

## „ПОДСТЪПИ КЪМ ТЕОРИЯ НА ДРАМАТА“ ОТ АТАНАС НАТЕВ

Изд. „Наука и изкуство“, 1972, 208с.

Преди да бъде разгледан сам по себе си новият труд на Атанас Натеv „Подстъпи към теория на драмата“, би трябвало да бъде погледнат в един по-широк контекст на българската естетическа мисъл и на останалите произведения на автора си.

Четейки „Подстъпите“, човек неволно си спомня за Минко Николов и Цветан Стоянов: за тези непрежалими наши теоретици и критици, на които съдбата не позволи да разгърнат достатъчно своя разностранен талант. Асоциацията е далечна, но оправдана; тя е предизвикана от общия интерес към модерната проблематика на съвременното изкуство и литература (и по-специално към кризисните им явления), анализирани с познаване и разбиране от марксовски позиции. Преждевременната им смърт оголи доста чувствително този сектор на нашата теоретическа и критическа мисъл, доказа за сетен път малобройността и незаменимостта на сериозните научни кадри в малка страна като България. Това възпоминание шеше да бъде неуместно, ако не ставаше дума именно за Атанас Натеv — най-изявения автор от малцината наши теоретици и критици, които успешно — с актуална научна ерудиция и по-лемичен темперамент — воюват на този отговорен и труден сектор, където стрелбата наслуки по непознат противник не е чак толкова рядко явление. . . Особено важен за нас е пропесът на прерастване на критико-аналитичното в теоретико-синтетично на базата на една будна, диференцираща, диалектическа полемичност.

Със своите научни достойнства — оригинален теоретичен принос и сериозна ерудиция — трудът на Натеv „Подстъпи към теория на драмата“ е значителен успех на българската естетическа мисъл. Успех толкова по-радостен, защото се появява в една почти неразработена у нас област. (Последното е лесно обяснимо с ниското ниво на българския театър и драма, с липсата на достатъчно традиции, информация и интерес както към съвременното състояние на тази област, така и към по-чисти теоретически спекулации, надхвърлящи рамките на критическата интерпретация.) Казвайки „почти не-

разработена област“, имам пред вид не популярността на теоретическите проблеми на театъра и драмата сред българските автори. Впрочем напоследък — благодарение на усилията на автори като Л. Тенев, Ч. Добрев, В. Стефанов и др. — положението се променя. Но това не омаловажава постигнатото от А. Натеv, доказателство за чийто траен теоретически и критически интерес са книгите „Между спорното и безспорното“, „Съвременна западна драматургия“, „Драматично и драматургично“, „За театъра като изкуство“. Новата му книга „Подстъпи към теория на драмата“ е щастлив синтез на двете линии в досегашното творчество на А. Натеv. А именно на споменатите критико-теоретични разработки из областта на театъра и драмата, от една страна, и на по-общите естетико-методологически изследвания като „Изкуство и общество“, „Литературознание и изкуствознание“ и пр., от друга. Затова въпреки своя неголям обем (208 с.) тази книга е гъсто населена с проблеми и теоретически постановки. В строгата йерархия на изложението, обединено около конкретната тема „драмата в отношение към театъра като изкуство“, редица тези и концепции от други трудове на Натеv не само тежат на мястото си, но и се обогатяват в новия контекст. Например непосредственото и непринудено изпитание на светоотношението в драматичната дилема и действие. Или естетико-типологическата конфронтация между изкуството и играта.

Във въстъпителната „Предварителна бележка“ Натеv предупреждава, че предлаганият труд е разработван отначало като курс лекции пред студенти по театрознание в Свободния университет в Западен Берлин. Затова в подбора на примерите и доводите личи, че книгата е подготвяна за печат и издадена най-напред там (Athanas Natev. Das Dramatische und das Drama. Friedrich Verlag in Velber, 1971). Авторът има пред вид главно „кризисни явления в съвременната западна драматургия“. Това в никакъв случай не е недостатък на този труд, защото е радостен фактът, че български учен на базата на непосредствена информация осмисля от марксовска гледна точка тези дискусии и кризисни явления;

защото е стара истина, че тъкмо граничните ситуации, нарушенията на правилата разкриват същността на тези правила;

зашото — както изтъква сам авторът — „на социалистическата театрална практика, критика и политика... е посветен следващ мой труд, части от който вече прочетох като лекции“ (с. 8).

Особено важно — подчертавам — е това, че осветлявайки от позициите на марксистската естетика смътно познати или съвсем непознати за нас явления, авторът разширява боевия хоризонт на българската теоретическа мисъл. Явление твърде рядко и затова толкова по-достойно за admiration.

Полемичният дух на А. Натов непрекъснато търси опоненти. Това е несъмнено достойнство, което обогатява с информация изложението, прави го по-живо и научно убедително. В някои случаи обаче позоваването е не толкова спор, колкото повод — тогава то излишно „издава“ лекционното зачатие на книгата. Обаче полемичността на Натов не е ексцесивна. Тя не пречи на широтата и гъвкавостта на търсенията. Затова говори още първото сполучливо „самоограничаване“ на задачата — търсене на такова определение на драмата, което „да бъде разграничително, но не и ограничително“ (с. 15). Трябва да отбележим, че авторът докрая остава верен на това намерение.

Добре запознат с противоречивата пестрота на съвременната драматургия, Натов разбира, че днес е невъзможно да се създаде „общоприемлив технологичен модел на драмата“. Затова тръгва отдалеч — от противоречивото единство на естетика, поезика и социология. ... В книгата си „Литературознавство и изкуствознание — методологически въпроси“ Натов разработи идеята за диалектическата триада „градеж — въздействие — потребност“, която действа като хомеостатичен регулатор, осигурявайки, от една страна, собствената идентичност на изкуството, а, от друга, неговата социална функционалност и динамика. А още по-рано — в книгата си „Изкуство и общество“ — той предложи концепцията за „непосредственото и непринудено въздействие на изкуството“, която впрочем намери радушен прием сред младото поколение теоретици (Иван Стефанов и др.). Сега тези по-обща разработки намират тук сполучлива конкретизация, предлагайки на Натов възможност за обходен маневър във флаг на поставената задача. В този смисъл би могло да се каже, че цялото досегашно теоретическо творчество на Натов е било като че ли необходима подготовка за написване на този труд.

Първа глава е посветена на драматичното. С помощта на интересен илюстративен материал и енергично движение между конкретния анализ и теоретическото обобщение Натов разглежда същността на понятието, драматичната ситуация, драматичната дилема и конфликт, драматичното действие, драматичното извън и в изкуството.

Изложението е кондензирано и задълбочено. По необходимост тази част има в най-

голяма степен „учебнически“ характер: тя трябва да изложи кратко и ясно основните работни термини и тези. Най-важното, което трябва да отбележим в тази глава, е оригиналната концепция за драматизма на наложеного бездействие.

... Чеховият образец налага да променим съществено представата си за драматичното, и то не само спрямо модерната драма, а изобщо“ (с. 39).

Тази оригинална концепция Натов подробно разви о в книгата си „Драматично и драматургично“. Но именно сега ние можем да я оценим по-добре като част на едно цяло, към което логически води. Разграничавайки действащо от действие, Натов внася ред в доста обърканите драматургични понятия. Демонстративната конкретизация на тезата за наложеного бездействие е убедителна; използването на помощта на понятията „динамичен стереотип на индивида“, „житийски статут“, „основателно желано действие“ и пр. е сполучлив. Прави впечатление логическата последователност, с която авторът анализира и обединява отделните понятия около стожера на драматичното.

„Смисълът на една дефиниция не е в това да обхване всички своеобразности на изследвания предмет, което е без друго непосилно. Тя е оправдана, доколкото се е добрала до логическата спойка на тези своеобразности. ... Дефиницията би трябвало да подпомогне изследването да различава аспекта на драматичното, без ни най-малко да оцелява широтата на неговата проблематика“ (с. 73).

Доколкото подобна рецензия има не само оценъчни, но и информативни задачи, тук би трябвало да предложим на читателя един по-дълъг цитат от обобщителния последен раздел на първа глава. А именно как трябва да се разбира драматичното като особено човешко състояние, предпоставящо определено душевно напрежение.

„а. Когато се появи заплаха от принудително бездействие, т. е. когато бъде осуетено или се окаже неосъществимо едно основателно желано действие (респ. изменение) на индивида, настъпва драматична ситуация.

б. Основателно желано осуетено действие или намерение на индивида е тогава, когато е органично свързано с житейския му статут, с динамичния му стереотип.

в. В момента, в който настъпва драматична ситуация, обстоятелствата, препречващи и осуетяващи основателно желаното действие, са непредотвратими. Непредотвратимостта им е двойка: тя е заложена както в самите външни обстоятелства, така и в неподготвеността на засегнатия индивид да се справи с тях.

г. Осуетеното или неосъществено действие е именно тогава свързано органично с динамичния стереотип на индивида, когато за него е вътрешна повеля да продължи или замести осуетеното действие въпреки очевидната невъзможност за това, въпреки че така би постигнал само ново принудително огра-

начаване на поведението си. Въвлечен ли е в същия драматична ситуация, той не може да води живота си иначе освен чрез напора за провеждане на осуетеното намерение.

д. Това изправя засегнатия характер пред особена дилема. Той е раздвоен обективно, като напразно се стреми да се нагоди към противодействащите обстоятелства или да нагоди обстоятелствата към себе си. Той е раздвоен субективно, тъй като с напора си към невъзможното подлага на критично изпитание и своя динамичен стереотип — стига до крайния предел на своя статут, мъчи се да го надхвърли. Така драматичната дилема представлява връхна точка на противоречието между „динамичното“ и „стереотипното“ начало у човека.

е. Благодарение на тази дилема драматичният характер се оказва в особена колизия със заобикалящите го, които възбуждат в една или друга степен непреодолимите обстоятелства, осуетили основателното му намерение. Той се оказва обвързан с тях и същевременно противопоставен на тях. Това е същията на драматичния конфликт. Той е тотален, тъй като засегнатият индивид се обвързва толкова повече с „другите“, колкото повече им се противопоставя, и обратно — толкова повече им се противопоставя, колкото повече се стреми да се обвърже с тях.

ж. Взаимосвързващото противопоставяне на характера с другите се придружава от особено усилие, което може да намери израз във физическите действия или във вътрешно страдание, ала може да се съдържа и като неразвита зърно в поведението на засегнатото лице. При всички случаи обаче за този, който е в състояние да разкрие неговия заряд, то е драматично действие, предизвикващо особено напрежение. . . . (с. 73—75).

Интересно е разглеждането на взаимоотношенията на драматичното с комичното и трагичното. Можем само да съжаляваме, че то е твърде кратко (особено отношението драматично—комично). Доколкото авторът още в началото декларира своя интерес към кризисните явления в съвременната драматургия, тук би било на мястото си и едно разглеждане на взаимоотношенията между драматично и трагикомично, за което редица западни драматурзи предлагат благодарен материал.

Втората и основна глава на книгата, нейна теоретическа кулминация е „Драмата“. Тя се състои от 11 раздела. Разглеждането на няколко от основните и приносни моменти на тази глава е наложително.

Пolemичният дух на А. Натеv предлага богат материал за приемане и за дискутиране. В „Понятието композиция“ трудно ще се съгласим с мнението за „структурата на творбата с присъщата ѝ статика“ (тя има свои вътрешни опозиции и напрежения). Разсъжденията на Натеv за композицията като за вътрешна граница на творбата, която ни дава възможност да я разглеждаме не само такава, каквато е, но и каквато би могла да

бъде (от аспекта на нейната вариабилност — не в статика, а в динамика, дори и когато е вече създадена — с. 87), представлява интерес за литературознанието и излиза извън „драматургическите“ граници. Същото се отнася и за лиричния и епичния родов принцип, където авторът с успех прилага понятието „проверимост“ (Витгенщайн). Интересните становища на Натеv по тези въпроси би трябвало да станат достояние на по-широк кръг критици и литератори. Тяжна обща черта е стремежът към постановка на проблемите в широкия контекст на диалектичната триада „градеж — въздействие — потребност“.

„Лиричният принцип предполага проверимостта на една изповед. . . При това основното в тази проверка не е да се установи доколко идеите са сами по себе си верни, а дали са израз на едно съкровено светогношение“ (с. 97).

„Епичният принцип предполага такава организация на материала и такава въздействие, които поставят възприемателя в досег с един посредник, чиято обективност и непреднамереност се подлага на мъчялива проверка със самото „разшифроване“ на творбата“ (с. 99).

Интересът към проблема за композицията и родовите (лиричен и епичен) принципи са едно необходимо теоретическо въвеждане към анализа на драматичното като родов принцип. Затова разглеждането им е общотеоретично, „стратегическо“. Интересните постановки на автора — особено по въпроса за композицията — ни карат да съжаляваме, че не са по-конкретизирани, за да влязат полесно в практиката на литературната ни критика, за която една такава постановка на проблема за композицията би била твърде полезна.

След този широк обход в теоретическия тил Натеv настъпва към основната си цел — родовия принцип на драмата. Той изхожда от Дидро, който в своето съчинение „За драматическата поезия“ обръща внимание на обстоятелството, че в промеждутка между два акта действието продължава „зад завесата“ своя ход. Нещо повече — то трябва да продължи, за да възбуди любопитството на зрителите, т. е. Дидро свързва антракта както със съдържанието на драмата, така и с начина, по който тя въздейства. Но за него антрактът има по-скоро едно „технологично“ значение.

Натеv развива и издига на ново ниво тази идея. Той вижда в нея достатъчно „рационално зърно“, за да изведе оттук драматургическия родов принцип. Очевидно до момента, в който антрактът служи само за филтриране и подбор, бихме могли да говорим за него като за форма на монтаж. Истинският проблем започва от момента, в който „той позволява да се остави зад кулисите и онова, без което собствено драмата не може да mine“ (с. 104).

„С други думи, антрактът следва да се разглежда не просто като средство за пренасяне на част от действието или фабулата зад

кулисите, а преди „всяко“ като принцип, който предполага да се композира така показваното, че чрез него да се доловят и онези останали извън сцената съставки на действието, без които то не може да бъде разбрано“ (с. 104).

„... Понятието „антракт“, разбрано като особен принцип за съчетаване на показваното с непоказваното, има отношение към трите елемента на драматичния род: градеж, начин на въздействие и съответстваща им възприятна потребност“ (с. 108).

Тази идея Натов проследява по-нататък с дисциплинирана логическа последователност. Той съзнава дискуссионността на нейната новост, затова обръща сериозно внимание върху убедителността на аргументацията си, използвайки всевъзможни примери от класическата и модерна драматургия. Ето накратко основните три пункта.

В градежа на драмата антрактът като родов принцип поставя разграничително условие: да се съчетае без посредник представяното с непоказваното. Антрактът е принцип на композиране.

С антракта е свързана и съкомпозиращата дейност на зрителя. Зрителят непрекъснато предполага причините за представяното, като подлага на проверка своите предположения. В тази насока му помага и режисьорската интерпретация. Последователното възстановяване на непоказаното чрез показаното (и обратно) води зрителя не към отделните картини, а към целостта на творбата. При това остава непоколебима неговата привилегия да непосредствено наблюдава.

От една страна, драмата развива влечението на зрителя към нея, като го приучава да „разгадава“ антракта. Това става източник на специфична радост. От друга страна, драмата се самоутвърждава обществено, когато в художествената си суверенност събужда и удовлетворява потребности, съответстващи едновременно и на нея, и на историческата действителност, в която се създава или разпространява. (Художественият род изпълнява общественото си предназначение тъкмо чрез своята специфика.)

Във втората половина на тази глава Натов проверява приложимостта на аргументирания вече родов принцип към конкретни драматургически проблеми („Фабула и безфабулност“, „Действие“, „Характери“ и пр.). Тук той напомня по-често и за разглежданите в първа глава особености на драматичното като наложено бездействие, преосмисляйки ги в единство с принципа на антракта.

Трета и последна глава на „Подстъпи към теория на драмата“ е посветена на представянето — т. е. на драмата като литературна творба, предназначена за сценично изпълнение, както и на особеностите на това изпълнение. И тук Натов продължава убедително да търси и доказва въздържаността на принципа на антракта.

„Закон на спектакъла е ролята да почива на определена представа за извънсценичния живот на лицето. В това се състои нейното стилово единство; с това тя става „предложение“ за представа и на зрителя; с това най-сетне тя е нещо повече от механичен прочит на текста“ (с. 193).

„Антрактът осигурява свободата на театралната интерпретация, но и нейната проверимост от страна на публиката. ... Антрактът се превежда на езика на сцената, но не се отменя. Непо повече — с постановката се активизира самостоятелната реконструираща дейност на зрителя, като се въвежда още един момент: успоредно с първичната композиция на драмата се проверява и нейната вторична композиция с мимични и пр. форми“ (с. 189—190).

„Антрактът е мостът, по който литературното преминава в театрално“ (с. 195).

И т. н. Примерите могат да се увеличат, но и така е достатъчно ясна логическата последователност в аргументацията на Натов. Трябва да признаем, че е убедителна.

Избраната целенасоченост на разсъжденията на автора, която той стриктно следва, не му пречи (даже напротив) да подхвърля мимоходом интересни и конструктивни идеи, които просто „плачат“ за конкретно разработване. Своеобразни проблемни протуберанси край основното ядро на тематичната задача, те доказват перспективите на конкретизацията на тази теория на драмата, чиито „подстъпи“ авторът разработва. Особено плодотворно би било използването на някои тези на А. Натов за анализ на спецификата на т. нар. „телевизионен театър“, за разграничаването между изпълнение (шоу) и представление и пр.

В тази глава Натов се обръща към някои вече анализирани проблеми (актьорство, зрител и др.), за да ги допълни със специфичните моменти на сценичното осъществяване на драмата. ... Театърът е „същинският дом“ на драмата именно със своя находчиво формулиран от Натов парадокс: „Спектакълът увеличава дразнителите на въображението като, от една страна, отделя показаното от извънсценичното, а, от друга страна, улеснява прехода помежду им“ (с. 191).

Читателят, който с интерес и възнаградени интелектуални усилия е стигнал до края на книгата, не може да не съжалява, че последният раздел „Филм, масови медиуми и драма“ не е по-пространно и сериозно разгледан. Той предлага интересни мисли за разликата между киното и театъра, но пренебрегва актуалния проблем за театралните амбиции на телевизията; отбелязва любопитната близост между радиопиесата и принципа на антракта, но не ѝ отделя повече внимание. Това впрочем е обяснимата предпазливост на теорията към всяко явление с недостатъчно изяснена природа. Защото иначе Натов е бил винаги напредък към най-модерните тенденции и явления на съвременната култура.

Авторът неведнъж декларира, че гледа на разработката си не като на завършена теория, а като на „отправна позиция в една дискусия“. Характерен в това отношение е краят на изложението, където Натеv категорично се отказва от заключение:

„То би било в несъзвучие с характера на книгата, обръната изцяло към една неприключила дискусия“ (с. 206).

Този финал е израз не на пресилена скромност, а на познатия ни полемичен дух на автора, който винаги темпераментно се е втурвал във всяка по-интересна дискусия и никога не е бил чужд на Марковския девиз „подлагай всичко на съмнение“. Със своя свободен търсещ дух, чувствителен към модерната проблематика на времето, със способността си за находчиво приземяване на абстрактните теории върху конкретен наш и худ материал и за извличане на теоретични обобщения от емпиричното, Натеv е бил винаги близък на най-младото поколение критици и теоретици. Имам пред вид не само конкретните научни истини, които всеки може за прочете в книгите на Атанас Натеv, а и привлекателността на един диалектичен начин на мислене, който предполага елегантно движение към тях...

Огнян Сапарев

## ЛИТЕРАТУРА, ИЗКУСТВО, ОБЩЕСТВО“ от ПЕНЧО ДАНЧЕВ

Партиздат, 1973, 173 с.

„Никой клон на науката и всички науки, взети заедно, не могат да заменят обществената функция на изкуството — изследванията в живота, трепенията, уникалния свят на човешката душевност. И нейното пресъздаване в неповторими естетически ценности, които като никой плод на човешкото съзнание могат не само да изследват, да учат, да възпитават, но и да разтърсват човешката душа с радости и вълнения, които са и ще бъдат насыщаща потребност на обществения човек — естетическите радости и вълнения.“ Понякога и един цитат само добре илюстрира и позицията на естета към социалния статут на изкуството в съвременния век, наричан често век на науката, и неговия патос в отстояването на тази позиция. В науката, дори когато неин обект е изкуството, убеждават доводите на логиката, и емоциите тук са непризвани, даже да са подкрепени от темперамента на убежденията. И все пак в едно изследване, обрънато към по-широк кръг читателска маса, поне в известна степен присъствието им е неизбежно, тъй както е

неизбежно отдаването дан на познавателността и достъпността. Но и с тези „отстъпки“, продиктувани от характера на изданието, П. Данчев ни поднася една съдържателна книга, третираща сложните взаимоотношения в релацията „изкуство—общество“.

Авторът отдавна разработва тази проблематика и някои от становищата му, съвсем естествено, имат характер на доуточняване и теоретическо разгръщане на вече овладяни естетически „терени“. Такова е положението например с основния проблем на естетиката — за обекта на изкуството. Както е известно, във „Въпроси на марксистко-ленинската естетика“ (1961) той споделяше в общи линии тезата на съветския естет Буров, „че специфичният обект на изкуството е човешкият живот, по-точно общественият човек в живото единство на общественото и личното, в онова единство, което му е присъщо по неговата обективна човешка същност“; същевременно нашият естет се разграничава от съветския си колега по отношение на разглеждането на човека като „абсолютен естетически предмет“ и изтъква важната роля на творческия субект. Към тази позиция по същество Данчев се придържа и в разглежданата книга, като още по-настойчиво подчертава специфичната роля на твореца, неговата способност за художествено виждане и претворяване на действителността. За да изясни идейно-възпитателната функция на изкуството в едноименната си статия (и в някои други), изследователят отново се връща към този проблем. Но понеже в „Критика и естетика“ (1972, 2 изд.) той вече е определил окончателно отношението си към „природните“ и „обществениците“, тук се задоволява само с бегъл поглед върху този вече позагъланал спор и лаконично излага своето гледище с допълнението, че цялата действителност е предмет на изкуството, но в центъра му стои изображението на човешкия характер в „живата обществено-психологическа цялостност на неговото съществуване и действеност“.

Това допълнение отразява вярно ориентацията на образителните изкуства, но поставя на заден план такова изкуство като музиката, при което на преден план е не изображението, а изразяването. Струва ми се, че терминът „изразяване“ не може да бъде пренебрегнат при едно общо определение, без това да се отрази на пълнотата му; не се чувствава достатъчно осезателно в това определение и мястото на природата като обект на изкуството. Тук би могло да бъде направена и една съпоставка с буржоазната естетика, в която по този въпрос съществуват големи разногласия. От една страна, е логичизмът на съвременния феноменологизъм с апелите му за „защита и прослава на рационализма“ (М. Дюфрен), опитващ се волунтаристично да обедини в едно учен и мечтател, наука и поезия, образи и структури, а, от друга — неотелогическите концепции за „изкуството-религия“ (Л. Флам) на съвременния човек.