

ДРАМАТУРГИЯТА НА СТРАШИМИРОВ КАТО МОМЕНТ ОТ РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

РАДА БАЛАРЕВА

Целта на тази статия е да направи цялостен преглед на драматургичното творчество на Страшимиров преди всичко с оглед на литературната история и художествените търсения, да се опита да разкрие доколко Антон Страшимиров следва традицията — Войников, Друмев, Вазов, и какво ново внася със своя творчески почерк. Защото при всичките му интелегентски завои и скрушения, при цялата му непоследователност и противоречивост с него в нашата драматургия влизат нови идеи и теми, които предполагат и една по-различна форма.

Според собствените му изказвания авторът често твори под влияние на първото впечатление. Веднага след видяното той като че ли бърза да зафиксира трескавите действия на героите, като се стреми към максимално визуално внушение. (В ремарките се посочва всеки жест, всяко трепване на лицето у персонажите.) В автобиографичния му очерк се разказва за фактическите поводи, от които са създадени произведенията му. В тези случки Страшимиров или е участвувал лично, или те са му били разказани, героите му не са измислени, а творчески пресъздадени.

Страшимиров разкрива поведението на героите си в една „театрализирано-приповдигната“ светлина. В моментите на крайни кризисни ситуации поведението на героя напомня ритуален танц, който се играе като предизвикателство към негодите, като самозабрава от ежедневието. Страшимиров уедрява психологическото действие и то придобива монументално звучене. Образите са едро нахвърляни, не са характерни детайлно обмислените до чертичка образи.

Действието се развива на тласъци, с непрекъснато растящо напрежение. Всяко действие завършва със силен финал, за да започне следващото със спокойствие на ситуацията. В този смисъл действията представляват относително самостоятелни единици в общата цялост на пиесата. Като образец на реализация както на сюжет и идея, така и на драматическа форма могат да се вземат две произведения на Антон Страшимиров — драмата „Вампир“ и комедията „Свежърва“. Тук всичко е ярко, действено и точно, при това пестеливо, постигнато без каквито и да е излишества и отклонения.

За една от основните особености на българския театър Страшимиров изтъква: „Правдата на живота се възпроизвежда не в изключителната индивидуалност, а в частица от вечното в катадневните отношения. Не се чувствуват напрегнатите струни на трагедията, а широката канава на живота.“¹ Страсгта на драматурга да наблюдава жизнените явления и да се запалва от дребните поводи на ежедневието не е без предварителна авторска нагласа — Страшимиров избира от тези

¹ А. Страшимиров. Театър. Съчинения. Т. VIII. С., 1963, с. 379.

конфликти типичното за определения исторически момент. Първият обект на творческото внимание на автора е битът на българското село през 90-те години. Там, в още примитивния организъм на селото, където вече навлиза новото на епохата, се крият „тайниците на българската душевност“. Това са дълбините, в които Страшимиров иска да проникне. Той разлага тази душевност, за да я покаже в бита, в ежедневните отношения. От целта, която си е поставил, се разбира, че този така драматичен още в белетристиката си автор няма да остане до нивото на битоописателството, на етнографския интерес към традиция, обичаи, вярвания.

Наистина в своя първи опит на драматургическото поприще — „Сватбата в Болярово“², Антон Страшимиров не успява да надвиши това ниво. Самото подзаглавие „Битова игра“ и заглавието на трите картини: „Седянка“, „На извора“ и „Пристиануша“ дават основание да се потърси битовизмът като основа на драмата. Извън конфликта на тази битова игра вниманието на автора е отвлечено от творческо пресъздаване на чисто етнографски материал. То е населено с вечерната седянка около буйния огън, изпъстрена като шарена черга от кръшния смях на подявките, пиперливите закачки на ергените и строгите, малко насмешливи наиздания на жените; от веселото подрънкване на менците край извора, от великденската китка, увита за очаквания любим. Самият конфликт — любовта между Джонко и Ангелина — в своето развитие и развързка не излиза извън рамките на битоописателството. Семейната вражда между техните два рода е победена от любовта на младите. Тук никакви по-големи обобщения за отношението на старо — ново, мисля, е неуместно да се търсят. Закостенялостта, традицията са само фон на любовната интрига.

Въпреки че първото представление на пиесата през 1900 г., изпълнена от драматическата група „Сълза и смях“, минава с огромен успех — темата за селския бит е „новата мода“ в драматургията, — Страшимиров ясно вижда недостатъците ѝ и я преработва в романа „Есенни дни“. Но е необходимо тя да бъде отбелязана в творчеството му, за да се потърси интересът на автора към проблеми, чието развитие ще стане център на изследване в другите му драматургични произведения — проблемите за бита, за достойнството на българина, за любовта.

Колкото по-дълбоко навлиза Страшимиров в душата на българското село, толкова по-трагично светоусещане започва да създава то у него. Това е царство на суров и груб бит, на жестоки морални норми, които създават трагичната обреченост на героите. Страшимировият емоционално-експресивен натюрел намира стихията си. Ражда се най-хубавата и най-издържана от художествена гледна точка драма на Антон Страшимиров — „Вампир“. В нея авторът отразява онези страшни, наситени със страст и борба моменти, когато времето безмилостно посяга върху съграденото през дълги години в душата на българина.

В самото заглавие „Вампир“ е вложен проблемът за човешката съвест. Като вампир — сякаш иска да каже авторът — тя ще навестява хората и ще възражда в съзнанието им тяхната трагична вина.

Нашите народни песни често разказват за венчило, което не е по сърце. Роднинското право и закон с категоричност се намесват в любовта на младите. В този смисъл „Вампир“ е близка до фолклорното мислене на народа. Драмата се изгражда в класическа форма, в която са налице четирите основни елемента: експозиция, завръзка, кулминация и развързка. В същност кулминацията и развързката почти съвпадат във финала на пето действие. Още в завръзката се появява ярко драматичният образ на Малама ханджийката. От този момент до края тя води действието с първична, необузdana и сляпа сила към фаталното стълкновение и трагичната развързка на конфликта. Той се ражда във вярно намереното разположение на силите и тяхното противопоставяне. Действието е в ръцете на

² А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С., 1963, с. 85.

една непреклонна личност със силна воля и неудържими първични страсти — противодействието е на прекършена воля и потъпкана любов. Антон Страшимиров е убеден, че в своя любим образ на Малама „е дал не само мъжествения тип на колибарката по цялата наша Стара планина“³, но и основните черти въобще на българката. У Малама и у Динко има точен рисунок на гордата планинска чувствителност в българския темперамент. Страшимиров храни голяма любов към планинеца. Той смята, че у тези сурови българи са се запазили нашият дух и непреклонността ни. Но силата на българката, родена в борбата със суровия бит, при трагични обстоятелства става необуздана и разрушителна. Образът на Малама е сложен и противоречив — той носи в себе си трагична вина, но същевременно е и жертва на трагичните обстоятелства. Викът на Малама е живият вик на едно минало, което тя стръвено пази с много човешка енергия. Пази достойнството на своя отруден живот. Но драмата ѝ е в тази стихия на характера, която впряга всичките си сили в погрешна посока. Светът на Малама е сякаш застинал като вещите ѝ, заключил се е в стените на нейната кръчма. Обикновеният човешки стремеж за домашен уют е прераснал в годините в стихия за власт и сила над другите. Ханджийката търси първенство не само в материалния бит, а и в етично-социалните отношения. В играта на Малама с жълтиците и сюжетната развързка около тях освен стремеж за надмощие над другите от инат се крие и социален елемент.

Достойнството на Малама не е само в нейните отрудени ръце. Тя се гордее пред другите и с морала на чедото си. В гордостта на Малама прозира радостта, че е уважавана от дъщеря си. Затова в моментите, когато любовта на Вела и Жельо е в разрез с традиционните нравствени норми, майчината любов е готова да накаже с цялата си първична жестокост чувствата на младите, като убие дъщеря си. Но любовта във „Вампир“ не е толкова явление, което нарушава строгите норми на морал и ритуалност в брака. Чувствата на Вела и Жельо косвено се връзват, нараняват достойнството на Малама. Жельо е син на кмета, който се е осмелил цинично да я закачи. Динко ѝ разказва, че кметът и кметичката са говорили лошо за нея. Това е импулсът, който отприщва необузданата Маламина стихия. В присъдата над дъщеря ѝ: „Той (Динко) ще ти е мъж“ се крие не толкова фанатизъм, колкото опияняващо удовлетворение от отмъщението за наранената чест. В този аспект съпротивата на Малама е по-скоро една недомислена игра на честолюбие с чувствата на младите. Сляпата стихия на накрънената гордост на мъжествената планинка потапя в себе си дори щастието на собствената ѝ дъщеря. Затова викът на майката в края на пиесата е вик на една пробудена съвест — в стремителното отмъщение за гордостта си Малама вижда плодовете на своята вина.

В този образ може да се открие нещо много характерно изобщо за героите на Страшимиров — през цялото време Малама като че ли тласка стремително действието към неговата трагична развързка. Всеки неин жест сгъстява боите на злото, което неизбежно ще дойде. С много усет към драматичното Страшимиров е изрязал на фона на полутъмното кръчмарско помещение гордата осанка на Малама, застанала с една ръка на хълбока и с мартината в друга, с очи, от които искри суровият и непреклонен темперамент: „Ей сега цял свят ще види коя е Малама ханджийката!“⁴

Много от извята на Малама напомня танца на Капанката от „Хоро“. Различни героини, различни ситуации, различни гледни точки, от които са изведени суровостта и виталността на българката да устоява на трудностите и

³ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С. 1963, с. 164.

⁴ А. Страшимиров. Вампир, 2 д. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 85.

да ги посреща в забравата на тъжна песен или вихрен танц. Но и у двете героини избуява народността: стихия да не се предадат на злото с клюмнала глава.

Противодействието в пиесата е изразено чрез вечната тема за любовта, която предпочита смъртта пред живота с нелюбим човек.

В много драми застоят на живота е бил възриван от любовта. Често нейните страсти са се опълчвали срещу норми и закони, за да се самоосъществят. В нашата драматургия темата за любовта се пречупва различно във виждането на Йовков, Петко Тодоров, Антон Страшимиров. Йовков отразява всеотдайността на българката, любовта ѝ, стигнала до греховност („Албена“), Петко Тодоров — независимостта ѝ в избора на любим човек („Змейова сватба“), Рачо Стоянов я прави вдъхновение за изкуството („Майстори“). В тези творби няма детайлен анализ на любовното чувство. Те не следват лиричните му лъкатушения, заченати от задумки и задявания. Любовта у тях не е процес, а даденост. Тя е обект единствено на възхищение. Авторите рисуват любовните отношения с едри линии, пламенно и въодушевено. Има нещо от разказа на народния певец, отдалечил се от събитието.

Антон Страшимиров следи внимателно развоя на любовното чувство, което постепенно се наслажда. Той отразява любовта в нарастващо, изпълващо се със страст движение, което довежда до трагични последствия. Любовта у Страшимиров е раздвоена като чувство, тя не е пълна отдаденост на личността, а неин конфликт. Той е в раздвоеното на девойката между традиционния морал и подтика на сърцето (Вела, Ангелина). Оттам и тази особеност на младите героини на Страшимиров — непрекъснато следващо ги чувство за греховност и страх. Те се оказват някъде между стремежа да реализират себе си и да останат покорни на традицията. Страхът на Вела не е само страх от Малама, той е страх от общественото мнение, от устойчивия морал в селото, затвърден от традицията. При Страшимиров девойката не е действена и инициативна. Тя е надарена с много женственост, нежност, невинност и крехкост на душата (Вела, Павлина, Ангелина, Лиляна, Божка). В този аспект те се явяват в ярък контраст с другите женски образи (Малама, Костанда). Страшимиров обича да рисува и такива жени, у които бунтът е плах и нежен. Те се лутат и трагически търсят изход да реализират обичта си. Драмите са изпълнени с тихата покорност на девойката, която, подвластна на родителския закон, мълчаливо страда в дома си по своя изгорник. Никой наш автор не е изразил така върно тази свенливост, тази трептяща, но външно задържана обич. Греховността е също плаха и някак тъжна.

В сцената из селския живот „На седянка“, която представлява типичен етнографски етюд на седянката с всички нейни атрибути, никой не предполага, че Магда ще избере за свой годеник бездомник. За разлика от героинята на Петко Тодоров от „Змейова сватба“ младите девойки у Страшимиров тихо и безмълвно се отдават на крайното си решение.

Мъката на девойката у Страшимиров е тиха, сантиментална, с много вътрешно неспокойствие. Няма в нея волността, широката душа на другите женски образи.

У Петко Тодоров, Рачо Стоянов и Йовков преживяванията и неволите на младите, тяхната съдба, се развиват сред крамолите и съветите на селяните от „Змейова сватба“ и „Албена“ и на майсторите от „Майстори“. Народът присъствува като свидетел и на най-дребните събития. При Страшимиров я няма тази външна осезаемост, „населеност“ в събитията, но тя се чувства в страховете, в мъката на младите герои, в напрегнатото им съзнание.

Проблемът за достойнството при Вела, Ангелина, Магда не е така афиширан, както при Малама. Но той е в тяхната болка. Антон Страшимиров е разкрил воплите и тяхната скръб на българската девойка, копнежа ѝ по изгорника и

трагичната примиреност с традицията. Но ако в образа на Вела достойнството не се извява в открито свободолубие, а се трансформира във вътрешен конфликт на личността, идеята за честолубието, за обиденото достойнство в любовта е въплътена в образа на Динко.

В същност образът на Динко е едно продължение на изследването на проблема за достойнството и любовта. Този образ навежда на мисълта, че у всеки човек пламти огънят на любовта, но е нужно да се събуди дълбоко заспалото в гърдите достойнство, за да намери тя своята изява. Лаконично подхвърленото от Малама: „Хайдушко ти е омото, ти щеш ѝ стъпи на врата!“ изважда от душата му трупаното с години чувство за унижавано лично достойнство. То избуява и не знае прегради в отмъщението си.

Страшимиров е първият, който се насочва към социалните проблеми на селото. Затвореността, прикритостта в характера на Динко е израз на деформацията на личността под напора на социалното разпределение. Дълго време конярът Динко, посмешнице за момите и ергените, е задържал стихията си сред подредеността на живота на другите герои. Гордата му планинска душа е трябвало да се свива и преклонява в мрачните стаи на Маламиния хан. Обругаван, осмиван, Динко ден след ден трупам омраза и злоба към хората. И същевременно обичта му към Вела е готова всеки миг да докаже себе си. Като Гердан Терзийче, което изнесло Чемширка мома на връх Прореза, без да си почине, и жертвувало живота си, за да докаже своята любов, Динко е готов да докаже на Вела любовта си. „Вело, само кажи, ей, пред бога се кълна, на един дъх ще те изнеса до Прореза!“⁵ Тези плахи излияния са единствените вопли на затворената душа, на която социалните закони не позволяват да се изяви. Динко носи в себе си крайните, стигащи до отрицание прояви на социално подчинения човек. Примитивът при него е плод и жертва на определено време и определени житейски обстоятелства. Ревността му към Вела не е резултат на демоничен гняв, а на кръвна омраза към чорбаджийския син Жельо.

Сложни са образите, защото всеки носи своя лична вина и същевременно свое нравствено оправдание. Малама е изтъкана от противоречия. От една страна, тя се възприема като тъмна и демонична натура, от друга — като българката — носителка на първичната жизнена сила на народа. Нерадостната ѝ и нелека съдба на майка и жена са я направили продукт на едно време с жестоки нравствени отношения. Малама е човек на моментния порив, в който господарката, стопанката надвиват над майката и човека. Затова Малама носи трагична вина.

Жельо е не само разпуснатият и разглезен чорбаджийски син, за когото всичко е възможно и позволено, но и прероденият под въздействието на физическата и духовната красота на Вела човек.

А Вела, като че е наследила от дружките си в народните песни свенливостта и примирението, крие дълбоко в себе си крайното — онова, което носи изпепеляващата страст и съзнанието за трагична безизходица.

В отмъщението на Динко пламти анархизмът, суровата мълчалива отмъстителност на гордата планинска душа в крайните ѝ проявления, но на фона на планината се откроява скритата поетичност на личността му, разтоварена от практичност и бит.

Във „Вампир“ се сблъскваме с „тъмното царство“ на българския бит, нажежен до бяло. Това е внушение както за една атмосфера, така и за определена психология. Хората са затворени в своя малък свят, но вътре той кипи, гъмжи от крайно честолубиви примитиви, готови до смърт да защитават достойнството си в дадена ситуация. „В живеещите в този район (Рила) личи и оная черта, която наистина ни покри днес със слава: стихийното безстрашие, забравената и

⁵ А. Страшимиров. Вампир, 1 д. Съчинения. Т. VI. С., 1963 с. 69.

новооткрита българска войнственост. Тук се наблюдава много често и основната отрицателна черта у българите — анархизма.⁶ Във „Вампир“ се сблъскват точно такива силни характери. Те са грубо издялани — Страшимиров не търси тънките нюанси, а обемността, която позволява да покаже силни страсти, състояния на върховно напрежение на човешката психика. Така той не изпада в разказвателност, намира ярката театралност и експресивност на израза. Но изключителните психически състояния са винаги социално мотивирани.

Това обаче са дадености и характери, които, колкото и драматични да са сами по себе си, не биха могли да доведат до такъв забележителен по своята сила сблъсък и последвалата го трагична развръзка. Налице са и ярки драматични обстоятелства, перипетии на сюжетното развитие, майсторски градиращи в конфликта. В съотношението между драматургични обстоятелства и драматичен характер е особеното заплитане на трагичния възел в пиесата. Идеен и философски център, образът на Малама е и композиционен център, тя обединява действието, тя изгражда неговото единство. Значително по-късно в нашата драматургия се появява друг един такъв образ, обемащ в себе си всичко — героят, за когото и около когото действуват всички останали персонажи, — Големанов на Ст. Л. Костов.

Развитието на конфликта с оглед принципите на неговото изграждане е истински образец на съвременно боравене с драматургичните елементи. От развръзката на пиесата до финала конфликтът расте почти на един дъх, целеустремено и праволинейно, направляван от динамичната воля на Малама. Всеки следващ момент от стълкновението е ново доказателство за все по-убедително приближаващата трагедия. Открит, без намеци и подтекст, диалогът се води при високо напрежение, репликите са резки и отсечени. Авторът проявява завидно умение да намери финал на всяка сцена и действие. При това финалите са своеобразно начало, подготовка за следващия момент в сюжетното развитие. В това отношение край на четвърто действие е истински пример за пестелив, много точно намерен ударен финал. Цялото пето действие като че ли е изпълнено с очакване да се случи онова, страшното, за което Динко говори: „Да ви дойда в незнаен ден, в незнаен час!“ Комедията като отделен жанр има своите специфични особености у Страшимиров. В тази област писателят се сродява по-плътено със Ст. Л. Костов, отколкото с Иван Вазов. Това родство е заложено в яркостта, в пищността на сценичното действие. Вазов разчита повече на комедийните характери, на техните илюзии и самомнения, на разминаването между истинско качество и фалшиво самочувствие. Това е източникът на смеха у Вазов. В комедийната ситуация той е по-спокоен, по-уравновесен. При Антон Страшимиров, а по-късно и при Ст. Л. Костов има опиянение от комедийното положение и сплав между характери и ситуации. Между характерните особености на Страшимировата комедия на първо място трябва да се постави единният по съдържание обект на художествено претворяване — писателят осмива магьосника, рушветчията, лошата свекърва, наглия богаташ — хората, които определят уродливото устройство на действителността. Писателят осмива, но не за да поправи недъзите на обществото, а за да го отрече. В това се изразява и единната идейно-етична концепция. За комедиите на Страшимиров е характерно и разнообразието на смеха. Докато към свекървата авторът е ироничен — той се смее със смеха на уверения в победата човек, — то, когато обръща погледа си към рушветчията, към богаташа, смехът преминава в гняв. В него се долавят и нотки на несигурност, на болка. Някои от комедиите („Пред Влахернските врата“) не са чужди и на буфонадния смях. В комедията на Страшимиров могат да се намерят общи черти и с драматичните му похвати. Тя е пълна със ситуации, в които героят е в постоянно трескаво напрежение, от нея струи динамика и пищна театрална действителност.

⁶ Около Рила, Народно дело, 1925, бр. 89.

В комедията „Мрак“ Антон Страшимиров прави опит да се пребори със суеверието и невежеството, с безсмислицата на житейските нрави, като се стреми да докаже цялата несъстоятелност на този грубо одялан свят.

Всичко, което препречва пътя на напредъка, е показано откъм смешната му страна. Колоритните образи на хилавия, подвижен, с червено лице, син нос и мрачен поглед дядо Хаджи и нечистата, но белосана баба Хаджийка стигат на места до гротеската. Като използват невежеството и суеверието на селяните, двамата шарлатани управляват умовете, надеждите, мечтите и... имуществото им.

В тази връзка изниква един проблем, който Страшимиров разглежда и в драматични произведения („Къща“) — проблемът за скъперничеството. Но той не е така зловещ и жесток, както например у Молиер. В българската драматургия няма пиеси, в които тази черта да достига със своята сила до абсурд. Дори и Юрталана от „Снаха“ на Георги Караславов е една човешка драма.

В „Мрак“ Страшимиров не драматизира героите и ситуацияите, а по-скоро ги пародира. Авторовото отношение напомня това на Каравелов в „Маминото детенце“. В същност то произтича от факта, че „плюшкиновското“ отношение към парите и вещите не е характерно за българина. Като явление скъперничеството съществува, но не в своите патологични форми. Баба Хаджийка, която тършува безрезултатно в дрехите и леглото на мъжа си, и жалката фигура на прострения на земята дядо Хаджи, който събира с език разпилените от антерията пари, будят презрение и смях, а не злоба и омраза. Но когато сенките на дядо Хаджи и козаря Паско, приведени над малкото хранениче Еленка, си шепнат обезумели как да го заколят, място за смях вече няма, а още по-малко може да се говори за комедийна ситуация. В такива моменти Страшимиров не се осмелява да погледне стария бит от комичната му страна. Дори неговите атрибути — гледаческите карти, билките, вълчите челюсти, змийската глава с босилека — изглеждат непоказително поставени по полиците на бедния човешки мозък. Страшимиров се оказва безсилен в борбата с „тъмното царство“, защото още не е прозрял неумолимостта в прогресивното развитие на своето време. Заобикалящият го свят владее съзнанието му с ужаса си, не му позволява да види изображения живот като преходен.

Единственият образ, който е противопоставен на невежеството и суеверието, е голобрадият селски учител Тончо, представител на новата, просветена мисъл. Не е трудно да се открие зад този образ личността на автора — дори името на героя е същото, с което селяните са се обръщали към Страшимиров, когато е учителствувал в селцето Турско Алагюн. Реално противодействие на жестоките нрави няма. В противовес на шарлатанството на дядо Хаджи и баба Хаджийка, на суеверието и жестокостта на Паско, на невежеството на цялото село стои един книжен образ, който дидактично натрапва моралните изводи. От драматургична гледна точка второто звено, необходимо за всеки конфликт, е заместено от риторични поучения.

Затова смехът на Страшимиров в „Мрак“ е някак безпомощен. Не може да се говори за една пълнокръвна комедия.

Страшимиров одобрява напълно интереса на най-талантливите български писатели към селото през 90-те години, когато селячеството е истинският носител на националните ни качества, но новите политически и социално-икономически отношения налагат на писателя да обърне погледа си към града. „Време е вече нашата литература да хвърли селското кожухче.“

Затова, докато в „Мрак“ Страшимиров се чувства все още безсилен да се пребори със закостенялостта, то в комедията „Свекрва“ той е прозрял изцяло несъстоятелността, преходността на старината. Собствена къща в София и висока служба, постигнати чрез кариеризъм — това е мечтата на еснафския морал.

Разобличаването на този морал чрез безпощадния смях лежи в основата на комедията. Страшимиров го показва като исторически оформила се житейска, но опустошаваща жизнеността философия. Този морал не е даденост, свидетели сме на неговата еволюция от патриархалната скованост (Костанда) към гъвкавостта, характерна след погражданянето му (Дечка, Керекови). Оттук и конфликтът в пиесата е конфликт между агресивното варварство на родителския егоизъм и патриархален деспотизъм на Костанда и новата обществена сила, идваща с всички претенции и приповдигнато самочувствие на „културна“ градска буржоазия.

Поводът за написването на „Свекърва“ е „челядното зло“ в нашия бит — злата свекърва. По отношение на властта в семейството в България цари матриархат. Майката командува и сина си, и снаха си. „А оттам иде крамола — и народът е създал поговорка: „Две жени под една стряха не събирай.“ Войната между свекървата и снахата в българския живот е вседъща и неизменна.“⁷ Тази първооснова дава възможност на Страшимиров за различни решения — от лекия фарс до трагедията.

Благодарната тема, богата на възможности за ефектни сценки и импровизации, е едно преодоляно изкушение от страна на автора. Страшимиров не се впуска в елементарното, във външното. Конфликтът е в острото житейско противоречие между старото и новото. Той е построен на основата на срещата между две епохи, два морала, два типа душевност. Нещо повече, конфликтът е съвсем драматичен и при други обстоятелства би се разрешил трагично. Само обстоятелствата, които възблъщават в себе си новото време, водят към щастливия финал. Те именно раждат смяха — смях на нравствено тържество и освобождение, смях очистителен и утвърждаващ. Комедийното се ражда не от ситуациите, не от остроумната правда, а от деформацията на характерите, на тяхната изява, от деформацията на мисленето на героите. Противоречията между снахата и свекървата Страшимиров издига и обобщава до конфликт между две разновидности на еснафския морал.

При цялата жанрова отлика между „Вампир“ и комедията „Свекърва“ има нещо общо, що се отнася до умението на автора да централизира действието около един герой. Разбира се, изискванията на жанра налагат друга композиционна структура, друго движение на силите, на действието и противодействието, но и тук един силен характер, една властна и волева натура носи идейния замисъл и съвременно представлява композиционен център.

Образът на главната героиня — злата свекърва Костанда — доразвива на нова плоскост проблемите, заложили в образа на Малама ханджийката. Това са проблемите за достойнството, за бита, за отношението към вещите. Тези два образа показват как наслоените отрудени дни на един вече изминал живот раждат достойнството на личността. То е затворено в законите на традиционния морал и се пази със сурова властност, непоколебима житейска мъдрост и лесно наранимо честолюбие.

Страшимиров е създал от българската свекърва ярък, театрално действен образ. Много темперамент, много гняв и сила има в нея: Костанда събира всичката си енергия и избухва в защита на своето „аз“. Властността ѝ не е статична и монотонна. В нея се усеща постоянно напрежение на мисълта, тя пита и се оправдава.

У Костанда живее неукротимо витално начало. Тя е непрекъснато в движение, тя е навсякъде: съветва, чете морал, заповядва, ругае. В законите на Костанда е изкристализирал целият ѝ живот, преминал край домашното огнище, в гледане на домакинството и на децата.

⁷ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII. С., 1963. с. 178.

Но стремежът към порядък, желанието да постави всичко в определени, но отеснели за времето си рамки е в същност една деформация на порядъка, която в началото разсмива, а след това ужасява със своя автоматизъм. В дома на Костанда всичко е фетишизирано — мебелите, подредбата, обноските, миенето на пода... Вещественият свят сам е унищожил нормалното, естественото му възприемане. В добрите пиеси на Страшимиров битът като материално вещество обкръжение е обозначен, но героите не потъват в неговата претрупаност и подробности. Околният свят у Страшимиров е мъртво застинал, най-вече във „Вампир“. В грубото очертаване на този веществен мир авторът търси внушение за масивност и стабилност. В грубата фигура, в едрината на предметите се показва едно минало, което няма да предаде лесно устоите си.

У младите личи радостта на българина от съприкосновението с предметите на бита. В тази „населеност“ на сценичното действие, когато присъства младостта, се крие поетична метафора. Ако старостта е ревнива към вещите, към поведението на хората, младостта безгрижно и открито гледа на всичко. Нейното достойнство не е отминалият живот, а настоящата силна обич.

Тук сравнение с Йовков може да се търси само по линия на контраста. Битът у него е естетически пречистен, извисен. В основата на Йовковото отношение лежи радост и виталност. И едно наивно и смело въображение, обичащо и възприемащо с любопитство живота. Българинът е показан в душевните си лутания между консервативното и чувството за красота, жаждата за поезия и копнежа за чиста любов. Това създава лекотата, финеса на внушението у Йовков.

Антон Страшимиров наблюдава отношението човек — бит от друг ъгъл, като че ли отчужден от него. Това не е израз на безпристрастие, а стремеж да предаде различните проявления на тази връзка такива, каквито са, без деликатност и заглаждане. Затова и култът на Костанда към вещите, към порядките, узаконени в нейното минало, упоритостта в устояване на собственото разбиране и омразата към всеки, който се опитва да наруши реда, имат своя кулминация в пиесата — сцената, където Костанда нарежда столовете до стената, по същия начин, по който ги е редила през целия си живот. Тя реди и мърмори. Мърморенето е нейната същност и откровение.

В образа на Костанда Страшимиров е отразил и една друга, много характерна българска черта. В динамичното и напрегнато действие, в което пулсира неистовият темперамент на свекървата, се чувства известна раздвоеност, породена от болния въпрос: „Какво ще кажат другите?“ Във всички битови пиеси на Страшимиров се чувства присъствието на нечий очи. (Както споменах по-горе, в напрегнатостта и страховете на девойката проблясва мисълта как ще погледнат на нейната любов другите. Страшимиров въвежда покрай линията на основния конфликт Костанда — Свилен — Дечка и линията баба Неделя — Дафинка. Те в същност са „другите“. Затова диалозите между Неделя и Костанда са един от източниците на комизма в пиесата. Дебнене и лукавство са впрегнати в постоянната мисъл, коя от двете ще излезе по-напред. Неделя не е по-малка властница от Костанда. Тя има остър нюх и си е изработила цяла стратегия на действие, за да уреди дъщеря си. И баба Неделя не скъпи енергията си. В нея гори страстта да се покаже и да надмине Костанда във всяко отношение. Тази надпревара на Констанда и Неделя не е надпревара въобще. У двете жени е наслоена психологията на заможния еснаф. Най-голямо самочувствие има той, когато се хвали пред съседите си за преуспяването на своя дом. В този смисъл играта на Костанда пред другите и лицемерието ѝ са проява на загриженост за авторитета на дома ѝ.

Костанда не е еднолинеен образ. Тя е озлобена към всичко, което нарушава нейния модел на живота, но е добра и човечна към сина си, когато иска да научи на своите норми, убедена, че му прави добро. Злата свекърва е искрена,

майчински се вълнува при раждането, а после, поела внучето си на ръце, сияе от умиление и нежност. Костанда разкрива цяла гама от човешки чувства, защото, както при другите си герои, и тук Страшимиров търси да разкрие една човешка драма. Самият автор дава добре мотивирано обяснение на виждането си за образа на Костанда: „У нас майката е добра, а като свекърва е лоша и значи, когато ще възпроизвеждаме българската свекърва, светотатство ще бъде да се профанира българската майка.“⁸

Смутът в душата на Костанда, че нейното време си е отишло безвъзвратно, непрекъснато нараства. Наближаващата развръзка доказва безсмислеността на съпротивата и борбата ѝ за надмощие. Старата жена скъпо заплаща за своите схващания. Когато Дечка си отива, когато в стаята не звучи детски смях, Костанда изведнъж прозира самотата си, разбира, че никому не е нужна и е оставена от всички. Този е моментът, когато цялата нейна същност е подложена на изпитание. Принципиите, в които е вярвала, се оказват преходни. Светът на вещите я затваря от всички страни. Костанда се променя: става мрачна, неспокойна, хваща се за първата възможност — да ожени Свилен, — за да изплува. Пред очите ѝ се руши порядъкът в нейния дом. Тук вече има нова господарка, която не само не подрежда столовете по традиционния начин, но купува с парите на Свилен съвсем други мебели. Изведнъж Костанда загубва цялата си увереност и властност. Тя става смешна и жалка. Последната ѝ крепост е стаята, където Дафинка я е заключила. Но там Констанда разбира колко безнадеждно е изостанала от времето. Нови хора управляват света и тя ще трябва да им се подчини.

Тези нови хора определят новото лице на еснафството, една по-висша степен в неговата „цивилизованост“. Лустрото и позата на философстващи съвременни хора — ето кое е откъснало Керекови от средата им и същевременно ги е направило още по-достойни за насмешката на автора.

С образа на Дечка Страшимиров показва, че интересът му към българската девойка е постоянен. У Дечка има много от нейните предшественички Ангелина, Вела, Магда. Но за разлика от тях нейната пасивност е привидна. Дечка има съзнание за собственото си достойнство, макар то да получава съвсем плаха изява. По отношение проблема за достойнството тя се доближава повече до Малама и до Костанда, отколкото до младите. Самочувствието на Дечка идва от разчупените традиционни патриархални норми на страхопочитание пред мъжа и пълно подчинение пред свекървата. Разчупване, дошло под напора на новите обществени условия в началото на века. Дечка не е свито селско момиче, което, ако „се паряса“, може да остане на улицата — охулено и прокълнато. Тя има образование и професия. Тук се коренят импулсите ѝ за съпротива. Кулминация на тази нейна съпротива е решението ѝ да напусне дома на Костанда. Разбира се, Дечка се разкъсва от противоречиви чувства, в които се крие и драмата ѝ. Интересното тук като драматургичен момент е, че цялата сцена е изпълнена със сложна гама от чувства — непохватната и глупава безпомощност на Велчо, разярената решителност на Кереков, който страда за съдбата на сестра си и ненавижда свекървата, слияната смутеност на Костанда от неочаквания бунт на Дечка, омразата ѝ към Кереков и майчинската и развълнуваност и мъка по внучето.

Но въпреки новото, което внася у младите си героини чрез Дечка, Страшимиров се връща към първоначалния си замисъл — Дечка е поставена в непреодолима ситуация, срещу още по-непреодолима воля. Тя носи в себе си още много от традицията. Душевната ѝ нагласа не е още пренастроена така, че да разреши съдбата си самостоятелно. В последното действие Дечка е обхва-

⁸ Наблюдател, 1910, кн. 9—10.

ната от вътрешен смут, готова е отново да се върне с детето при своя законен съпруг. Тя е преди всичко жена от началото на века. Европейското свободомислие, идеите за еманципация все още не преобладават в изостаналото провинциално съзнание.

„Свекрва“ завършва с щастлив край — „тъмното царство“ е загубило своята власт над Страшимиров под влияние на новото време. Драматургът-реалист показва процеса на разпадане на старите порядки и загатва за новите господари на капиталистическа България. Дори в практичността на иначе слабия по характер Свилен прозират кълновете на алчния капиталистически маниер на възприемане на света.

Пълна ли е победата? Обещанието на Констанда е сякаш изцедено през зъби. Не е лесно само чрез едно сътресение да настъпи коренен прелом в характера, десетилетия възпитаван в строгите и консервативни норми на традицията. Старото продължава да живее — то е разколебано, но не и окончателно победено.

В „Свекрва“ Страшимиров продължава традицията в българската комедия за едно весело и насмешливо отношение към явленията. Тук има обаче и сарказъм, безкомпромисност, чужда за предишните му произведения. Но авторът остава при констатацията и анализа на еснафството, без поглед към неговата проекция в бъдещето.

Въпреки това комедията „Свекрва“ е безспорен документ за активна гражданска мисъл, за дълбоко творческо проникване в психологията на еснафа. С творбата си Страшимиров доказва, че еснафството не е черта на човешкия характер, а опустошаващо човешката същност поведение, което се диктува от отживял, но корав в своята консервативна съпротива срещу новото морал.

В следващото драматическо произведение — комедията „Къща“ — Страшимиров прониква до сърцето на града, до най-наболените му проблеми. Новият живот носи в утробата си неизлечими пороци. Хищническите нрави са още в зародиш, но стремителното им развитие не е трудно да се предвиди. Страшимиров се вглежда в трагедията на свободна България, която става твърде удобна за тъмни рушветчийски гешефти: „София се строеше: къщи, къщи. . . И току се пълнеха затворите от хора, които строяха къщи — било че злоупотребили, или че фалираха.“⁹

В центъра на изобличението е банковият чиновник Крайселски, който дава по-големи заеми на хората срещу рушвети.

Бившият селски учител-социалист, дошъл преди десет години в града с мазно, окъсано патленце, хванал веднъж пари в ръцете си, създава нова философия: „Хората милиони изкрадоха, ортаци са с бога и с дявола, по тях вървя и аз.“¹⁰

В капиталистическия град се развива трагедията на извоювалите свобода-та патриоти, които се оказват принудени да стигнат до задкулисни истории на новите администрации, за да могат да преживеят някак си в освободената от тях България. Дядо Йордан, старият опълченец, квартирант на Крайселски, който в началото се възмущава от кражбите му, сам отива да го моли за незаконен заем, като си плати „честно“, както всички останали. Защо и той да не открадне, когато всички крадат. . . Като довежда своя герой до тази така неочаквана за неговите разбирания постъпка, Страшимиров достига кулминацията на изобличението на новите нрави.

Линията на любовните флиртове на Ленка и Славчев, Крайселски и слугинята, дребните битови неуредици само допълват общата картина на нравите на следосвобожденска България. Затова може би останалите образи са бледи, непълнокръвни. Свободка не се запомня почти с нищо, а Славчо е човек, чието

⁹ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения, Т. VII. С., 1963, с. 183.

¹⁰ Пак там, с. 184.

душевно съдържание въпреки гръмките протести, се обуславя от женкарство, дребни сплетни и любовни интрижичи. Съпругата на Крайселски Ленка е олицетворение на онези „благверни, които предварително си подбираха квартиранти из младежите-студенти. . .“¹¹. Въпреки нейната остра реакция срещу рушветчийството и безскрупулността на мъжа ѝ Ленка носи не по-малко вина от неговата.

В пиесата няма нито една положителна личност, която да противостои на тази сбирщина от крадци и леконавни хора. Така Страшимиров разголява цялата пошлост и уродливо устройство на живота, които принуждават дядо Йордан, заплатилия с кръвта си свободата на България, сега с рушвет да купува своите права. Изстрадала докрай тази трагедия, прозряла ужасното, което отново поробва България, будната съвест на писателя се опитва да го победи чрез силата на безпопадния смях и иронията, да смъкне благовидната маска на живота.

Ключ към тълкуването на „Къща“ е страхът от природното бедствие. Чрез него авторът показва злото откъм смешната му страна и същевременно от сериозната. Страхът от земетресението става най-висш израз на алчността, на егоизма. Всички действия са пълни със земетресения. Пред наглостта, цинизма и безскрупулността на Крайселски може да се изпреди само едно — земетресението. Затова то израства в съзнанието му като нещо огромно, ужасно, което ще го раздели с любимата му нова къща. От природно явление земетресението преминава в символ на очакван обществен трус, който трябва да срути това устройство, защото, както казва дядо Йордан, ако няма „едно тр-а-с, нищо не е“. Но пътят, по който светът на Крайселски върви към своята гибел, не е ясен. Защото и самият Страшимиров не го вижда.

Като внася мотива на земетресението, драматургът излиза извън рамките на комедията. Преживяванията на героите му, свързани с големи душевни сътресения, преминават в атмосферата на драма. Страшимиров дава възможност на безскрупулния рушветчия да се разкайва. В някои моменти той се явява като напълно драматична фигура — разкаян човек, уморен от живота, който разбира своята трагедия. Крайселски буди повече съчувствие, отколкото смях. Мисля, че този нов оттенък на образа не е сложност или противоречивост на характера, а непоследователност в изобличаването на общественото явление.

Като използва за повод различни случки от ежедневието, Страшимиров създава и други комедии и сцени; „От пръст сме ние“, „Коледна приказка“, „Пред Влахерските врата“, с които допълва облика на капиталистическия град и неговите нрави.

При все че в първия пласт на изобличението в едноактната пиеса „От пръст сме ние“ лежи селската пошщина, с не по-малко разобличителна сила авторът се нахвърля и върху градската научна интелигенция. Високопарните слова на отец Пантелей за спасението на душата, за мъката по трите умрели дечица, които е оявал, не могат да скрият единствената причина, поради която е дошъл в къщата на доктор Лазаров. Болната, която той цели два месеца е „обработвал“ за небесното царство, се е изплъзнала от ръцете му — опелото е извършил друг и отец Пантелей идва да прибере поне половината от паричките. Заблудението, че баба Стояна е умряла, се разсейва, но благоверното попче като че ли не е много щастливо. Деформацията в този образ е пълна — на челото му до такава степен е изписано желанието да изпрати някого на онзи свят, за да вземе пари от опелото му, че той всява ужас само с присъствието си. Именно неговата поява ускорява смъртта на баба Стояна. Но основното, срещу което е насочен гневът на Страшимиров, не е дейността на отец Пантелей, а философията му. Той гледа на професията си като на честен начин за прехрана.

¹¹ А. Страшимиров. Къща. Съчинения, Т. VI.

Дори не прави разлика между нея и лекарската професия. Грижата за спасението на болната, подготовката ѝ за божие царство, последното причастие и шепата пръст върху гроба са едно и също. Оттук неминуемо се налага и обобщението на автора — целта на всяка професия в млада капиталистическа България е една — парите. Думите на доктор Лазаров стават израз на това обобщение: „Всичко е и един фарс, в който шарлатаните са мъдrecи, а резонерите — хаплювци. Отвратително глупав свят.“¹²

Но и лекарят, който гледа как да направи повече посещения при болния, и попът, който бърза да прати по-скоро своя „пациент“ при всевишния, намират оправдание — „от пръст сме ние и пръст ще станем“. Затова е позволено да се граби от този малък, преходен живот повече и повече. Колкото до начините — те са без значение. Зад този извод се крие скръбната усмивка на автора — именно това е най-жалкото.

Разобличил безскрупулността и жаждата за пари, Страшимиров доразкрасява физиономията на новия буржоазен морал в сцената „Коледна приказка“. Тук стрелите на автора са насочени към лицемерието и покварените нрави на новата интелигенция. По логиката на доктор Лазаров от „От пръст сме ние“ действуват и героите на „Коледна приказка“. Карикатуристът Контуфре рисува с увлечение зъзнещата на студа млада слугиня с пеленаче в ръцете. В нейния образ той вижда нова, съвременна мадона. Но не се досеща да ѝ подаде дрехата си да се стопли. Редакторът Върховски е пленен от идеята да опише съдбата на младото излъгано момиче, станало жертва на богат развратник и на жестоките закони на обществото. И тук може да се търси връзка с предишната пиеса, защото Върховски има същото отношение към професията си, като отец Пантелей, както доктор Лазаров. Главният редактор дава поръчка за материала на най-талантливия си сътрудник, фейлетониста Пентофре, и решава да помести статията на необичайно място — първа страница — не от искрено съчувствие към момичето, а с надежда, че сензацията ще даде възможност за по-голям тираж и по-бърза разпродажба.

Развръзката идва от грешката на Върховски, че възлага изпълнението на един... социалист. За първи път Страшимиров дава такава определеност на някоя от героите си. Разбрал, че виновникът за това човешко нещастие е самият му шеф, Пентофре, вместо „да замаже положението“, както се прави в такива случаи, решава да изобличи фалшивия му морал. Този драматургичен обрат говори за авторското увлечение по социализма, от една страна, но, от друга, стихийно-бунтарският облик на Пентофре, а и самото заглавие на сцената — „приказка“, създават впечатление за идеологическите лутания на Страшимиров, за съмнението му, дали това може да се случи в действителност.

Докато в „Коледна приказка“ не изглежда много сигурен в себе си, като търси положителен изход от случилото се, когато отново се насочва към основната си цел, Страшимиров влиза в стихията си. В леката, забавна форма на фарса „Пред Влахернските врата“ Страшимиров продължава разобличението на покварата в градския живот. Сребролюбието и егоизмът, уладъкът на нравите отново стават прицел на авторския сарказъм. Този път конфликтът е в надхитряването между българския майор Преславски и лукавата гъркиня Еврика, в което са въвлечени всички останали герои. Личните взаимоотношения са подчинени на омагьосания водовъртеж, в чийто център са парите и личната изгода. Няма чисти, безкористни чувства. Няма и сложни характери — има само хора, подчинили сили и воля на героя на времето — парите. Страшимиров е объркал комична плетеница от хитреци, устремени към чека от 50 000 лева. Едно звено от плетеницата е богатият пловдивски банкер Полихрен Полипедиуполо,

¹² А. Страшимиров. От пръст сме ние. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 320.

бащата на младоженката, който въпреки риска да осуети сватбата и опозори дъщеря си пред другите се пазари с последни сили с бъдещия си зет. Веднъж отстъпил, за да не се изложи пред поканените, той ще поднесе насилствено измъкнатите пари като сватбен подарък. Развратният баща, който по думите на слугинята му любовница Евдокси е осрамил не една къща, изведнъж става „морален“. Досега е разрешавал на дъщеря си да се „записва“ с всеки, но сега нейната чест е заплатена с 50 000 лева и той ще я държи строго. Но когато Еврика го моли да припише на нейно име чека, скъперничеството пак взема връх над „морала“ и устройва циничен търг между бащата и дъщерята.

Еврика, другото звено от веригата, се изявява като достойна наследница на баща си. Тя иска да измъкне от него чека с цел да си осигури свобода и развлечения с любовника си Ламбри, да пътуват „двამката“ до Корфу, докато майорът „учи простациите на едно-две, едно-две“. Когато Преславски разкрива измамата и е готов да я отрови, да заколи същия този любовник, когото тя така много е обичала, нейната „любов“ не ѝ пречи сладострастно да се увива около мъжа си, след като той се оказва силната страна в играта. В образа на Еврика се долавят близките на Страшимиров модернистични навеи за тъмната сила на женската плът. Тя е олицетворение на „жената, която всичко може, която знае всички пътища!“. През съблазните на нейното присъствие майор Преславски се отказва от всичко, което има:

Майор Преславски:

—Ще те изпия като употелна отрова! Ти си богатство, слава, победа! . . . Ти си Картаген, Вавилон — Цариград си ти!¹³

Мотива за демоничната плът на жената Страшимиров ще доразвие по-късно в т. нар. модернистични пиеси.

Като контрапункт на гъркинята Евдокси, която, обладана от дребните си страсти, демонстрира образец на изкусно прикрита хитрост и лицемерна преданост, се явява чистият, дори малко глупав в наивната си обич към господаря вестовой Иван. В неговите уста Страшимиров влага иронията си към този устремен към парите свят. Иван е олицетворение на непорочната, първично заложена добродетел у българина.

Решението на конфликта в полза на майор Преславски подсказва авторската идея, че умът, офицерското достойнство и откритата брутална хитрост на един българин превъзхождат лукавите византийски хитрини.

В комедията „Пред Влахерските врата“ в сравнение с другите комедии смехът е най-ясно насочен. Героите се явяват в различно комедийно осветление, без разнобразието да нарушава цялостното впечатление, защото богатството от смях е подчинено на единна, ясна сатирична цел. Точната преценка на злото в живота е осигурила художествено равенство между същността на порока и силата на разобличаването. Над опияняващата надпревара в надлъгването е отредена присъда — смехът на отрицанието над сребролюбивите хитреци. Но това все още не е безпощадно изобличителната присъда, до която ще стигне Ст. Л. Костов. Страшимиров като че ли се опива от насладата на постигнатото, без да има за цел гнева, сарказма. Това доказват и развлекателната занимателност в пиесата, и фарсовият ѝ облик. Тук комичното се ражда не от сблъсъка на различни характери и разбирания, а главно от буфонадните ситуации, капани, задкулисни ходове и интриги. Нюанси, психологическо богатство на характерите няма. Всеки е воден от една страст, която го забърква в конфликта.

С тази пиеса Страшимиров завършва изследването си на профила на капиталистическия град. Отново на неговите проблеми той ще се върне в „модернистичните“ си пиеси, където ще ги пресъздаде през погледа на интелигенцията.

¹³ А. Страшимиров. Пред Влахерските врата. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 60.

Своего време Страшимиров възприема като трагично противоречиво: трагични са отношенията между хората, трагична е съдбата на обикновения човек, трагични са и поривите на свободолобивата личност, по пътя на която застава да търси своя истински герой и го намира в Македонската революция. Той се опитва да промени тази трагична действителност, но борбата му завършва с гибел, защото старият живот е все още мощен. Борецът е противоречива натура — той е носител на раздиращи конфликти.

В борбата на българите от Македония, която Страшимиров правилно възприема като продължение на националноосвободителните борби на българския народ, писателят вижда осъществен своя бунт срещу потисничеството. В нея израства идеалът му — свободната личност, търсеща смисъла на живота в жертвата за свободата. Общественикът Страшимиров изтъква, че участието му в македонското революционно движение, възглавявано от Гоце Делчев, Даме Груев, Яне Сандански — продължители на делото на Левски, — има решително влияние за оформяне на гражданското му съзнание и правилно насочване на писателската му дейност. „Без лична дружба с първенците на македонското революционно движение аз нямаше да разширя моя жизнен кръгзор и шях да си остана в блатото на оная себичност, в която много инак даровити български писатели потънаха.“¹⁴ В образите на Стоян и Захари от „Отвъд“, Делчин от „Чужди“, Даме Чакра, Митре Парце, Тоде Бъчварче и Илия Кехая от „Прилепски светци“ е възплътен борческият идеал на автора.

Тези драми са изградени върху два основни конфликта: между борците за национално освобождение и турските потисници, и вътрешен — между дълбоката обич към любимата жена и дълга към отечеството. У Делчин любовта е толкова силна, че той застава четниците си да чакат три дни Стрема да се покори. Въпреки че вижда колко много се е отклонила в своя индивидуалистичен бунт от общото революционно дело, той до последния момент я моли да замине. Мисълта, че Стрема е жива, му е жизнено необходима, за да го крепи в борбата. Стоил и Митре Парце носят до края на живота си болката по неосъществената любов. Сякаш някаква трагична предопределеност тегне над любовта на тези, които са отдали живота си на отечеството. Павлина, любимата на Стоил, за която са го „гласяли“ още от дете, става жертва на гнусна сделка — турският бег инсценира отвличане, за да може да я отстъпи на своя приятел, изменника на революционното дело Кръстан. Лиляна, Парцевото либе, я оженват насилствено за чорбаджийски син. Наистина Парце ѝ е „дал прошка“, но вътре в себе си дори пред смъртта си той не може да преодолее болката от непостигнатото. За разлика от Стоил и Павлина, Божка и Тоде Бъчварче, които намират щастие си в борбата, за която дават и живота си, Лиляна и Митре Парце остават завинаги разделени, защото нямат общ идеал. Страшимиров е драматург, който отразява трагиката на любовта. При една съпоставка на революционерите с Жельо, с Динко се вижда, че има нещо, което обединява тези герои: любовта към жената. В нея има широта на духа, но и доловима тъга, чувство за някаква фаталност и съдбовност, против която младите не са в състояние да се опълчат. Злото винаги се оказва по-силно, то триумфира над техните мечти.

С пиесите от македонския цикъл Страшимиров още веднъж доказва особените си предпочитания към женските образи. „В „Чужди“ той създава един много интересен образ — анархистката Стрема. Той е подсказан от действител-

¹⁴ Г. Караславов. Антон Страшимиров на разни теми. Избрани съчинения. Т. IX. С., 1958, с. 330.

ността. Прототипът на Стрема е учителка-кукушанка, сподвижница на анархистичната група на Солунските атентатори. Заради пропагандата, която тя върши, революционната организация я отстранява, издава ѝ смъртна присъда, но изпълнителите се влюбват в подсъдимата и не изпълняват присъдата. В своя анархистичен бунт Стрема носи нещо от другите силни женски образи на Страшимиров. Любовта ѝ към Делчин поражда желанието ѝ да го откъсне от другарите — ако той не се съгласи, тя ще предпочете смъртта. В последния си час тя възплава гордия образ на жената, която погребва мечтите си с песен. Въпреки огромното любовно чувство обаче мотивите за неговото възникване звучат малко странно, чуждо за българската психика.

Любовта на Стрема към Делчин, издигната в култ, достига своята кулминация в момента, когато Стрема кара новопосветените в борбата селяни да се закълнат в любимия ѝ. Този култ към една личност, израснала в очите на анархистката много над другите, е обоснован от възгледите ѝ за селяните като за стадо.

И тук е решаващият конфликт между двамата. Жестокото презрение на Стрема към тъпата се удря като в непробиваема стена в човеколюбието на Делчин. Сблъсъкът на двата възгледа поражда раздялата между хора, които се обичат. Не е само достойнството, което пречи на Делчин да остави другарите или на Стрема — да тръгне с тях. Невъзможността им да водят една борба ги разделя завинаги. В изхода на този конфликт загива изключението — нехарактерното за революционера. Затова Страшимиров изменя действителната случка и убива своята героиня.

Докато образът на Стрема е ярък и изключителен, близък до образа на Малама по сила на характера, то Лиляна от „Прилепски светци“ е сродна по душевност повече с плахите млади героини на Страшимиров — Вела, Ангелина, Магда. Първоначалните пориви на Лиляна към свободата я отдалечават малко от тях. Тя е избродирала знамето на Чакровата чета, любовта ѝ към Парце расте заедно с гордостта ѝ, четой е комита, вярата ѝ че няма вечно да е турско, изглежда несломима. Но това бурно начало е бързо сломено от обстоятелствата. Слухът, че Митре е убит, хвърля Лиляна в отчаяние. Под натиска на майка си, която ламти за чорбаджийски пари, годеницата на комитата се омъжва за Дамето — служител в конака.

В контраст с Лиляна и Стрема (и все пак взели по малко от тях) са другите две героини — Божка, сестрата на Лиляна, и Павлина от „Отвъд“. По-малката сестра израства заедно с напрегнатото развитие на събитията. Бледите ѝ чувства към Дамето скоро се заменят с мечтата да се омъжи за комита, за храбър човек, за истински мъж. Първоначално Божка се опитва да осъществи мечтата си чрез желанието да помогне на Лиляна, чрез пристрастието, с което я увещава да чака истинския си годеник. Като естествен логичен край на това развитие идва решението на Божка да остане с комитите в обградената къща, когато всички други избягват като плъхове. Нейната любов е неосъществима, както и любовта на другите Страшимирови героини — Тоде Бъчварче, комитата, в когото е реализирала мечтата си, е обречен на смърт заедно с другарите си. Но Божка не остава до примирението на Лиляна — след като не може да живее с любимия човек, тя избира да умре с него.

Вървяща по други пътища, Павлина стига до същото убеждение. Трагичните обстоятелства, съпътстващи нейния живот: закланите пред очите ѝ родители, отвлечането ѝ от бега, унижението да целува ръцете на убиеца си Кръстан, когато мисли за свой спасител — всичко това поражда у нея омраза и злоба, подтиква я към действие. Ненавистта ѝ към предателя и турските потисници я завеждат при революционерите. Желанието да се чувства потребна я хвърля в борбата, където тя се свързва с любимия Стоил, от когото са я отнели.

Тяхната любов също се осъществява в смъртта. Като че ли всички страшимировски мотиви изкрystalлизирват в тези два женски образа. Проблемът за достойнството, за честта, гордостта, любовта и жаждата за свобода намира своята истинска реализация в тях. В този аспект израз на авторското обобщение са думите на четника от „Отвѣд“: „Ах каква жена, Зарьо. Като я гледаш, сякаш виждаш самата Македония — унила, безрадостна и пак готова на всичко.“¹⁵

Тези образи можаха да увенчаят авторските изследвания в областта на женската психология, но те са далеч по-несвършени в художествено отношение от образа на Малама например.

С вяроност към историческата истина, която отново е свидетелство за авторска смелост, Страшимиров показва ролята на българското чорбаджийство, борбите на македонските българи. Чорбаджиите съвсем не са били крайни в отношенията си с комитите — Насте и Бялко стоят на една маса с братята-войводи и техните другари, присъствуват на венчавката на Лилиана и Митре. Страшимиров издава подлата и лицемерна чорбаджийска психика — те горещо желаят да видят България свободна, само че... ако може това да стане без тяхно участие. След Освобождението на България те недоволствуват заедно с народа, дори отправят упреци към Русия, която не е завършила делото си, но самите те не са склонни да подпомогнат комитите за вдигане на ново въстание. Недоволството им е продиктувано от страха, че ще ги изколят, а не от ужаса, че ще ги потурчат. Тези от тях, които все пак помагат на хайдутите, го правят от лична изгода. Насте е претеглил добре ползата от тази помощ. Със събраните пари от данъците той ще може да си купи чифлик. Историческата принадлежност на неговата класа към предателите го води по-късно в конака, за да предаде тези, на които е помагал, докато е имал сметка от това.

Докато предателството на чорбаджиите е разкрито от Страшимиров само доколкото е исторически познато, чрез образа на Кръстан от „Отвѣд“ авторът прониква по-дълбоко в психиката на предателя, показва пълната деформация на човешкото у него. Тук предателството е дадено в своята чисто философска същност — не самата постъпка на Кръстан е важна, дори не и преминаването от „своите“ към „другите“ заради жаждата за власт. Предателството се корени в хипертрофираните му чувства към народа. Нищо човешко няма в тях и когато сълзите, отронени за жалкия му живот, напомнят за човека у него, те самите са престъпления.

Патосът на тези две творби не е само в мечтата на героите за свобода, в силата и страстта, с която отстояват идеите си, с надеждата, с която затворниците посрещат всяка Нова година. Този патос идва най-вече от мечтата на Страшимиров да види Македония свободна. Затова и пиесите са обгърнати от романтично въодушевление. То струи от болката и разочарованието от недоносената свобода, като че ли „сам господ се е надсмял“ над тях и ги е проклет да бъдат клети сираци по света, да висят месата им на колове; то струи от силната вяра, че царството на българите от Дунав до Бяло море отново ще съществува. Ще се пробуди човекът у роба, „ще забият чуковете над тези наковалини, ще заработят станове и дараци, орала и мотики, игли и хурки и всички, и всичко за една цел!... Да се избистри борбата и да се освети от ореола на безсмъртния идеал. Нека възмогнем народа си до подвига, с който той ще реши своя кървав въпрос на кървави викове: да бъде или не!“¹⁶

Кулминацията на своето романтично въодушевление Страшимиров достига при изображението на смъртта на героите си. „Българинът спокойно гледа на смъртта, щом е фиксиран в цел, в идея, в идеал.“¹⁷ Смъртта на Страшимировите

¹⁵ А. Страшимиров. Отвѣд, IV действие. Съчинения. Т. VI. С., 1963, с. 152.

¹⁶ Пак там, I д. Съчинения. Т. VI, С., 1963, с. 123.

¹⁷ А. Страшимиров. Гений и език. — Ведрина, бр. 42, 1927.

герои е горда и тържествена. В нея няма хленч, сърцераздиращи викове. В нея има величие и поезия. Те умират с радост, с открито предизвикателство към смъртта и с жажда за живот. Когато запалват купище в двора на чорбаджийската къща, за да задушат комитите, Илия Кехая е силно объркан, разтревожен, но не затова, че ще умре, а че може да му се замае главата от дима и турците да му вземат пушката като на жена. Митре Парце решава да излезе от къщата, за да застреля поне още един турчин, преди да загине. Страшимировите герои не се страхуват от смъртта изобщо, а от позорната, недостойната, жалка смърт. В минутите преди смъртта те изпадат в екстаз — това е екстазът на боя, на обречеността. Фигурите на Чакра, който крещи в неистово въодушевление: „Хайде ви поганци, на конака Христос Воскресе!“¹⁸, и Стоил, който съветва Павлина: „По-добре разпусни душата си и когато четата запее — запей и ти. . . Хубаво е с песен да се умира“¹⁹ — напомня твърде много на хайдутите от народните песни, които отиват на смърт с чиста бяла риза, развят перчем и гордо вдигнато чело. Сила и красота има и в последните минути на Чакра и Илия Кехая. За да не попаднат живи в ръцете на турците, двамата въводи, които са били по-близки от братя, взаимно се застрелват.

Драмите на Страшимиров из македонския живот притежават от драматургия на гледна точка сериозни слабости. На места действителният драматичен конфликт е заменен от конфликт на ситуацията. Друга преобладава описателният елемент, многословието разводнява психологическото напрежение, във финала на „Отвъд“ дори се стига до мелодраматизъм. Но тези драми са документ за гражданската съвест на писателя, за неговата обществена и творческа активност.

* * *

С амбиция да свърже история и съвременност, за да изрази „болката на века“, Страшимиров създава един цикъл пиеси, които са наречени от критиците „модернистични“.

Психиката на българина, който навлиза в световните проблеми със самочувствието на частица от тях, представлява смесица от домашни черти и желание да бъде „европеец“. Добри Войников долавя комедийното в тази метаморфоза на характерите и го осмива в „Криворазбраната цивилизация“. Европейските идеи за еманципация повлияват и на Иван Вазов в „Казаларската царица“. За разлика от Войников Антон Страшимиров черпи сюжети и идеи не толкова от наблюденията си върху действителността, а от увлеченията си по Ибсен, Метерлинк, Хауптман, без да успее да постигне своя цялостна художествена концепция.

Страшимиров се интересува от историята на народа ни не толкова от изследователска страст. Неговата цел е да изследва психиката на българина в съдбовности за него моменти, да се опита да открие у него черти, които години по-късно ще доведат до кризиса в психиката на индивида, и по този начин да свърже историята със съвременността.

Той пише трилогията „Ехо“ като серия от три малки пиеси, разкриващи най-драматичните времена в българската история — падането на България под турско робство, сформирването на хайдушки чети в планините, освободителната борба. Но тук за разлика от драмите из борбите на македонските българи всеотдайността на героите към делото, смелостта и самопожертвувателността им вървят в прогресивно развитие само до една определена точка, след което рязко деградираат в примирение и отчаяние. Това се чувства особено силно

¹⁸ А. Страшимиров. Прилепски светци, III д., яв. 10, С., ВМО К-т, 1900, с. 78.

¹⁹ А. Страшимиров. Отвъд, IV д. Съчинения, Т. VI, С., 1963, с. 158.

във втората пиеса — „Майка Стара планина“. Радойло, храбрият горски войвода, на когото всички имат страха — турските власти са готови с ферман да го молят да слезе от планините, за когото колибарите се вдигат до един на оръжие, щом животът му е в опасност — се поблазнява от амнистията на турците, дава клетва да не вдига ръка срещу царството. Примирява се с подадената милостия от парче земя. Линията на неговото поведение изведнъж става близка до философията за непротивене на злото на богомилите от първата пиеса „Затъмнение“. Най-храбрите войници на царството стоят като покорни овци и чакат турците да им отсекаят главите. В затъмнението — предвестник на бедите — богомилите виждат висша намеса. А турското нашествие възприемат като наказание за престъплението на властниците. Тази инертност и примирение към врага крият в себе си и друга причина — възможността за избор се загражда в перспективата между две злини — ако отблъснат турците, ще започнат отново злодеянията на велможата-владетел на старопланинската крепост.

Дядо Калин от „Майка Стара планина“, храбрият участник в Чипровското въстание, също носи в себе си примирението. Потушаването на въстанието, изгореният дом, бягството в планината постепенно са трупали в душата му отчаяние. Последният му бунт — вдигането на колибарите — прозвучава като песимистичен акорд на един загубил вярата си човек.

Единственият образ, който е показан само в героична светлина, е опълченецът Калеш от „Шуми Марица“. Сред потока от хора, оръжия, имоти и добитък той успява да спаси ранената Николина, изоставена от собствения си годеник. На фона на ужасите, които тя изживява — избягалия от страх за кожата си Киро, офицерите, които забраняват на войниците си да я вземат със себе си, войникът, който иска да я застреля, за да облекчи смъртта ѝ — подвигът на Калеш, който качва Николина на топовете, израства още по-голям. Предсмъртните думи на Калеш са израз на висш патриотизъм, който го сближава с македонските му събратя:

Калеш: — Братя — българи — аз умирам — земята ни — за нея — за България — да е свободна — свободни да сме бе!²⁰

Верен на усета си към женските образи, в трилогията Страшимиров ги пресъздава в героична светлина. Като художествено постижение те са по-силни от мъжките образи. В кулминационния момент, когато Стефан призовава богомилите и бившите войници на баща си да се отбраният от турците, само Влада, единствената жена сред толкова много мъже, се решава да тръгне с него. Любовта на жената се оказва по-величествена, по-силна от разума на мъжете. А желанието на Николина е да се омъжи за „човек-юнак, дето иска в битка да умре“. Молитвата ѝ към бога е молитва за българщината. „Дай боже само да стане българско!“

В трагедията си „Свети Иван Рилски“ Страшимиров се връща към още по-далечно историческо минало — падането на Първото българско царство. Основният конфликт на пиесата — сблъсъкът на българската култура с византийската — е философско-съзерцателен, а не действено-драматичен. Той е възплътен в образите на Боян Магесника и свети Иван Рилски. Влиянието на римския декаданс във Византия се пренася в българското царство и намира философски израз в почти легендарната фигура на Симеоновия син Боян. От друга страна, влиянието на християнството, примитивната психика на славянското население, навеяна с мистицизъм, издига свещената фигура на рилския пустинник.

Кръвната връзка между защитниците на две противоположни начала в живота определя драматичната завръзка. От буйната любов на деспотша Зина с Боян се ражда Иво — свети Иван Рилски. Има нещо съдбовно в това, че

²⁰ Ехо. — Шуми Марица. — Наш живот, кн. 4, 1901, с. 197.

тъкмо двамата най-големи грешници — хората, чиито замисли и начин на живот са в разрез с разбиранията на останалите смъртни в царството — дават живот на човека, когото това царство издига на божествен пиедестал.

Основният философски конфликт не е даден направо. Той скрит в подтекста — никъде в пиесата няма открит сблъсък между двамата герои — и е разтворен в няколко външни конфликта.

Като се изхожда от замисъла на Страшимиров да пресъздаде гибелта на българската държава при цар Петър, за да създаде асоциация с предстоящата трагедия на народа ни — Балканската война, в неизбежността на която авторът е убеден, лесно обясним е песимизмът, с който той предава обществените настрояния в държавата след смъртта на цар Симеон. В Преславския двор се сблъскват българската суровост и първичност с византийската хитрост и изтънченост. Византийците създават задкулисни интриги в двореца, за да отклонят вниманието на българите с вътрешни свади, защото се страхуват от нарушение на мира. Народът е размирен. В страната цари безверие. Младешта бяга от светския живот и от официалното образование в подземния град на Боян Магесника. Църквите пустеят. Различни ереси проникват навсякъде. Двете пророчици Зина и Меглена вешаят пожари и гибел. Всичко е потънало в отчаяние. Не се вижда изход за България. Единственият човек, който остава спокоен, независим от бедите, е княз Боян. Той е убеден, че никой не може да спре подема на века.

Историческите събития сами по себе си не са обект на вниманието на Страшимиров. Той пресъздава трагедията на България по времето на Симеон, за да предупреди за бъдещата трагедия.

Цялата пиеса е изпълнена с мистични картини на виденията и сънищата на героите, с религиозните изстъпления на сектантите, вървящи в несвяст, боси, с разголени гърди. Авторското отношение към разрешението на философския конфликт остава неизяснено. Като предава вярно историята: изгарянето на клада на Боян „светския новатор“, на поп Богомил — „светския отрицател“, и на застъпниците на Византия, Страшимиров остава до фактите, без да се домогне до цялостно философско решение.

Най-голямата слабост на автора е в „злополучната“ му, както самият той се изразява, идея, да напише драмата в бели стихове, от страх да не изпадне в злободневие, ако я работи в проза.

И все пак причината, поради която Страшимиров създава такива произведения, трябва да се търси не само в литературните влияния и модните подражания. Ненавсякъде неуравновесената авторска личност успява да надживее трагичното съдържание на своето време и уверена в силите на човека, да се пребори с песимизма, който животът навява. Жизнените наблюдения на писателя-реалист се борят с мислите на отчаяния човек. В един от най-тежките моменти в живота си, след разгрома на Илинденското въстание, Антон Страшимиров под все още силното въздействие на ужасите решава да пресъздаде „злополучната съдба на народа си“. Сам писателят признава, че „се е намирал в болезнено състояние“²¹, когато е замислял драмата „Над безкръстни гробове“.

Основният замисъл е идеята за греха и неговото изкупление. Легендата — първоизточник на авторската идея — дава наистина един силен образ, достоен за драматична обработка. Майстор Никола е изградил своя живот върху гнилата почва на греха. На младини той е бил един напълно земен човек, а „земята е грешна“, хубава е била и годеницата на брат му, а „хубостта е сила“, „хубостта е грях“. Повлечен от своите земни човешки желания, майстор Никола извършва най-големия грях: отвлеча братовата си годеница, а своята набежда ва, че „се е имала“ с брат му. Той се затрива някъде, майка им тръгва да го търси и

²¹ А. Страшимиров. Творчество и живот. Съчинения. Т. VII, С., 1963, с. 173.

също изчезва, а жената на майстор Никола умира от мъка, след като ражда първото си дете. Потиснат от цялата тази тежест, майстор Никола съзнава греха си и си налага да го изкупи. Разкажание изпълва душата му и той се отдава на бога. Започва да строи по цялата страна храмове, чистилища за хората от техните земни прегрешения. За този грях обаче толкова много се приказва в пиесата, че той започва да звучи като нещо, лишено от трепета на живото човешко страдание. Сентенциите върху греха нямат брой: „Пропаст е“; „Гробът е по-плитък и пак... грях открива“; „Грехът убива вярата“ и пр. Майстор Никола издига храм над безкръстния гроб на брат си, който според слуховете се е хвърлил в морето от нос Калиакра.

В същност лъстът на драматичното действие е в преживяванията на майстор Никола в последните мигове на една отдавна започнала драма. Това, което дава Страшимиров, е само финалът на действителната драма. Тя, в нейното реалистично схващане, е вече изиграна, когато започва сегашната. Срещата на грешника и праведника определя завръзката на тази драма. Грехът на героя се изправя жив пред него и го разтърсва. Вестта за нашествието на татарите идва да усили първия момент. Майстор Никола е безучастен към целия шум и страх на външния живот, който като че ли служи единствено за контраст с душевния мир на главния герой. От драматургична гледна точка действието дотук е построено изцяло под влияние на принципите на модернистичната драматургия. То излиза не от главния герой, а отвън и пада върху него. Така се създава основата, върху която се разкрива душевността на героя.

Нашествието на татарите Страшимиров въвежда като израз на една своя идея, която изяснява в „Творчество и живот“: „Творчеството на поколения през много векове беше обезличено. Всичко е осеяно с безкръстни гробове... Делото на един-два века българска история са заличава от нашествениците и народът ни е пак безимен, почва наново от азбуки. Страшно! Няма измерение.“²² В произведението обаче тази идея остава на втори план и не е достатъчно наблегнато на татарското нашествие като момент само по себе си. То служи като действителен фон за раздвижването на героите. Страшимиров се интересува повече от личната драма, отколкото от обществената. Явяват се противоречия между зидарите — едни искат да бягат, други не са съгласни да рушат моста: „Не сме ние гробари — зидари сме!“, трети роптаят против майстора, че зидат храм, за да изкупуват чужд грях. Раздвижен е и майстор Никола — стремежът да се очисти от греха е бил напразен, затова той се отрича изцяло от себе си. Сега външният момент се оказва от по-голямо значение за вътрешния драматичен живот — татарите са наблизко. Това засилва малко драматичното развитие и в проявата му навън, но главният интерес остава в героя. Майстор Никола се покатерва на купола на храма, за да се очисти окончателно от греха. Към бога е последната му дума, последният му поглед. Затова, когато всички други отиват да се бият, той повежда девойките към скалата и я разбива с чука си.

Девойките изчезват две по две в пропастта, озарени, като в транс. Но жертвоприношението на младите момичета не е логически обосновано от развитието на действието. Аглика, която доскоро е ужасена и погнусена от смъртта — тя се е крила под труповете на убитите, докато е бягала към зидарите, — по волята на Страшимиров е озарена от вярата на баща си и усмихната приема тази смърт. Този момент е крайно немотивиран. Трудно може да се допусне, че изплашените от видението на смъртта девойки се проеобразяват изведнъж във великомъченици, които радостно се разделят с живота и избобщо

²² А. Страшимиров, Творчество и живот. Съчинения, Т. VII.

не обръщат внимание на реалната възможност да избягат с лодката на Слав. Мистичният сын на майстор Никола, че извежда Слав и белите като лебеди девойки от бурята, се оказва истина. Слав се появява целият посинял, с изцъклени очи, без глас, с вид на удавник. С удавника са и девойките, чиите коси покриват морето. Всички тези чудеса са създадени с една цел: майстор Никола да извърши своя свръхчовешки подвиг, за да стане светец. Докато в първите три действия драматическото чувство на автора и талантът му са успели да се наложат над мъртвите идеи, то след тях Страшимиров изкуствено се мъчи да даде основа за понататъшно действие. Материалът, от който би могло да се създаде едно наистина силно произведение, е използван само като предистория. Въпреки всички стенания, самобичувания на неговите герои, въпреки плача на девойките, ужасните гръмотевици и светкавици в пиесата липсва живот. Тази драма е драма на думи. Действие почти няма. То е мъртво, трудно се движи. Зад отчаяните жестове, зад трагичните пози не се чувствава живото човешко присъствие. Героите като че ли са измислени от автора не за да живеят, да се борят и страдат, а за да изкажат в сентенции някакви морални истини. Действащите лица говорят не за да изразят душевното си състояние, не защото чувствуват потребност да кажат някаква своя мисъл, а просто от любов към фразите, към хубавата дума. Затова има цели фрази, които са безсмислени и ненужни. От цялата драма лъха хлад, сухота и преднамереност.

Остро подчертаният интерес към личността подтиква Страшимиров да потърси проекцията на нейните проблеми на нова плоскост — в съвременността. Особеностите на индивида, отричащ старите, потискащи норми на живот, насочват вниманието на автора към съдбата на интелегента-декадент, към неговия своеобразен бунт. След Освобождението интелигенцията се оказва с разбити илюзии, объркана. Всичко това причинява нейната драма, отразена в произведенията на Страшимиров.

„Ревека“ и „Сребърната струна“ третират въпроса за смисъла и същността на борбата на интелегента. Всеки бунт срещу действителността е изцяло оправдан. Тя е така грозна, отвратителна и несправедлива, че не може да не роди отпор — мечтата за друг живот. Но когато се вглежда отблизо в своя герой, Страшимиров идва до извода, че неговите идеали са празни — те не целят преустройство, а са егоистични мечти за самоусъвършенстване на личността, която се стреми да се издигне като отделен „свят в света“.

Не намерил своя герой у интелегента, авторът поставя в центъра образ, който по своята жизнена тема е твърде близък до младите героини от реалистичните му пиеси. И тук над героинята тегне непоносимо законът на дедите, който повелява: „Ще дадеш плод на своето коляно — това е цената на твоя живот. . . А ти, ти не си човек, Ревека Рахим, ти си само жена.“²³ Разбунтуваната Ревека потърсва смисъл на живота при декадента Евстати, който приветства бурите, защото те дават път на прогреса. Протестът на Евстати е съвсем блед и не е ясно накъде е насочен. Художникът намира все още живот в себе си, но за да може този живот да се прояви, трябва да има живот и вън от него. А вън има само „сиво“. Протестът е насочен именно срещу сивото, но то няма социална и национална определеност, дори контури. Това сиво, което убива Ревека, само навява смъртно чувство за разбитите илюзии, за целия свят, който блуждае, според представите на Страшимиров, както и самите му герои, за хората-игралки на съдбата, които се люшкат по вълните ѝ, за бездната, символизирана чрез реката, която не може да се прескочи. Ревека не намира живо човешко дихание нито у съдията, нито у офицера, нито у учителя, които не са

²³ А. Страшимиров. Ревека, 2 д., 1908, с. 24—25.

нищо повече от опразнени от съдържане алкохолици, нито у Евстати, който изпада в истерия пред мисълта за обезценените ценности на живота и изкуството. Изплашена от безсмислието на двата вида живот, между които може да избира — назад при жестоките закони на равнина и напред при Евстати, където също е загаснал пламъкът на живота, Ревека няма къде да отиде. Тя няма мечти, няма нещо, което да запълва живота ѝ, да ѝ дава самочувствието на човек. Героинята стига до свое решение: самоубийството. Страшимиров произнася присъда над декадента. Той е виновен за гибелта на потърсилия свобода човек наравно с жестоките закони на старината.

Героите от „Ревека“ са затворени в себе си и съзерцателно изразяват своя индивидуалистичен бунт. В тях няма и вътрешна конфликтност. Те са просто личности, „обидени“ от обществото, които изразяват обидата си чрез алиенация. Причината за тези възгледи на Страшимиров е в това, че той не вижда изход от положението на интелигенцията.

Искам да цитирам един момент, който сред лъхация мраз на изпълнените с песимизъм монолози на главните герои, прозвучава малко необичайно: „А все пак, притегли я, маестро! Сгрей ѝ душата. Обещай ѝ златни планини. Жена е, създай ѝ илюзийки, обай я, смекчи, надхай я. Първо, не знам защо, ме е страх някак. Даже не ми се ще да те оставя.“²⁴ Тези думи като настроение изведнъж стоплят, чувствава се жива човешка болка и съчувствие към ближния. За съжаление това е само искрица, пламнала от талантливото перо на автора.

Чрез Сребрен и Калъпа от „Сребърната струна“ Страшимиров рисува смъртоносна паяжина, в която се заплитат честни хора, подменили живота с нереални мечти. Вонята, която се разнася от горния етаж на сградата, става символ на техния отровен живот, за тези хора няма изход. Също като Ревека и Евстати, които не могат да преплуват реката, те се чувствуват на нията територия.

Сребрен. Високо сме, за да слезем... Ниско сме, за да се качим... За къде ли сме тогава...²⁵

Вътрешният им свят е напълно разрушен, самите те носят разрушение. Всички ценности са обезценени от липсата на духовен живот в малкото провинциално градче, от ежедневните кавги в семейството, където най-често предмет за разговор е месото, купено за обяд. Любовта е подменена с пари. Затова и Кена от драматическия етюд „Пасаж“ разбира, макар и късно, колко безсмислена е жертвата за любовния човек. Изплувал веднъж на повърхността чрез ходатайство, Недко се опитва „да заплати“ достойнството на единствената жена, която е обичал, с една почерпка. Той дори не съзнава, че е натикал Кена там, откъдето тя е измъкнала него.

Героите на Страшимиров се давят, а „когато човек се дави, хваща се и о змия“²⁶. Но илюзията им убиват спасителния смок. В тези две творби за разлика от „Ревека“ присъдата не е така категорична. Въпреки че вижда неизбежната им гибел, авторът по-скоро съчувствува на героите си. Борят се две страни на творческата му личност — погледът на писателя и чувствата на съвременника, който не може да се откъсне от трагедията на заобикалящите го. И тук всичко е обхванато от песимистичното светоусещане на Страшимиров. Героите му се намират в пустиня, чужди не само на другите, но дори и на самите себе си. Инертност владее съзнанието им. Те се губят в безкрайни разговори за сми-

²⁴ А. Страшимиров. Ревека, 3. д. С., 1908, с. 41—42.

²⁵ А. Страшимиров. Сребърната струна. Драма, С., 1917, с. 18.

²⁶ А. Страшимиров. Пасаж. Пиеси. Т. II. С., 1912, с. 78.

създа на живота, но реален живот у тях няма. Всички те са скъсали „сребърните струни“ в душите си, без да проронят сълза.

Ако драмата „Над безкръстни гробове“ представлява най-голямото отклонение на Страшимиров от историческата реалност, то най-крайната точка в мистичната му екзалтация е пиесата „Отрешени“. Матей, храбрият офицер, инвалид от войната, и сляпата Анна свързват съдбите си не за щастие, а за да зазидат в душите си камбанарията на новия храм на човешкото бъдеще. Те се отричат от всички — от радостите и от скърбите, от самия живот, — за да чакат часа на някакво „велико тържество“. Женитбата е предложение на Матей към Анна за служба на мъртвците от гробницата.

Представата за патриотизъм и хуманизъм е подложена на пълна деформация. Първото нещо, което Анна трябва да види, като погледне, според Матей са бойните полета и гробовете на убитите. Самата тя също мечтае за това. Тя вярва, че цялото нейно поколение на „отрешените“ се отказва от светлината на очите си, за да могат родените след тях да живеят щастливо. Този абстрактен патриотизъм и хуманизъм довежда човешкото у Страшимировите герои до пълен абсурд. Решението на Матей след проглеждането на Анна да се върне на бойното поле, а той е инвалид, т. е. изборът на самоубийството довежда окончателно до внушението, че героите не са от плът и кръв, а са плод на мистичната екзалтация на автора.

Матей. С нея (Анна) аз — ожитворявах печата на смъртта, с който дойдох от полетата на мъртвите. . . Сега ще трябва да се върна при тях. Анна ще отвори очи: за да погледне смъртта право в лицето. . . Смъртта в хилядни, стохилядни гробници. И ако от сред тях аз. . . аз се повърна наново — с нови и нови сенки на мъртвите в себе си. . . тя ще ме прегърне тогава и ще ме люби, такъв, какъвто съм. . . Защото тогава тя ще прегръща, а ще люби в мен, за-ги-на-ли-те!

Матей и Анна са мъртвородени, непълнокръвни образи. Страшимиров им дава за идеал страданието, за да бъдат щастливи в. . . скръбта. Той принуждава героите си да избират болното, лишено от светлина, ненормалното пред естествения човешки стремеж към живота, към красотата.

В „модернистичните“ си пиеси Страшимиров затъва в недостатъчно ясни за него свят на символизма, опитва се да приравни несъвместими художествени гледища и на места изпада в подражателство. Това неминуемо се отразява и върху формата на неговото произведение. Както споменах по-горе, същността на конфликта определя и динамиката на действието. Предпоставените неясни конфликти в тези пиеси раждат слабото действие или елементарното външно действие, без достатъчно мотиви и оправдания. Оттам идва и аморфността на тези драми. Живият, действителен диалог е заменен с дълги, отвлечени, бездействени монолози, които най-често са изпълнени със смътни размишления върху смисъла на живота. След като самите идеи са книжни и представляват своеобразна компилация между светоусещането на символистите и опита на Страшимиров да внесе национален момент в него, то и формата на тези пиеси трудно може да привлече в рамките си истинския живот.

Самият автор като част от същата тази интелигенция, която изобразява в драмите си, също не вижда изход за себе си. Сътресението от Първата световна война води до единствената мисъл — няма накъде, настъпил е краят. Но тези творби са ценни с това, че отразяват психиката на интелигенцията в годините след Освобождението.

Стремежът на Антон Страшимиров да изравни българската драматургия с модерните тогава европейски течения претърпява неуспех. Затова пък с талантивите си реалистични драми авторът допринася много тя да придобие свой, самобитен облик.