

КЪМ ВЪПРОСА ЗА СПЕЦИФИКАТА НА ИСТОРИЧЕСКАТА ДРАМА

Петър Филчев

Общозвестно е схващането за интимно общуване между историята и изкуството, за една постоянна връзка между тях, за взаимно проникване. Отбелязват се и много същностни черти, които доказват обособеността им на хуманитарни дисциплини, за една самостоятелност на всяка от тях, която е действителна. . . В случая преди всичко жанрът на историческата драма и практиката на театъра възбуждат размислите върху характера на тази връзка и общуване. Взаимствуванията на изкуството от историята — на исторически материал, факти, събития, лица, а понякога заедно с това и на принципи за описание — определят значението и широтата на проблемите, отнасящи се към спецификата на жанра на историческата драма.

Когато посочваме взаимствуването на исторически материал от страна на изкуството, не трябва да смятаме като следствие на това обстоятелство, че историята автоматично се превръща в предмет на изкуството. Нужно е да се има пред вид, че още с интереса към практическата дейност на хората от миналото възниква и необходимостта от теоретично осветляване на тази дейност, което е най-често във възможностите на философията. Следователно много от това, което предлага историята и без което не можем да имаме цялостна представа за природата ѝ, може да отпадне, да бъде излишно за сферата на художественото творчество. Защото реалността на фактите невинаги се покрива с реалността на структурите, изразяващи състоянието на общественото цяло. Именно тук субективното, обвързано с естетическите задачи на автора, може да постигне това необходимо равенство, като открие и изведе вътрешната логика на зависимост между отделните факти и закономерности в развитието на обществото.

История и изкуство.

Историк и писател. . .

Литературното развитие ни предлага може би най-красноречивия пример на този с научно-естетически рефлексии бином. Това е Шилер — драматическият поет, и Шилер — историкът.

Първият не е загубил и едва ли би загубил значението си. Но вторият, Шилер — историкът („История отпадения Нидерландов“, „Осада Антверпена прицѣм Пармским в 1584—1585 г.“ и др.¹) е напълно избледнял. Известно е, че историческите му произведения днес са без особена, без дори всякаква научна стойност. И ако все пак има нещо ценно в тях, то това е Шилеровият литературен стил на изложение.

¹ Шилер. Библиотека великих писателей. Т. III. С.-Петербург, 1901.

„Научна стойност“ на историческите съчинения. . . , но която в не по-малка степен сме задължени да търсим и в произведенията на изкуството. Така например автор като Силвио Пелико („Франческа да Рамини“, патриотическа трагедия), романтик, работил в условията на италианското Рисорджименто, и автор от близките до нас десетилетия като Бърнард Шоу са еднакво критични към Шилер за неспазването на историческата истина в драмата му „Орлеанската дева“. Е. Саприкина съобщава, че С. Пелико критикува финала на „Орлеанската дева“ заради разминаване с истината на фактите и за произволно изопачаване историята на Йоанна.² За Шоу пък Йоанна на Шилер е напълно неприемлив образ, защото поетът я захвърлил в „котел на вещица, с неистова романтика“ и още заради това, че „е заставил Йоанна да умре на полесражението, синайски изгарянето върху клада като нещо съвсем невъзможно.“³

Интересно е да се отбележи, че Шоу, занимавайки се с този известен сюжет, е възразявал, не е бил съгласен с трактовката на почти всички автори, които са го разработвали преди него. Тези Йоанни — на Шекспир („Хенрих VI“ — първа част), Волтер, Анатол Франс, Марк Твен — в по-голяма или по-малка степен се разминават с реалната историческа героиня.

Краят, житейският завършек на Йоанна на клада или на полесражението — това означава два твърде различни характера, различна трагедийна звучност и идейна съдържателност на произведението. В случая спорът е дали авторът е длъжен или не е длъжен да покаже факта, с който е било обвързано историческото лице? Днес много по-добре разбираме, че историческото лице, неговият характер се оглежда във фактите, с които е било известно в историята; фактите, събитията са предопределили психологическата и нравствената съдържателност на лицето. От друга страна, „Всяка епоха, всяко време предлага на авторите — пише Снежина Панова — свои собствени, присъщи само нему обстоятелства, икономически форми на живот, обществено устройство. В този смисъл образът (историческото лице — б. м.) е и исторически ограничен. Дори най-съвършеният, най-прозорливият, най-смелият характер не може да надмogne своето време.“⁴

„Не може да надмogne. . .“, което означава, че не може да се откъсне от своето време. Така тази „ограниченост“ не е нищо друго освен една здрава зависимост на историческото лице от средата, идеите и проблемите на неговото време. Тъкмо затова промяната на отделния факт, която идва по пътя на авторската интерпретация, е с такива коренно противоположни последици — може да разруши реалната структура на историческото обществено битие и да го представи в превратна светлина.

И тук можем да си обясним широко разпространеното впечатление, защо историческите драми на Шилер — „Дон Карлос“, „Мария Стюарт“, „Орлеанската дева“. . . — от съвременна гледна точка показват доста голям разрыв с историческата истина. Те изразяват шилеровското отношение към историята, към историческата действителност. Днес то би могло да се определи и като „свободно“, но ако го разглеждаме като пример за „научно и художествено взаимодействие“, не бива да забравяме, че този пример е кристализирал в идейно-философския контекст на общественото развитие в края на XVIII и началото на XIX в. Един само „епизод“ от развитието на проблемните взаимоотношения между историята и историческата драма.

Предварително засегнахме проблема за историческата истина в произведенията на историческата драма. Впрочем изразът „предварително“ не е съвсем уместен. Защото историческата истина е неотделима от всички въпроси, за-

² Европейският романтизъм. М., 1973, с. 188.

³ А. Образцова. Драматургический метод Бернарда Шоу. М., 1965, с. 268.

⁴ Сн. Панова. Теория на драмата. С., 1974, с. 48.

сгящи спецификата на жанра. Ако имаме пред вид използването на исторически материал, то той не може да бъде друг освен озарен от истината за реални обществено-социални отношения, за произтичаща от тях нравствена проблематика, за действителни личности, които носят и изразяват тези реални отношения. В този смисъл драмите на Шилер не са извън проблемния кръг на спецификата на историческия жанр.

Но в какво се състои отликата на историческата драма от другите жанрове на изкуството?

В случая за изясняването на въпроса сме принудени да се позовем на опита и развитието на българския исторически роман, тъй като на него са отделени много повече и по-добре систематизирани теоретически размисли.

Главната отлика на историческия роман от съвременния Георги Цанев определя така: „Преди всичко и най-вече по материала. Докато съдържанието на един съвременен роман се изгражда върху наблюдения и случки от живота, които авторът познава било от личен опит, било от опита на други свои съвременници, съдържанието на произведението с исторически сюжет се гради върху познания, почерпени из *документи* от миналото, писания и изследвания върху минали събития, паметници, останали от някогашни времена, спомени и предания, създавани и предавани от хора, чужди на автора по светоглед, далечни по психология.“⁵

Георги Пенчев в книгата си „Съвременност и минало“, която разглежда развитието на историческия роман от 60-те и 70-те години, е напълно съгласен с Георги Цанев за ролята на *материала* като главна специфична отлика за историческия роман.

Той приема и една втора важна отличителност за исторически жанр пак от Г. Цанев — „... онова, което прави известни лица и събития *исторически*? Кolkото се отнася до събитията — два са главните белези: *завършеност* и *перспектива*.“⁶ При Г. Пенчев тази отличителност е формулирана по доста различен начин: „Главното отличие на действителността, която е отразена в историческия роман, е нейната относителна завършеност. Тя е ограничена от сравнително ясни временни координати.“⁷ И, както вече можем да се досетим, Г. Пенчев се стреми към едно доразвиване на проблема за третирането на историческата действителност, третиране, което включва и други споменати от Г. Цанев специфични черти на историческия жанр — като своеобразния начин на въздействие („Писателят, познавайки мислите и чувствата на днешния човек, ги проектира в душата на хората от далечното минало и търси формата, в която ще се проявяват те при ония някогашни обстоятелства“),⁸ за дистанцията, за „историческата действителност на героите“, за измислените герои, които биха могли да бъдат вероятни за съответното време. Но, от друга страна, Г. Пенчев се стреми към един универсален ключ за специфичното на историческия жанр. „Затова при изясняване особеностите на историческия жанр — пише той — трябва да се съобразяваме с феномена „време“. Този феномен застава като разграничител между съвремението и миналото. Неговото проявление в изкуството обаче има свои закономерности и в дадения случай представлява интерес онази негова страна, която по-пряко се свързва с процеса на познанието.“⁹

Мисля, че с феномена „време“ Г. Пенчев ни предлага една нова абсолютизация при изясняването на специфичните черти на историческия жанр, независимо че и той счита — по същество те произтичат от връзките на изкуството с историята като наука.

⁵ Г. Цанев. Историческият роман в българската литература. С., 1976, с. 13.

⁶ Пак там, с. 16.

⁷ Г. Пенчев. Съвременност и минало. С., 1975, с. 23.

⁸ Г. Цанев. Цит. съч., с. 15.

⁹ Г. Пенчев. Цит. съч., с. 23.

Любомир Тенев, имайки пред вид завършеността на историческите събития, в смисъл, че те са стигнали до определен край, след като знаем тяхното начало и как са се развивали, отбелязва: „Тук въпросът е какво знае зрителят и какво знае героят. При историческата драма зрителят знае хода на историческите събития, характера на историческите факти, много от действията на историческите лица и моменти от техните биографии. Той няма надежда. Героят, какъвто е Шишман („Иван Шишман“, К. Зидаров — б. м.), който прозира в историческия ход на нещата, още има надежда. И това му придава поетико-героичен ореол. Авторът има право по своему да изтъкне тяхната гибел или тържество. В това отношение той е и ограничен, и свободен.“¹⁰ Разбирането на Л. Тенев е с повече широта, притежава повече гъвкавост и е предпазено от абсолютизацията на проблем, който е наистина сложен и многообразен. Той отдава право и на историята, доколкото тя е носителка на истината, но и на писателя, от когото зависи изграждането на естетическата реалност на произведението, на художествения образ. „Авторът на историческа драма — пише Л. Тенев — от една страна, чувствава зависимостта си от историческите събития и лица, от друга, художествената съпротива на тази зависимост. Но най-голямата съпротива, струва ми се, е при изграждането на историческия образ.“¹¹

Л. Тенев има пред вид активното отношение на писателя към историческия материал — един въпрос, който широко занимава изследователите и самите писатели. За героя, за подробностите в неговия живот зрителят може предвидително да бъде известен от историята. Писателят — също. Така общоизвестното „ограничава“ автора при създаването на неговото произведение. Но в същото време той има право да бъде „свободен“, особено по отношение на героя, да създаде психологическата орбита на историческото му битие като желан, очакван плод на художествения замисъл. От друга страна, „съпротивата“ на автора срещу „зависимостта си от историческите събития и лица“ води до извода, че в предложеното от историята, в общоизвестните факти, събития и лица неизменно се намира опорната точка на критерия за истинност, за историзъм, прилаган към жанра на историческата драма.

Обвързаността на историческото лице с фактите, в които само участва, с обществено-политическите условия на времето, към което принадлежи — това е действително една „портретност“ на героя, за която говори Л. Тенев, която може да предизвиква „съпротивата“ на автора, идеята за едно по-свободно отношение към него при творческото му пресъздаване, но в същото време привлича стремежите и задачите на автора или просто му налага да се съобразява с тази „портретност“, да я постига по художествен път. Авторът „Преди всичко се стреми към „портретност“ — пише Тенев. — Това е белег на стилистиката на историческата драма. Основният въпрос е как на този завършен и задължаващ портрет, създаден от историята, да се предаде вътрешен динамизъм, конфликтност и психологическо развитие. Оттук започват да се различават авторите с оглед на идеологическите предпочитания и методологията в изграждането на образа.“¹²

В областта на историческата драма винаги се има пред вид, подчертава се ролята на автора при създаването на художественото произведение. Това е като че ли една банална истина, известна на всички. Но тази роля винаги е подчинена на изискванията на съвремението на автора. От своя страна тя е също с корени в обществено-политическия живот на съвременността.“ Историческият роман и драма по своето съдържание — пише Д. Канушев — не са историческа наука, художествен преразказ, илюстрация на събитието.“¹³ Според него те са „... в

¹⁰ Л. Тенев. Конфликти и време. С., 1972, с. 55.

¹¹ Пак там, с. 56.

¹² Пак там.

¹³ Д. Канушев. Театър и литература. 1971, с. 94.

най-висша степен средство за художествено познание на собственото съвременно общество. Тъкмо поради динамичността на цялостната позиция на писателя спрямо историята и спрямо съвременния живот се изменят и развиват романът и историческата драма като форма на отражение на действителността.¹⁴

Минало и съвременност!...

Всички, които са отделяли време за теоретико-критически съждения над природата на историческия жанр, не са отминавали този бином. През различните литературни епохи той е бил осветляван различно. При всяко ново концепциално разглеждане е била изменяна и връзката между миналото и съвременността, нужна на историческия жанр, винаги е била разрушавана една „традиция“ в името на нови художествени черти и принципи.

Минало и съвременност! — изходна точка за разглеждане на най-различни проблеми: за историческата истина, за съвременното „озвучаване“ на произведението, за процеса на познанието, за вида, за характера на философската основа при третирането на историческите събития, за художественото пресъздаване на историческия характер и пр.

В общия поток на времето миналото и съвременността са условни обозначения, „белязани“ мигове от извършени събития, от една страна, и от импулсите на живото съзнание, стремящо се да преоткрие смисъла му. Като че ли съществува някаква тайна, неразгадана зависимост между конкретно-историческото в живота на хората, на обществата и условностите на времето, неговите „застинали“ мигове, които разграничават битието, като посочват или изразяват неговите промени и в същото време обединяват, обвързват чрез зависимост всички начала и всички завършени на битието, завръщат неговото съдържание отново в непрекъсвания поток на времето.

Вече споменахме, че при изясняването спецификата на историческия жанр Г. Пенчев ни предлага идеята за феномена „време“ като „разграничител между съвремението и миналото“. Впрочем тази идея е загатната от С. М. Петров, когото цитира в книгата си „Съвременност и минало“. Времето като „разграничител“, което го води до извода, че в историческия роман може да се различат „тематично време“, от една страна, и „авторово време“, от друга. Първото „... съществува обективно и цел на писателя е да вникне в неговата същност и вярно да го разбере. Това е процес и за историческия романист често тук е началото на творческото търсене, в което ще се роди новото произведение.“¹⁵ По-нататък Г. Пенчев излага представата си и за „авторовото време“. То е „субективно по същността си и отразява облика на писателя като син на епохата, която го е родила, в която се е формирал“¹⁶.

Г. Пенчев подчертава субективността на „авторовото време“. В прерогативите на тази субективност намираме много от условията, които характеризират авторската активност спрямо историческия материал — право на избор, на подбор на източници, начина на проучване и осмисляне, на изображение на историческата действителност, на изграждане на характерите и пр. Но по-важно в случая е обобщението му, че „Съществена черта на новата историческа бележитост за разлика от класическата е, че се скъсява дистанцията между тези две времена („тематично време“ и „авторово време“ — б. м.). Това е много съществена особеност, която силно влияе върху спецификата на историческия роман, но понеже в теорията на жанра тя не е получила още пълно изясняване, често се създават противоречия при жанровото определяне на отделни произведения.“¹⁷

¹⁴ Д. Канушев. Театър и литература. 1971, с. 94.

¹⁵ Г. Пенчев. Съвременност и минало, с. 25.

¹⁶ Пак там, с. 16..

¹⁷ Пак там, с. 27

По този начин Г. Пенчев поднася вече доста много условия за откриване на ключа за специфичните черти на историческия жанр; ключ универсален, със значението на точна диагноза за „исторически“ или „неисторически“. Съжденията за „скъсяването на дистанцията“ между „тематичното“ и „авторовото“ време с изискванията за „единство“ между тях или: „необходимо е да оценим точно взаимоотношенията между тематичното и авторовото време“¹⁸ е вече една доста сложна система с предназначението за оценъчни функции спрямо специфичните черти на историческия жанр.

„Скъсена дистанция“ Г. Пенчев открива в „Иван Кондарев“ от Ем. Станев и в „Чапаев“ от Д. Фурманов, където „... авторовото време оцветява така силно повествованието и поради това историческото събитие изглежда напълно съвременно в очите на писателя.“¹⁹ В същото време, изхождайки от същите принципи, „Под игото“ на Иван Вазов не се приема като исторически роман, защото „... навсякъде се чувства активното съпричастие на автора към описваното действие“²⁰. Като че ли става дума за „грях“ на Вазов (за да не сметнем „Под игото“ за исторически роман), но „грях“, който очевидно е валиден и за „Чапаев“ на Д. Фурманов. Що се отнася до „Иван Кондарев“, тук е налице една отдалеченост от събитията, която е с много по-съществено значение за историческата специфика на романа.

От друга страна, ако тази отдалеченост на автора от събитието влияе или по-точно отстранява наличността на „съпричастие“, то не бива да се забравя, че твърде съществена роля играе за историческата специфика на произведението характерът на художествената интерпретация. Да вземем за пример авторите на „Събота'23“ — Стефан Цанев, и на „Земя без въздух“ (писеа по книгата на „По дирята на безследно изчезналите“) — Николай Христов, които третират събития и герои от един и същи период между 1923 и 1925 г.

В писата на Н. Христов няма почти нищо повече от факти — протоколи, заповеди, стенограми от Народното събрание, свидетелски показания, спомени на очевидци, признания на участници. Присъствието на автора е в подреждането на материала, в концепцията, как исторически се „сглобява“ един механизъм на фашистко насилие и демагогия, в идеята за създаването от страна на буржоазната власт на най-острия конфликт — между народа и държавните институции. Няма нищо измислено за взаимоотношенията между жертви и палачи. Историята е дала на автора и събитията и лицата, които участвуват в тях, и нравственото и безнравственото, и героичното и жалко-нищожното. Пак историята, но като скрита общена мисъл внушава, че бъдещето принадлежи на народа, сега изкупвано с кръвта на неговите трибуни — на комунисти и земеделци.

Подобен тип драма като „Земя без въздух“, а по-късно и създаденият филм „По дирята на безследно изчезналите“ изискват драматургичен усет, при това от съвсем друго естество.

Противоположен е пътят на създаване на „Събота'23“ от Ст. Цанев. Тук срещаме типизирани герои в ситуация, която твърде много напомня ситуацията в пиесите на Сартър; затворена ситуация, която изправя героите пред избор. Разбира се, идейният замисъл на Ст. Цанев няма нищо общо с философията на екзистенциализма. Между впрочем в „Събота'23“ срещаме една „нетрадиционна“ идея за смисъла на революционния героизъм. Някои от неговите герои стигат до извода, че сега е безсмислено да излизат от укритието си (водят се спорове, трябва да се вземе решение) и да предизвикат една последна престрелка с фашистите — полицаи и войници, да загинат и със смъртта си да докажат правотата на революционните си идеали, да бъдат пример в очите на другите.

¹⁸ Г. Пенчев. Съвременност и минало, с. 27.

¹⁹ Пак там.

²⁰ Пак там, с. 28.

Правилното решение според Ст. Цанев, неговият истински смисъл или ползата от него би била в това — героите-участници в неотдавнашното въстание да се разотидат по домовете, да оцелеят. По този начин те ще имат възможност да разпространяват идеите на партията сред народа и с това да ускорят идването на решителната битка с буржоазията. От друга страна, „Събота“²³ не дава поводи за обвинения — не пренебрегва историята. Разработката на сюжета, рисуването на социалните типове не противоречат на главното в историческия процес от 1923 г. Но Ст. Цанев предлага една нова идея, която коригира представите ни за революционния героизъм.

В „Земя без въздух“ Н. Христов оставя зрителя насаме с фактите, с доказателствата на едно тотално насилие, които характеризират появата на фашизма. В областта на драматургията това е все още нещо ново или, както Б. Зингерман се изразява: „Документалната драма — това не е драма на избора или бита, а драма на съвестта — приспана, мъчително пробуждаща се. И авторите-документалисти сами разчитат на съвестта на зрителите. . .“²¹ В пиесата си Н. Христов не пледира от свое име, не налага изводи на зрителите. Те сами трябва да стигнат до тях — изводи от историческия опит на хората. С други думи, липсва това, което би могло да се нарече „авторово време“, или то е така нищожно, за да искаме равновесие и единство с „тематичното време“, да определим доколко е „скъсена дистанцията“ пак в сравнение с тематичното време. . . Нещо повече, бих казал, че документалният материал на „Земя без въздух“ е направо „прехвърлен“, но. . . във времето на зрителя. Тук авторът е отново с незабележима роля, а тъкмо по този начин той провокира съзнанието на зрителя, разпалва абсорбирани впечатления от други епизоди на насилие, тласка го към идейно-нравствени заключения.

Чрез „Земя без въздух“ говори сама историята — завършени събития, отдалечени от времето на автора.

Но чрез изкуството историята може да заговори не след петдесет години, а буквално след няколко дни за това, което се е извършило пред очите ѝ. Документалната проза от 60-те и 70-те години доказва, че това е напълно възможно. „Няколко думи за Виетнам“²² от Гофредо Паризе е разказ на очевидец. Тук войната във Виетнам е само описание на отделни събития, на отделни епизоди, сами по себе си достатъчни, за да разберат американците безсмисленото си участие в нея. В заглавия като „Дневник 1955—1962“ на Мулуд Фераун (националноосвободителната война в Алжир) или „Маями и обсадата на Чикаго“ на Норман Майлер (за предизборната кампания на президента Никсън) или „Турци в Германия“ на Бекир Йълдъз²³. . . има нередко и публицистика, лично пристрастие, психологически състояния. Тази документална проза е с най-различни жанрови окраски — на репортажа, очерка, дневника, публицистичната статия, есето и пр. Но тя винаги е обвързана с действително извършени събития, с действителни лица.

Можем да се позовем още и на спектакъла „US“ на Питър Брук (заглавието означава едновременно и „Съединени щати“ и „Ние“), построен върху документален материал, но и с цел, която само театърът може да постави: „Ние се тремяхме да установим контакт — пише П. Брук — между това, което се нарича Виетнам, и зрителите, седящи в креслата на (театър) Олдвич.“²⁴

Документалната проза и театър не само ни напомнят, че липсва граница и липсват „взаимоотношения между тематичното и авторовото време“, но и че литературният автор и историкът са едно и също лице. Ако имаме пред вид

²¹ Современное западное искусство. — В: Сб. Б. Зингерман. М., 1971, с. 107.

²² Вж. сборниците Писатель и современность. М., 1972 и 1973 г.

²³ Пак там.

²⁴ П. Брук. Пустое пространство. М., 1976, с. 216.

съдържанието, можем да сметнем, че авторът е отстранен. . . Говори историята и това тя върши чрез средствата на прозата и театъра. Тук по-точно е да се каже, че писателят е в ролята на историк, нещо, което невинаги може да се потвърди за събития от миналото.

За събитията от миналото писателят най-често се ползува от услугите на друго лице — на историка. Наистина писателят би могъл „да открие“ един или друг факт преди историка, но това е със значението на прибавка към едно вече извършено дело. От друга страна, след десетилетия историкът след нас може да ползува съвременната документална проза, така както неговите колеги са използвали литературни произведения (жития, дневници, хроники) от Средновековието.

Но защо все пак документалната проза не се отнася към историческия жанр? Защото тя е история в движение. Поднася отделни фрагменти на незавършен исторически процес, на незавършена епоха. Тя не е „историческа“ в пълния смисъл на думата и ако имаме пред вид принципа за „завършеност“ на събитията, полагами в историческия жанр.

В съвременната документална проза писателят не се възползува от описания на факти, събития, лица, извършени от друго лице, което в нашия ход на мисли определяме с ролята на историк. Всичко това той може да вземе сам направо от действителността. Но не е така със събитията и лицата от миналото. Последното обстоятелство се оказва изключително важно за изясняване на проблемите, свързани със спецификата на историческата драма.

За да бъде едно произведение „историческо“, във всички случаи писателят не е съвременник на събитията и лицата, които иска да опише или е описал. Историческият жанр е затова „исторически“, защото взема материала си от миналото, от историята. В случая диагнозата на Г. Цанев за спецификата на жанра все още остава най-убедителна: „Материалът“, който не е взет от съвремението на автора, който е отдалечен от него, който е „завършен“. Това условие за отдалеченост открива и процеса на кристализация на събитията, „пресяването“ от времето на най-важното, значителното, на лицата със значение в живота на обществото.

Нужно е да се доизясни „проблемът за времето“ в художественото произведение, в историческата драма в частност. За това ни дава повод не само теоретическият извод на Г. Пенчев за „феномена „време“.

През последните десетилетия литературоведението отделя доста голямо внимание на ролята на времето. Но от какво бе наложен интересът към него? Преди всичко от разчупването, от преустройството на художествените форми на изкуството, от нетрадиционния начин за използване на „художественото“ (на „авторовото“ според Г. Пенчев) време.

Във временните изкуства, например театъра или киното, сме свидетели, когато зрителят от настоящето се препраща в миналото; по неочакван начин се проектира бъдещето. Времената се смесват, при което се правят смислови съпоставки, акценти. Нарастващата функционалност на „художественото време“ например е красноречиво изразено в динамичното развитие на киноизкуството. Още при Айзенщайн екранното време бе изведено на една изключителна висота за целите на своето въздействие. Екранното време е начин (монтаж) или система от смислови, звукозрителни и ритмични съотношения между отделни кадри, поднасяни в обмислена последователност, която подчинява реалното време на събитията на субективното време на човешките емоции. Емоции на режисьора, които не са чужди и на зрителя.

По-късно във филми на Годар, Бергман, Антониони, Фелини. . . се разкъсва „художественото време“ посредством спомени, внезапни асоциации, бъдещи представи. „Исках да създам филм — говори Фелини за кинотворбата си „8

и 1/2“, — който би бил портрет на човешко същество в много измерения. . . т. е. в аспекта на неговия физически живот, в аспекта на неговите чувства, а така също и в аспекта на неговите мечти, възпоменания, въображения, предчувствия, да се разкаже за това така, че от хаотичното, противоречивото, обърканото общо да се появи човешко същество в цялата своя сложност.²⁵ Наистина Фелини не само надниква в душата на човека. Тези скокове на съзнанието на героя, асоциациите му режисьорът не се задоволява да бъдат изговорени „на глас“, да бъдат изразени чрез словото и пластиката на актьора в сегашното време на разказа. Той ги материализира в звукозрителни изображения — портретира героя, за когото, ако не вземем пред вид неговото вътрешно състояние, напрежението и лабилността на психологическия му живот, ще сметнем, че изображенията от външната фактура на действителността са подбрани случайно, хаотично.

Срещаме познат принцип — „поток на съзнанието“, известен от прозата на Джойс, М. Пруст, Фолкнър. . . , но който съвременните драматурзи използват охотно и с успех. Да припомним „Смъртта на търговския пътник“ и „След грехопадението“ на А. Милър. Българската драматургия също не остана равнодушна към принципа „поток на съзнанието“ — „Биография на един дъжд“ на Н. Русев, „Завръщане в миналото“ на Б. Божилов, „Съд на честта“ на Р. Игнатов. . . Прекъсва се, насича се разказът за събитията, свързани с герои, а с това се прекъсва и времето, което съответствува на разказа. По този начин се изгражда художествена форма, адекватна на вътрешното битие, на субективните извивки и скокове на човешките размисли и емоции.

„В литературоведението от последно време се е затвърдило мнението — пише О. С. Семьонов, — че художественото време в произведението е възможно в някаква степен на условност да се раздели на три различни времена: сюжетно, авторско и читателско. В съгласие с подобна гледна точка сюжетното време представлява от себе си отражение, разбира се, много опосредствувано на времето на едно или друго събитие, положено в основата на произведението. Това време притежава свои особености — определен ритъм, скорост и характер. Авторското време се появява тогава, когато повествованието се води от името на автора или от името на някой измислен персонаж — разказвач. Времето на разказвача винаги съпада със сюжетното, което внася определено напрежение в тъканта на повествованието. И накрая читателското време е обусловено от времето за възприятие на литературното произведение, неговия собствен ритъм и динамичност.“²⁶

О. С. Семьонов точно, бих добавил — най-точно, определя границите на проблема. Но той не прави дори намек (има пред вид опита на съвременното литературознание — б. м.) за абсолютизиране на „авторското време“. Наистина и без съмнение изобразеното в едно художествено произведение не пада от небето. Определено то носи субективен характер. Но това е така не заради някакво свръхестествено значение на авторския субективизъм, а защото в художественото произведение субективното възприемане на действителността (и с това и времето) е една от формите за изображение и овладяване на тази действителност. С други думи, „авторското време“ е преди всичко формообразуващ признак. Субективността на автора е специфична черта изобщо на изкуството. Но за определено произведение тази субективност изразява възгледите на автора, неговото отношение към живота на хората и проблемите на обществото.

Особеното, а с това и специфичното в жанра на историческата драма е, че авторът е задължен да се придържа към фактологичността на извършените,

²⁵ Федерико Фелини. — В: Сб. изд. Искусство. М., 1968, с. 217.

²⁶ О. С. Семенов. — В: Сб. Об современной буржуазной эстетике. М., 1972, с. 314.

на „завършилите“ исторически събития по начин, който едва ли бихме могли да открием в друг жанр на изкуството. В същото време той не ги преповтаря, не ги преописва, решително отбягва да бъде в ролята на историк. Художествената му амбиция, ролята му на творец, която изживява органично, го карат да влага в историческите събития свои идеи. Той не налага своето време, а анализира и тълкува фактите, разглежда и рисува историческите лица от гледна точка на собственото си мировъзрение. (Става дума за идеите на времето, към което принадлежи, а не самото време.) И това не се извършва нито механично, нито по пътя на един идеологически деспотизъм, а чрез прозорливо намиране сходството между отминалите събития и съвременността, със съзнателно поставена цел за определена поука от това постигано познание. Така взаимодействието, преплитането на съвременни обществено-политически, социално-нравствени идеи с факти и събития от миналото представлява невралгичният пункт, когато се разглеждат проблемите на историческата драма. В наши дни, но и по протежение на развитието на жанра.