субективна.

Затова и събитийността в пиесата в познатия смисъл на думата липсва. Търсено е подводното течение, сложността на отношенията и на техния скрит драматизъм. Тук нямаме криминално напрежение, нито героическа патетика, нито „зависимост“ от интригата.

В това отношение Лада Галина тръгва в друго направление от това, което разглеждаме досега. Бих казал, особено трудно. И, разбира се, при нейната все още твърде голяма драматургическа неопитност (това е първото ѝ начинание в драмата), тази сложност е казала своята дума. . .

Авторката ни разкрива героите си в два плана — на служебната площадка и в интимна среда. Между героите съществува и близост, и отчужденост, непреодолими обстоятелства, задъхана устременост, отделни акценти, различни натрупвания на грижи, интереси, желания, различни форми на изява и прикритие. Но сякаш всички герои изпитват някаква вътрешна неудовлетвореност. Нещата в живота се изменят така, че сякаш никога не можем да следваме това, което диктуват сърцата. Те са така сложни, както са сложни хората. Цялата пиеса воюва срещу човешката самота, търси нейните причини, борбата с нея. Човек завоюва едно и загубва друго. Остава вечната жажда за творчество, волята, съзнанието да си полезен на другите, утехата да помогнеш, въпреки личната си болка или неудовлетвореност. Това е човешко. Това е по-скоро една лирическа песен за човешките чувства и човешката природа. Но не винаги ние забелязваме другите в техните съмнения, в тяхната драма и дали винаги можем да помогнем. Важното е, че винаги трябва да желаем това. Всеки трябва да направи нещо за другия.

Това е вътрешният поетически смисъл на творбата. Тя воюва срещу философията на отчуждението, макар героите да не са чужди на „своя“ отчужденост. В този смисъл пиесата звучи оптимистически, с дълбока вяра в хората и тяхната добра воля. Тя въстава срещу жестоката констатация за невъзможността от човешка близост. И все пак в известен смисъл тя „демонстрира“ тази констатация.

Лада Галина не иска да рисува хората като „тези“ или категории, както в пиесата на Георги Марков „Атентат в затворена улица“ или „Старчето и стрелата“ на Н. Русев. Тя търси характери. И в този смисъл не е „модерна“. Трагическата вина на героите тя извлича от характерите им. Те сякаш сами в себе си носят своето щастие и своето нещастие сред „безстрастната“ инерция на живота. Сложността на житейските отношения в известен смисъл още повече се усложняват от самите хора. Авторката съчувства и преценява, без да осъжда, доколкото в преценката няма присъда. Личният мир на героя преминава в неговата обществена дейтелност. Обществената дейтелност е неотделима от личния мир. Те намират взаимните си отражения. И все пак тези начала са диференцирани, разграничени. Всеки по своему е виновен или невинен. Всеки носи неуспеха и удачата си в самия себе си, чрез това, което върши и чрез начините, с които се отнасяме към другите. В героите ѝ има някакво горене, което преминава в амбиции, някакъв копнеж, който преминава в тъга по неуловимо лично щастие.

И като че ли мрачността на някои фигури идва от самите тях, вън от обективните фактори, от творческото течение на нашия социалистически живот.

Ето например Иван Лазов. Мрачност на духа, недоверчивост към хората, сектантска строгост, непристъпност, скрита зад принципност. Той винаги вижда слабостите у хората, грешки, вредителство, умисъл. Човешката непосредственост и простота за него е безотговорност или аморализъм. Не вярвайки в хората, той не вярва в живота. Същия този живот, за който се е борил и на който служи. Така той вреди не само на другите, но и на себе си. Неговата подозрителност, мрачност го правят самотник, тиранин, необичан от хората. Хората не искат и не могат с него да летят. А той е добър и амбициозен пилот. Нима всяка амбиция трябва да бъде война с другите? По-скоро тя е война със себе си. Ето какво не може да разбере Иван Лазов. Но той има и своето оправдание. Участник в суровите класови битки, по-късно военен, той се е чувствувал винаги на фронта, винаги откритио срещу врага. С щик и кръв той е пазил завоеванията на родината. Той е неприспособим към мирния живот и в това е неговата драма. Сложността на живота, заедно с неговите средства на борба, грижите за изграждането му и за раждането на новите хора са му останали твърде чужди. Но някъде дълбоко в душата си той затайва един кът, като мястото край града, което не иска да напусне, кът на човешка топлина и обич, на нежност и ласка, които сякаш се срамува да покаже. Така богатото е замислен този образ, но за съжаление твърде неразвит в пиесата.

Или Сашо, истински съвременен герой, смел, благоразумен, прям, мъжествен, покорител на пространството и времето, което тук може да бъде взето и като метафора. Сам силен, уверен, вярващ, той знае собствената си цена, но умее да уважава и достойнството на другите, да им вярва и да им дава път. И след успехите му, полетите му, напредъкът му и новата далечна линия, която му доверяват, у него съществува някаква дълбока неудовлетвореност. Неговото душевно равновесие сякаш е нарушено. Мъчи го жаждата за лично щастие сред сложността на човешките взаимоотношения. Когато е сред облаците, когато гони целта, всичко сякаш е лесно. Но някаква страшна сила го влече към земята. Той обича тази земя, родната земя с нейните гревоги, с нейната примамлива сложност. Тази сложност той носи в себе си. Тя се ражда от земята. Със земята ние сме свързани с хиляди нишки. Но и най-малкият полъх може да ги скъса. Той е увлечен по една самотна жена, чиято надежда и утеха е детето ѝ. Тя също го обича. Но и двамата са твърде горди и твърде безсилни. А може би това не е любов, а само жажда за човешка близост, без която няма щастие. Те не могат да направят решителната крачка и жертвуват личното си щастие, може би от прекалено чувство за отговорност. Болката, която ще причинят на други, накарнява личната им гордост. В тази любов няма нищо укорително, въпреки че той е женен, а само една голяма и тъжна замисленост. Това е човешката жажда и неудовлетвореност от капризната крива и сложна на живота, от вечно умिरания и раждащи се човешки начала в него. Авторът освобождава тези чувства от каквото и да е намек на арогантност или филистерско морализаторство. Тази любов не ги унижава, тя ги издига. И после, когато иска да премине в дружба, тя сякаш става още по-възвишена. В нейната безизходност и трагика има нещо много достойно и оптимистично и едновременно човешко и трогателно.

Това трагично човешко начало като тема в тази пиеса продължава и в образа на Метео. Той е образец на съвременен неудачник, един чист и благороден човек, който е направил грешка в живота си. Той е слаб, самотен, изолиран и самоизолирал се. Той няма съпротивителни сили, волева активност, но притежава духовна нежност и трепетна подвижност и чистота. Той се е настанил на служба, която не отговаря на професията му. Готов е на всякакви жертви за жена си, която така отчаяно обича. Тази любов без взаимност за него е съдба, нещо голямо, което не може да понесе, но и не може да превъзмогне, но и нещо, с което не може да остане. И също така незабелязано той свършва със себе си, безсилен

да понесе човешката си самота, студенината на живота, егоизма и кариеризма на жена си. Другите минават покрай него, без да го разберат достатъчно, без усилие да помогнат. Те се разминават с един човешки живот и това е един укор в пиесата. Една високо морална личност е останала извън морала на обществото, сред неговото безразличие и инерция.

Тук е и амбициозният и смел Любомир, и оеснафения Серафим и ограничени началник Младенов, който знае как попаднал на тази длъжност.

Сред разнообразието на мъжките образи са и четирите женски образа. Не мисля, че тук авторката е проявила някаква особена тънкость и оригиналност по отношение обрисовката на женската психология. Нейя повече я интересува проблемът за мястото на жената в обществото, на нейната борба, на нейното самосъхранение (стюардесата), на нейното достойнство и сили, на нейната морална еманципираност, на нейната безропотна преданост, на нейното място в живота на мъжа. И може би тези четири образа, взети заедно, дават сложния женски характер, твърде „разчленен“ в пиесата. Но явно задачата е била друга.

Когато говорим за пиесата на Лада Галина и за образите в нея, мисля по-скоро за благородните намерения на авторката и за онази драматургическа „подказаност“, която храни моето въображение. Но и в самото произведение съществуват редица обективни драматургически слабости, които са твърде очевидни.

Ако трябва да говорим за някакъв основен недостатък на тази първа драматургическа творба на Лада Галина, това е все още съхраненото до голяма степен белетристично мислене на авторката. Тя е пристъпила към драматургическия род със същия вътрешен строй и начин на изразни средства, както и в белетстиката. Затова и стремежът към един остър, действен и динамичен диалог сякаш я стеснява. Мисловно-белетристичният и есеистично-повествователният елемент е вложен вътре в него. Освободила се предварително от действено в събитията, около което би могло да съсредоточи и конкретизира взаимоотношенията между героите и да композира едно динамично настояще, драматическо действие и развитие, тя борави свободно с белетристична свобода с времето и пространството, с капризите на срещите и разминаванията на героите си. Тя предпочита да разказва събитията и това придава белетристична форма на диалога. Характерологията на образите също е белетристична. Тя търси статичната портретна описателност пред динамизма на характера. Това е вследствие на липсата на организиран конфликт между сценичните образи. Сега те са статични, лишени от развитие, разказани портретни скици. Героите нямат външни, обективни цели. Те навън нищо не искат и не се стремят. Те много повече се самосъзерцават, отколкото действуват. Всъщност най-действеният образ — жената на Метео, е извън действието. Тя действувала някъде другаде, извън сферата на драмата. В драмата този образ е само едно константно отношение.

Отбелязахме, че Лада Галина е уловила не на едно място моментите на вътрешно движение. Тя не е могла да остане, естествено, съвсем чужда на характера на драматургическия жанр. Но нейната наблюдателност над душевните движения на героите е довела до описание на техните чувства и движения. Всичко това е разкриване на характера през една недраматургическа природа.

От друга страна, тя по-скоро описва драматическите сблъсъци, отколкото да ги изразява като настоящи. Тя предпочита да ни разкаже за тях, вместо да ни ги покаже в динамично действие.

Дори самите чувства на героите не са експресивни, внезапни, неочаквани и за самия герой, в зависимост от обстоятелствата, в които ги поставя, а описани. Те включват една по-скоро есеистична, отколкото драматургична основа. Диалогът е сякаш сам за себе си. Много повече описателно-съзерцателен, отколкото действен и напрегнат. Това засилва впечатлението за хора, свикнали със само-

тата си. Те като че ли много повече говорят за себе си, отколкото с партньора. Това се чувства и от реакциите на героите, които са лишени от вътрешна zaangażираност към възприятието от партньора. Действеният момент в диалога придобива монологичен характер. А това говори, че героите остават сами в себе си. Тези белетристични моменти идват именно от описанията на изживяваните чувства, а не от изрази на настоящата им природа, както изисква драмата.

От друга страна, авторката много малко се е погрижила за движението на сюжета. И ако приемем, че тя съзнателно е пренебрегнала фабулните ходове, то една настъпателност на действието винаги е необходима.

Тази слабост особено се чувства в сцените на легишето, където външно действеният момент естествено трябва да преобладава над изповедите на героите и лиричните им отклонения. Самата обстановка задължава.

Там, където трябва да се улови непосредствен трепет, интимно душевно движение, Лада Галина успява. Но това са кратки мигове в пиесата. Нужна е верига от такива взаимно свързани и обусловени моменти, предизвикани от вътрешните и външни тласъци на действието.

Положителното в случая са художествените и литературни качества на творбата. Сложната задача, която си е поставила авторката, стремежът да се превземе драматургическата крепост отвътре, чрез засиления интерес към душевните процеси и характери, овладяването на чеховското начало е трудно. Но да се тръгне по този път има и известни предимства и те са очевидни в този първи опит в драматургията на Лада Галина.

Но ако трябва да говорим за значимост на темата, бих отправил още един упрек към авторката. Той се заключава в подчертаната психологическа едно-странчивост на произведението. Общественият еквивалент на характерите е припизен. А той е другата страна в психологията на героите. Действието сякаш се развива в една социално неутрална зона, на един пасивен статичен фон, без да се чувства активната стремителност на нашия живот и неговото пряко застъпничество в съдбата на героите, в техните размисли, чувства и победи.

Пиесата на Боян Балабанов „Щастието не идва само“ третира същия проблем — за борбата на индивида с инерцията на живота. Но, разбира се, идейно-художественият план е друг. Във всичко написано досега от този автор се чувствава един твърде неспокоен нрав — не само в характера на избраната тематика, но и в начина на строежа на пиесите му. Той се колебае между една сценическа децентрализация на действието, при която се засягат чертите на повече герои и се решават на фона на широко епично платно от нашата действителност („Птиците летят по две“) и, от друга страна — към една концентрация на действието, към един драматически герой, който носи настъпателната атмосфера на времето, моралният императив на революционната действителност и проблемите на деня. Достатъчно е да споменем в случая образа на стария учител в „Пред буря“ и образа на Манушев от последната му пиеса.

Тази пиеса е най-доброто, което е написал Боян Балабанов. Той се стреми да бъде винаги близо до живота и проблемите на нашата социалистическа действителност. И сред тази действителност го интересува отделният човек, как той твори и се изменя в нея и чрез нея, как я създава сам и как я „отрича“, как създава и отрича себе си в кипежа на живота. В тази му пиеса има едно подчертано неспокойство. То идва направо от кипналия наш живот. Авторът не желае веднъж уловените конфликти да се заблудват зад една поетическа съзерцателност, за да се избегнат острите сблъсъци за сметка на рационалната разчетливост и дидактическо зърно. Той предпочита суровата, драстична истина. И тази истина той може да види в отделния фрагмент, в кратка сцена, в драматически откъс. Той е твърде „материален“ и „натурален“. Той обича ръбовете, острите

ъгли, а не „овалите“, които си приличат. И затова у него винаги се чувствава една прямота, зад която няма предварителна уговорка, изненадващи остри реплики и не по-малко остри ситуации. Той не слага никакво предварително нравствено начало между случилото се в живота и възприятият му. Този случай или го гневи, или го възторгва. Макар че трябва да признаем, че неговият възторг и неговата тъга са твърде мелодраматични. Така Боян Балабанов не опоектизира действителността. Той остава при нейното пряко възприятие. Той умее да се съсредоточи в идейния откъс изцяло, да го изчерпи докрай и като житейска истина, и като жизнен смисъл. Фактите на действителността винаги го респектират. Случаят го поглъща изцяло. И в това са неговите плюсове и неговите минуси: Положителното е в неподправеността на фрагмента и неговото драматургическо възпроизвеждане. Отрицателното — в неговата откъсната „самостоятелност“. Често пъти отделна сцена, оставена сама за себе си, експресивна, остра, но несвързана в едно споено вътрешно действие, е характерна за него. Вместо „логиката“, той обича каприза на случаите в драмата, неочакваните, случайни житейски изненади. Ето още един източник на неговия мелодраматизъм. На тази плоскост той търси сложността на отношенията между хората. И въпреки че го поглъща случая, събитиято или факта, който той ни показва, разголени (самите реакции на героите са също „разголени“ в своята прямота), зад всичко това се чувствава напрежението на една смутена нравственост, на едно човешко и лирическо начало, което е винаги своеобразно развълнувано и преувеличено, когато авторът приема или отхвърля един факт или една постъпка.

То е още и в онези съкровеност, интимна, искрена и дълбока, която той неочаквано изживява с наивен мелодраматизъм. Но Боян Балабанов не търси мелодраматизъм. И същевременно не е против мелодрамата. Той обича нейната барокова претрупаност, сензационна ефектност и неочакваност на отделните сцени, които често не извежда докрай. Той внезапно прекъсва логичния им ход, за да засили нашата емоционална впечатлителност. Той обича „играта“ на случайностите в живота, които често правят нашата воля смешна. Но дори зад тези мелодраматични прийоми стои една съвременна чувствителност и мисли. И, което е още по-важно, определено социалистическо съзнание. Това съзнание у него органично преминава във вътрешното усещане на социалистическия хуманизъм, на неговата непримиримост и бойкост. И изведнъж то става критерий за оценката на събитията и героите.

Той не дели героите на положителни и отрицателни. Те са такива само в нашето етично съзнание. В обективния живот те са винаги по-сложни. И все пак най-голямата ценност на тази пиеса е, че Б. Балабанов е съсредоточил силите си към изграждане на съвременния положителен герой, в дълбокия смисъл на думата. И това е най-голямото завоевание на тази му творба. Антиподът на този герой не е конкретен отрицателен образ, притежаващ всички негативни черти, извлечени от един аморален обществено-нравствен принцип. Авторът търси живия човек. Затова отрицателните черти са отрицателни като конкретни действия или постъпки, като недооценка на едно явление, като слабост или късогледство. Но те са колкото присъщи на характера, толкова и рожба на обстоятелствата. В следващия миг този герой може да бъде друг, пряк, откровен, самолюбив, предан на едно дело и на едно дълбоко човешко начало. Такъв е например неговият главен агроном Янбастиев. Това е човек, който няма странични съображения и не пази кожата си. Неговите заблуди са открити. Той се заблуждава искрено и е дори дързък в своите заблуди. Той е на границата между собствения си индивидуализъм и непокорство и желанието за нещо хубаво, желано, които далеч надхвърлят успехите и неуспехите на стопанството. Той е въпреки отрицателната си видимост (видимостта не винаги е същност) дълбоко честна

природа. За хората не трябва да се съди повърхностно, особено за младите и особено когато са искрени. Така авторът е създал един противоречив характер.

Или представителите на инерцията на живота, която, както отбелязахме, стана като че ли основна тема в най-новата ни драматургия. Това са Демирев и Чомаков. Докато Демирев в известен смисъл носи съзнанието за погълнатата го инерция, че той, героят на съпротивата и Отечествената война, загубил дясната си ръка в битките, се е увлякъл по течението, по дребното и е загубил перспективата, устрема, и едновременно иска да бъде и не се чувства достоен за председател на стопанството (той е подпредседател), се съпротивлява в себе си и в своя консерватизъм, за да го видим скоро всецело отдаден, с предаността и устрема на честната си природа, на страната на новия председател. Не така стоят нещата с Чомаков. У него отрицателните процеси са отишли по-дълбоко. Той е страхлив, приспособенец, с лични и не съвсем безкористни амбиции, които не надхвърлят периферията на селото и неговите мащаби. В него има и консерватизъм, и клеветничество, и най-накрая тази еснафска безогледност към хората и неподбиране на средствата в борбата с тях зад маската на благовидно доброжелателство, които най-добре отразяват похабяването на човека, подаването му на инерцията на ежедневието, лишена от жизненост и духовни импулси, характерни за нашето социалистическо време. И все пак за този човек ви е мъчно. И не само заради светлото му минало. В него има някакво начало, което е могло да го направи друг, не служещ и страхливец, а енергичен и смел, полезен, инициативен човек. Как трябва да се погледне на този човек. Назад в миналото му или напред в бъдещето? Тези две начала трябва да си поддадат ръка в настоящето и това сигурно ще направи в утрешния ден Манол Манушев.

Ето образът, който събира драматургическите интереси на произведението. Манол Манушев е ярък пример на новия съвременен герой. С него се роди още веднъж положителният образ в нашата драматургия. И ако ме питате в какво е очарованието на този образ, бих казал — в духовната му близост, в интимната прелест на неговата душевност, в онова непосредствено внушение, което е сринало всякакви граници между себе си и зрителя. В него няма нито патетиката, нито дори съзнанието за своята „положителност“, нито онази дистанция на самосъзнанието на героя, която го отделя от другите или го противопоставя на тях.

Той е органически слят с онова, което се нарича развитие на живота ни, частица от неговия настъпателен ход, през часовете на трудовото ежедневие. Кои са неговите черти? Преди всичко перспективността на погледа, животът, уловен в движение, умението да се улови сред динамиката на действителността онова, което се ражда и онова, което трябва да си отиде. Съчетаването на перспективността с познанието, дължимото, онова, което трябва да бъде с реалния практицизъм на момента. Разположението на силите в практическата и духовна борба на дните ни. Трезвостта на преценката, редом с вярната оценка на хората, търпимо съчетана със строгост. Любов, лишена от сантиментализъм, но обляхана от хуманистическа принципност. Грижа за общото дело и внимание към всеки отделен човек. Поглед не само върху отделния човек, а и върху поколенията и точната им и полезна роля. Приемането на трудностите като неизбежност на живота, без всякаква сензационна ефектност и съсредоточена събраност на силите. Вътрешна уравновесеност, партийна страстност и принципност, строгост и човешка нежност. . . Бих могъл да продължа. Някой може би ще каже, но това е „програмираният“ положителен герой. Не, Манол Манушев е жив човек. Тези черти у него се срещат в противоречиво единство като във всеки жив характер. Той също има своята драма и своите грешки, преди всичко лични. Той се сблъсква със сложността на живота и човешките отношения, сам е в лабиринта на тази сложност. И това още повече му помага да разбере хората,

преди да ги осъди. Времето, този филтър, който пречиства нашите мисли, преживявания, минали постъпки, му е бил верен другар в трудните години на изпитания и борби. Нашите собствени вини ни умъдряват. Такава мъдрост и такава лична вина носи и Манушев. В своя живот той е бил чист и безкомпромисен, но в личния си живот неудачник. Една сторена грешка може да тегне един цял живот. Но това нито го е озлобило, нито го е разочаровало. Трябва да умееш да приемаш някои неща и да не се примиряваш с тях заради собственото си достойнство и съвест. Тази граница е тънка, сложна, не така категорична, но все пак вътрешно ясна.

В това е вторият план на героя, който го прави жив човек, със своя драма и свое трагическо минало. Авторът е поискал да обхване от всички страни своя герой в неговото ежедневие, сред общественото и трудово поприще и в самотните му часове. Отгук неговата строгост, неговата замисленост и неговата нежност. Това е един образ разбираем, близък до зрителя. Тези две начала — общественото и интимното — са органически вплетени в драматургическия конфликт. Това прави образа жив и обаятелен. Един герой, който воюва срещу сковаващата инерция и задържащите сили в живота. За нашата правда и за изграждането на човешката душа.

Въпросът за оранжерията дали да се построи или не, е само сюжетен ход. Не че случаят не е реален. Може би това наистина да се е случило някъде. Но проблематиката на пиесата не е производствена в тесния смисъл на думата. Касае се за отношението на хората към новото в живота, разкриването на характера и мислите в пряка връзка с инициативността на нашия социалистически живот в усложнените отношения между хората.

Проблемът за дълбокия драматизъм в една съвременна социалистическа драма, и съдбовността на героите в нея, дискусийността на проблемите, когато зад страстно защитаваното от героя гледище не надникват никакви „лични опасности“, а само обществени и морални принципи и сътолковения, характеризира тази драматургия.

При социалистическата драматургия става дума за функционална връзка и зависимост между личната и обществената заплаха. Неуспехът на отделния положителен герой, неговата лична трагическа съдба застрашава обществото, отнася се до всички положителни сили в него. Ако героят не може да отстрани например провокатора, и загива, това не е само лична гибел, това е заплаха за определени обществени сили, за партията, за класата. Тази функционална връзка между отделната личност и нейната драматическа съдба е пряко свързана със съдбата на обществото. Тази зависимост може да върви в много посоки. Но тази закономерност изисква един голям обем и съдържание на конфликта в социалистическата драма. И едновременно засяга една друга страна, която чертае разликата между конфликта и дискусията в драмата. Отново става дума за общ теоретически принцип в драматургията.

Колкото героят е в по-тесна, пряка зависимост от драматическата ситуация, толкова конфликтът е по-силен и по-драматичен. Колкото героят е по-„свободен“ и независим от ситуацията (т. е. ситуацията не представлява угроза за него), толкова по-лесно конфликтът преминава в спор, в дискусия с друг герой. При дискусията в драмата общото отклонява конкретното, зависимостта от ситуацията. При дискусията не участва действието, волеви момент, като постъпка, като акт да се излезе от ситуацията, да се разруши или да се надмогне. Така личната заинтересованост на героя и „съдбовната“ зависимост от конкретността на обстоятелствата отстъпват на една неутрална зона на действие, където се изясняват принципи, тези, позиции без трагическа заинтересованост за съдбата на героя и без действие в широк смисъл на думата. Тук липсва остротата и драматургическото напрежение, което е силно тогава, когато се

решават човешките съдби. Но дискусията може да прерасне в конфликтност в зависимост от волята на героя, от единството между възглед и поведение и от породилата се застрашителна ситуация.

Дискусията в драмата не е разнороден на драматургията момент. Напоследък тя е особено застъпена в така наречената интелектуална драма. Но едновременно тя може да се превърне в самоцелен момент, да измести конфликта от неговата конкретност, лична и историческа съдбовност.

Направих това бегло теоретично отклонение не само по повод драмата на Боян Балабанов. Но при нея също се водят дискусии. Героите не са „съдбовно“ застрашени, което е характерно за социалистическия ни живот. Но тук спорът лесно преминава в действие, някъде загубвайки, другаде, без да губи характера си на дискусия.

В обрисовката на героите, които се противопоставят на Манушев, като че ли има някаква градация. „Третият“ герой е Винаров, партийният секретар. Той е внимателен, тактичен човек, достатъчно далновиден, за да покани за председател Манушев и достатъчно предпазлив, за да застане зад него. Това е човекът, който се пази. Дълбоко честен, тази прекалена предпазливост го прави непринципен, увлечен от инерцията на старото. Той също е жертва на житейската инертност. Това са правдиви, близки и познати герои. Авторът ни дава възможност да ги видим по-добре и едновременно с моралната оценка ни ги разкрива релефно, сред „фактурата“ на новия ни живот.

Боян Балабанов трудно поставя в центъра на драмите си женски образи. При него те нямат самостоятелно съществуване. Те са винаги обрисувани в отношение към мъжа. Те по-скоро обогатяват неговата психология и същност, но малко разкриват себе си. Жената при него е нежност, ласка, биг, усилие, възгледи. Но всичко това е сякаш по отношение към мъжа. Тя е тих оазис, кът на надежда и бленувано щастие, отмора и красота. И на тази плоскост идват и любовта, и разочарованията на мъжа и от мъжа. Не мога да кажа, че той е психолог на женската душа. . . Тази динамична и функционална връзка на женските му образи по отношение на мъжа и неговата мисия в живота прави женските му образи малко самостоятелни, а понякога и малко жени. Образът на Бона, комсомолската секретарка, е просто мъжки образ. Той дори не е съумял да изрази любовта ѝ към Янбастиев. А и двата други женски образа на Вера и Евгения са също функционални по отношение към мъжа. Твърде малко самостоятелни в своите черти и характер.

Трудно е да се каже, че това е пиеса на един герой. Въпреки че тук имаме един подробно разработен образ на главен герой, пиесата не е „монодрама“. При монодрамата героят като във фокус събира не само целия драматически интерес около себе си, но изобщо нямаме други богато изградени образи и изобразена действителност. Самата действителност е изразена чрез героя („Ричард III“). Останалите действащи лица имат функционална задача да изявят този единствен герой. Действието е максимално концентрирано, строго, дори аскетично в композиционно отношение.

В последната си пиеса Б. Балабанов не е чужд на онази „центробежност“, която познаваме от другите му драми. Дори в известен смисъл това е една слабост на пиесата. В нея има нещо „бароково“. Тя се явява твърде много претрупана от теми, едни загатнати, други поставени и неразвити, трети показани. Дори те имат относителна самостоятелност във от общия конфликт и главен герой, което именно оставя това впечатление на претрупаност и липса на строга организация на материала.

Нарушената композиционна структура идва и от претрупаността със случайности и обстоятелства, с цел да се усложни действието. Но те остават твърде външни и оказват малко влияние върху хода на останалото действие. Оттук и

впечатлението за излишък. Дори във финала той ни обещава една нова драма (зрителят узнава, че двамата младежи, които изглеждат влюбени един в друг, са брат и сестра). Виждате целия арсенал на мелодрамата, който напомня една стара литература. Случайността ни спасява от една нова мелодраматична трагедия. Дъщерята се оказва влюбена в друг, а не в брат си.

Но стремежът на автора да изгради самостоятелен образ, самостоятелно действие, извън главния герой, обогатява произведението и особено изобразителното платно на живота.

Главният герой на пиесата е едно безспорно завоевание на нашата социалистическа драматургия. Това може само да ни радва. Той не живее изолирано, а в общата драматургическа канавна на цялото, сред галерия от живи хора. Тук социалистическата действителност не е неутрален фон, а действащо лице, въпреки че пиесата е също на „прекъснатата инерция“ по своя основен характер. Главният герой и активната роля на самата социалистическа действителност са нейните основни качества.

Зрителят винаги търси хумора. Той е снизходителен към всякакъв род хумор — и плоския, и мъдрия. Може би това отличава най-определено пиесата като жанр от трагедията и комедията, където не съществува инцидентният хумор. Публиката обича хумора, защото той блика направо от живота, от нашите оценки, от нашето критично наблюдение, от собствените изненади на нашето мислене. Не обичам хумора, който унижава героя. Този смях, който унижава, е спекулативен. Обикновено в евтината комедия при всичките ѝ разновидности той се гради именно на унижението на героите. С други думи на тяхното принижаване за сметка на глупостта им, непохватността им, несъобразителността им или на странната неловкост на обстоятелствата. Но при този евтин хумор, при който се разчита преди всичко на професионалната виртуозност на автора, се създава огромният брой касови комедии, които не са предмет на разглеждане тук.

Изискванията пред нашата социалистическа комедия са по-други. Те са сериозни и съчетаването на тази сериозност с един осмислен хумор, който носи морала и етиката на нашата съвременност, стоят в основата на жанра. Но този хумор по-трудно се постига и по-трудно достига до зрителите. Тук не защитавам позициите на интелектуалната комедия (известна най-вече като салонна), а „загрижената“ комедия в широкия смисъл на думата. Тя едновременно осъжда и обича. Осъжда, без да преминава в остра сатиричност, обича не безрезервно. С други думи, „обикновената“, традиционната, осмислената и съдържателна комедия. Това е един труден жанр. Колко са комедиографите в световната литература в сравнение с трагиките? Един незначителен брой. Но те създадоха образите на световната комедия, вечно живи, вечно съвременни. У нас чистият жанр на комедията се застъпва от малцина автори.

След Ст. Л. Костов не можем да посочим име на автор, известен само като комедиограф. Някои наши писатели и драматурзи покрай своите пиеси понякога се насочват и към комедията. Но комедиограф с определен творчески почерк днес още ние нямаме. Затова се радваме на всеки опит на нашите автори, които отправят взор към този труден и нужен жанр.

Такъв взор е отправил и Емил Манов с комедията си „Младоженецът“. Не е трудно да се определи нейният жанр. Тя няма претенциите нито на философска комедия, нито на сатирическа комедия, нито на интелектуална иронична комедия, нито на гротеска и пр., каквито напоследък се навъдиха доста, в една твърде голяма неопределеност. Това е една обикновена жанрова комедия в традицията, в духа на бита, но с някои особености. Може би най-хубавото в нея е непретенциозността ѝ. И онази вътрешна непредубеденост към някоя натрапчива теза и насила търсен хумор, които убиват необходимите качества за непосредственото възприятие на комичното. Без да претендира за оригиналност,

комедията на Емил Манов носи едно съвременно съдържание, определена морална проблематика и едно оригинално решение на основния образ.

Той се придържа към класическите правила на недоразумението. В пиесата всичко е естествено, нормално. Но тази естественост и нормалност сякаш не може да се възприеме от някои действащи лица и ето че тя се превръща в парадоксалност. Заменянето на едно лице с друго и на едно обстоятелство в противоположно, е обикновен комедиен трик. Но тук лицето е „истинско“ и обстоятелствата са истински, но няма кой да повярва в тях. Действителността е станала неистинска. Именно честната човешка обикновеност се е превърнала в нещо необичайно. Главният герой, който живее скромно, нормално и истински не може да бъде възприет от останалите. Толкова инерцията на живота ни е отклонила от истинския смисъл и съдържание на този живот, че поведението на героя изглежда парадоксално. Всъщност еснафският живот на заобикалящата го среда е станал парадоксален в условията на нашата действителност. Тази вътрешна несъразмерност между естественото и мнимо естественото в живота стои в основата на комедията.

Затова и всички герои в комедията са и еднакво виновни, и еднакво невинни, еднакво смешни, и еднакво сериозни. Това ги приближава до нас. Авторът търси откровеността за себе си и за тях и я постига чрез хумора. Той избягва сатиричната присъда и търси извинителната страна на комедията по същия начин, по който ние сме склонни да извиним себе си, когато забележим слабости от този род, за който се говори в комедията. И все пак, прощавайки на героите, ние всъщност ги осъждаме, защото всяка прошка е отмяна на една присъда. Авторът иска да ни лекува чрез обикновения смях, а всеки смях е също една морална санкция. А кой е източникът на хумора, което прави лицата смешни? Не толкова недоразумението, колкото разминаването между героите. А това разминаване е в мислите, във възгледите, в позициите за живота. От една страна, култът към житейския практицизъм, от друга — неговото отрицание.

Авторът нищо не ни казва за миналото на своите герои. Това за него е един от елементите на интригата. Те сякаш нямат минало, но имат едно смешно настояще. Това настояще е също едно движение, в него се бори една морална устойчивост, една инерция. Така в комедията се очертават контрастите между моралните и аморалните стойности. Но това не са предварителни позиции или тези, а просто обикновено течение на живота, на действителното, което достига до контрастни съпоставяния. Действието се води от главния герой, младежа-жених, а контрадействието — от смешната „еснафска сума“ на живота. Пиесата е едно опомняне от несъзнателното потъване в дребнавостта на ежедневието, което незабелязано променя нашето съзнание. Контрапункт на тази действителност е основният герой, неговият морал и борба в пиесата. Авторът го обвива в известна загадъчност — странни постъпки, които противоречат на общоприетото, за да се окаже в края на краищата, че именно това поведение е естественото, човешкото, моралното, и че другото, заобикалящото го, е израз на кривналите от истинския живот хора сред нашето социалистическо време. И парадоксът е именно в това, че в условията на социалистическия живот може да съществува едно еснафско битуване. Този герой е взет в семейството със своята необяснима странност. Всяка странност се пренежва от определена житейска позиция. Авторът създава една истинска комедия на конфликтна ситуация, но избягва директния драматизъм и прекия сблъсък на противодействащите сили. Тук всяка реакция на положителния герой и на противопоставените му лица носи комично-парадоксален характер. Сама по себе си обаче комедията не е парадоксална. Парадоксът не е търсен от автора. Тук нямаме никакви измислени парадоксални ситуации или интелектуализирано напрежение. Комедията не се изгражда на философски концепции за относителността на моралните и житейски стойности,

на фактите и лицата, на тезите и поведенията, както в класическата „парадоксална“ комедия. Тук всичко тече естествено и непринудено, едно деличино провинциално течение на живота и парадоксът се ражда в самия живот. Парадоксът идва от това, че авторът довежда изводите докрай. Така той достига и до комедийната хиперболичност на действието. Простото поведение на главния герой звучи сред ежедневното на дребните грижи, мисли и еснафски възжеления именно като... парадоксално.

Ценността и оригиналността на тази комедия е в положителния комедийен герой. Редки са случаите, когато един положителен герой се явява двигател на едно комедийно действие. Тук моралът на комедията не се извлича чрез „обратното заключение“, от поведението на „смешия“ герой. Но начините, чрез които този герой действа, носят комически характер, облечени са в комическа форма. Авторът не се стреми да изчерпи партитурата на един сложен характер. Положителният образ на свой ред се проектира на основата на заобикалящата го среда. А тя изразява едно еснафско мислене и практика. Така авторът не търси моралните конфликти вътре в душата на героя, неговото раздвоение или интензивни преживявания, които биха го довели до морално-дидактическо резонорство.

Положителното в героя се очертава чрез простата логика на неговите честни и осмислени действия. Чрез тези действия той отхвърля нещо (еснафството в собственото си семейство и еснафството в семейството на жена си, която обича) и се бори за друго. Но тази борба не е в остър сблъсък, тя е в устойчивостта и безкомпромисното поведение, което изглежда странно, но е напълно последователно. Странността идва от това, че авторът крие до финала вътрешния смисъл на поведението на героя си, за да го изяви изведнъж, за да блесне с цялата си човешка правдивост в самия финал. Неговите действия са естествени, но изглеждат парадоксални сред семейството на жена му. Така авторът подчертава положителната страна от характера на героя повече като жизнена проекция, отколкото като психологическо разкриване. Той ни спестява морализаторството и успява да остане в кръга на забавното и интригуващото, без да жертвува характера или да го прави смешен. В процеса на действието се оказва, че героят изобщо няма никаква тайна, че той просто е избрал свой начин на противопоставяне на еснафството в нашия живот.

Този чист млад човек е станал музикант в един провинциален оркестър, като е напуснал родителите си от професорската фамилия, жертва на същото еснафство, сред което попада в семейството на жена си. Той е влюбен в жена си, но не се обръква. Решава да живее по свой начин и да промени живота на другите. Цялата комедия е проверка на неговото възрение и на неговата правота. Той не прибегва до бягство, а до борба и то твърде своеобразна борба. Хуморът идва именно от средствата на борбата, които избира младежът за средата, в която е попаднал. Всъщност той не предприема нищо драстично, остро и излагашо. Той само се противопоставя по свой начин и в името на своите принципи. Неговите постъпки са естествени, продиктувани от най-чисти подбуди. Поведението му е безкомпромисно, но не натрапчиво и не брутално. И все пак едва не го вземат за луд. Неговата доброта, услужливост и покорност контрастират с моралната му безкомпромисност и едно друго съзнание, съзвучно със социалистическото ни съвремие. Той обича и продължава да обича жена си, въпреки нейното поведение и изкуствените ситуации, в които го поставя с честолюбивата си и криворазбрана гордост. Той също става своеобразно горд, но и своеобразно странен, от което идва комическият ефект. Зад всичко това блика неговата вътрешна чистота и искреност. В процеса на действието младата му жена, която му се противопоставя, все повече се влюбва в него. Авторът ни рисува процеса на нейното отделяне от собствената ѝ среда. Това е преди всичко отделянето от мисленето на родителите, раждането на нейната морална самостоятелност.

Трябва да се съжاليا, че останалите образи носят прекалено много познати и бих казал шаблонни черти. Авторът иска да осмее типовото в еснафството. Всички еснафи си приличат. В дълбоката си същност еснафството е едно и също, независимо от различните обвивки. Не бих искал да изброявам неговите черти, подробно изразени в пиесата, като се започне от култа към вещите и се завърши със завистта към съседа, двуличието и използването на служебното положение. Трябва да се съжاليا, че авторът не е отишъл по-далеч от възплащаването на тези отделни черти в отделните свои герои. Той не е търсил оригиналното и индивидуалното в тях. Те изобщо не го интересуват. Той спира до статичния познат портрет на „щампованото“ еснафство. И все пак авторът е запазил една жизненост на средата и хумор, който блика непосредствено и неподправено от самия живот. Трябва да се съжاليا например, че ординерността в обрисовката на типовете от еснафската среда са излезли по-силни, дори тогава, когато у автора са се появили оригинални хрумвания. Един такъв находчиво намерен образ като чичото — лекар-психиатър, можеше да бъде експлоатиран по-пълно, по-подробно, извън познатата битова схема. Да кажем едно изследване психологията на нашия съвременен еснаф не от фройдистко (тези образи на лекари-психиатри наводнича западната литература), а от психолого-социологично гледище. Това би засилило комедийния план и разобличителната страна на пиесата.

В строгата реалистическа картина на комедията сцените с крадеца звучат прекалено условно и преднамерено. Тук хиперболата напуска границата на възприетата стилистика. В пиесата можеше да има повече находчивост, игровитост, вътрешна обвивка, неочакваности и т. н. Тази находка със съотношението между обществената кражба и частната кражба не е „разиграна“ достатъчно. А тя е прекрасен източник на ироничен хумор. Но ние трябва да приемем комедията такава, каквато е, в нейната реалистическа плътност и битова достоверност. В нея присъства хуморът и това е най-важното. В нея има един оригинален образ, положителен герой в комедияграфията, а това е вече път.

Не бих искал да правя подробни изводи от разгледаните дотук пиеси. Не бих искал и да опростявам проблемите. Но трябва да кажа, че независимо от степента на художественото майсторство тези драматически произведения носят нерва на нашата съвременност, нейната остра чувствителност и дълбоко вглеждане в на пръв поглед невидимите страни на живота през спокойните дни, които изглеждат така еднакви и които са така наситени и отговорни. Всички тези произведения са далеч от идейно-художествена завършеност и сила на внушение в оная степен, която всички желаем. Но те имат и значителни добри страни.

Ако трябва да обобща слабостите, бих казал, че при тях липсва все още категоричната острота на зора, недвусмисленото разкриване на положителните сили в живота, преценени през едно класово и национално съзнание. Липсва в нужната степен героизм-комунизъм, липсва нашата партия не само като обществена, но бих казал като психологическа категория. Защото партията, която ръководи нашия живот, е в съзнанието на всеки, независимо дори от отношението, което той има към нея. Тя участва в нашите мисли, в нашите дела, в нашите преживявания, тя съпътства нашите цели и нашата дейност.

От друга страна, фонът, на който се развиват пиесите, т. е. нашата социалистическа съвременност, е твърде блед и неутрализиран. Липсва онова активно и действено начало, което характеризира динамичната целеустременост на нашата действителност и цялата острота на конфликтите, които се създават от сблъсъците в живота: Между тази действителност и деятелността на отделните герои съществува диалектическо единство и противоречие. Оттук се раждат конфликтите, оттук се отправяме към бъдещето. И всичко е за това бъдеще. И сигурно в утрешния ден и завоеванията на нашата драматургия заедно със завоеванията на живота ще бъдат по-големи и по-пълноценни.