

ДРАМАТУРГИЯТА НА АРТУР ШНИЦЛЕР — ХАРАКТЕРНИ ЧЕРТИ И ЕТАПИ

ЯНА МУТАФЧИЕВА

Периодът от 1848 до 1868 г. отбелязва за Австрия време на стагнация в политическо и културно отношение. Реформите, проведени в началото на управлението на Франц Йосиф, ограничаващи абсолютизма и проправили път на капиталистическите отношения, не отслабват, а, напротив, усилват гнета над зависимите от Австрия народи, както и властта на монархично-бюрократичната система на управление.

Рязко изострящите се след 1849 г. национални и социални противоречия предизвикват известно раздвижване в австрийското общество. Въпреки настъпилата реакция революционните борби на дребната буржоазия и на пролетариата, на потиснатите народи от мултинационалната „Дунавска монархия“, отзвукът от демократичните идеи от Германия, Италия, Франция не може да не внесат промени в съзнанието на тогавашните хора.

На тази сложна обстановка изкуството реагира с постепенно изживяване на романтическия мироглед, изминавайки продължителен период на идейна криза, завършила с постепенното утвърждаване на реалистичните тенденции. Най-чувствителна към настъпващите обществени промени се оказва литературата, подготвяща закономерно реалистичния прелом и в театъра. Във всеки случай движението на драмата (и в частност — на театъра) към реализма бива затруднено от ред обстоятелства през IV период от нейното развитие и затова романтическите традиции в нея се запазват сравнително до късно в различна степен и проявления. (Сходен процес може да се проследи и в сценичната практика.) Театралната политика на управляващите кръгове довежда до пълно институционализиране на театралния живот. Затормозеното разгръщане на реалистичните насоки в театъра отговаря напълно на техните интереси от възпрепятстване проникването на опозиционен или свободолюбив дух на сцената и затова те полагат нарочни усилия да подчинят всяка театрална проява на официалната „охранителска“ идеология.

В спъването на социално-критичните тенденции от цензурата трябва да търсим основната причина за разцвета на жанровете на буржоазната мелодрама, на историческата пиеса и на битовата комедия. Така австрийската национална драматургия бива отхвърлена с десетилетия назад във времето, вместо да продължи прогресивно-демократичните настроения от драмите на Раймунд, Нестрой и Грилпарцер.

При тези условия на пълна откъснатост на театралната култура от съвременния живот обновлението на театъра се превръща в обективна необходимост. Неговото реформиране в края на IV период се осъществява в три направления: в областта на репертоара, в плана на актьорската психотехника и сценичната

практика и в сферата на националната драматургия. Х. Лаубе успява да наложи на управата на Бургтеатер Шекспир, Лесинг, Гьоте, Корней, но също и буржоазните („добре скроени“) пиеси на Сарду, Скриб и Дюма-син. Навлизането на световната драматургична класика в репертоара на виенските театри и особено на „крепостта на консервативния вкус“ — Бургтеатер — допринася за израстването на цяла плеяда бележити актьори, които полагат основите на по-сетнешната прочута реалистична актьорска школа на Бургтеатер. Обогатяването на съвременната драматургична техника с опита на Ибсен, Хауптман, Тургенев и Толстой, чиито пиеси също така проникват на негова сцена, изиграват съществена роля в развитието на австрийската драма от критическия реализъм и романтизма през натурализма по пътя към психологическия реализъм.

Значителен принос при извършването на този преход има писателят и драматургът Артур Шницлер.

Писателската дейност на А. Шницлер като цяло би могла да представи материал за отделна студия. Тук имаме пред вид неговото драматургично дело, на примера на някои от етапните пиеси на този автор. Активният творчески период на този австрийски драматург съвпада с V етап от развитието на австрийската драма и театър (1868—1914).

Успоредно с класическия репертоар на театрите в Австрия от 60-те и 70-те години — получили по-късно носталгичното наименование „La belle époque“¹ — широко разпространение получават музикално-сценичните жанрове: операта, оперетата, водевилът, музикалното ревю, а също битовата и светската комедия. Онова, което ги обединява, е, че всяка сериозна проблематика (била тя социална или общочовешка) бива прогонена от техните творби. Въпреки това тези жанрове дават тон на светоусещането през последните три десетилетия от края на XIX в. и до голяма степен определят възникването на онази атмосфера на празничност и лекомислие, известна по-късно като „Виенски начин на живот“. „Събитията“ от онези години са били баловете в Хофбург, премиерите на оперети на Лехар и Штраус и др. под.

В такава обстановка проблемите на индивида далеч не изчезват, напротив — те се окрупняват и задълбочават. Нека използваме термина на Фройд (съпредиживял в младостта си това време на мнимо благополучие), те биват всичко на всичко „изтласкани“ от съзнанието и прерастват в предпоставки за невротичност. Тогава, когато и изкуството отказва да реагира на проблемите, отделната личност все повече губи ориентир, не е в състояние да се справи с тях. Оттам расте и нейният страх пред живота и нерешените въпроси на битието, общата несигурност. През този период действителността не е станала по-ясна и по-познаваема въпреки напредъка на науката. Капиталистическите обществени отношения преминават в монополистичния стадий и този сложен преход протича ускорено, без неговите темпове да са съразмерни на темповете, с които индивидуалната психология може да се изравни с тях и да ги осмисли. Въпросната реалност е вече трудно обозрима и не се поддава на пълноценно изобразяване със средствата на традиционния, „класически“ реализъм, тъй като даже и творецът не успява да си създаде яснота по обществените процеси. Онова, което остава достъпно на неговото разбиране, са начините, по които индивидът се опитва да се пребори с новото социално положение и със законите, които то му налага, както и да проникне в значението им лично за себе си. От отделния човек все по-малко зависи да въз-

¹ Наименованието „La belle époque“ възниква по време на Първата световна война и се превръща в синоним на време на относително благоденствие (в сравнение с нарасналата в монополистично-капиталистически условия безработица и особено с бедствията и масовото пауперизиране през военните години).

действува на заобикалящия го свят именно защото той е непонятен за него в съществените си черти. В същото време успоредно с безсилието на индивида да се справи с външния свят расте властта на тези външни (икономически и социални) сили, над него приемащи антропоморфен вид. И в тази ситуация действителността бива „разкрасявана“ чрез развлекателните форми на литературата и театъра — вместо да бъде обяснявана от тях. Така изкуството от този период предлага на човека бягство от реалните грижи, вместо да разглежда сериозни екзистенциални въпроси в тяхната връзка с индивидуалността, създавайки за него една видимост, криейки истинския лик на живота и заплахите, които съдържа битието.

Драматичното творчество на А. Шницлер е особено представително и познато за тази психологическа ситуация. Драматическият герой в неговите пиеси от края на 80-те години не е „герой“ в предишния смисъл на думата, дори не и в романтичния — анонимността и непознаваемостта на обществените зависимости го лишават от обособен характер в неговата реална съдържимост. Характерът предполага увереност, целеустременост и ясно съзнание върху смисъла на отношенията със заобикалящия свят, също — определено на позицията на личността, т. е. нещо, което тя да отстоява на всяка цена. „Героят на времето“ от последната четвърт на XIX в. е съвсем друг — той *спасява нещо* от себе си (много често само смъртно знае какво е то), укрепен от надеждата, че ще избегне сблъсък с бруталните анонимни сили. Освен това персонажите на Шницлер са или невротични, т. е. пребивават в плен на стихове пред непознаваемото, или са убедени агностици, даже циници, които се опитват да забравят или надмогнат тревогите, съмненията, неувереността. Но и в двата случая този „герой“ е човек, за когото всичко представлява загадка: битието, обществото, другите хора, често дори и сам за себе си. При засилващата се унификация на индивидите от големия град под въздействието на стоковия фетишизъм, пораждащ повишена степен на „отчуждаване“ на човешки черти в околната среда, протича и ускорена деперсонализация на човека. На този етап се заражда и тревожният въпрос в изкуството за търсене на самоличността и на нейните параметри (най-явен израз той добива в монументалната творба на М. Пруст „В търсене на изгубеното време“).

В такъв обществено-психологически климат се формира от студента по медицина и лекаря писателят А. Шницлер. В своите първи драматични творби (цикъла „Анатол“, „Любовчица“ и „Хорото“), написани между 1888 и 1895 г., Шницлер използва в пародия план композиционната схема и похватите на светската комедия, обаче внася в тях проблемност и сериозно съдържание, като стига в трактовката почти до фаталистични обобщения. В „Анатол“ замисълът явно надхвърля любовната интрига и забавленията на салонните приключения на един бонвиван, обрисувани в колорита на „la belle époque“. В „монтажната“ композиция от епизоди Анатол среща осем жени, които е обичал, обича в момента или в които ще се влюби в бъдеще. Безгрижието на лекия, непомрачаван от размисли върху сериозни предмети живот едва прикрива болезнено-меланхоличните, близки до декадентството настроения. Пристрастието към авантюрите в любовта и към хазарта са хиперкомпенсация на чувството за самота и неудовлетвореност и на разочарованието от рухването на романтичните илюзии за живота и човека, отреагиране на съмненията. То е още и лек против унинието и имунитет против прозата на делничното битие, както и „маска“. „Драма на настроенията“ — такова определение дават съвременниците на Шницлер на неговите първи литературни опити в областта на драмата. Действително капризът, смените в настроението, алогичните на първи поглед преходи от едно положение към някакво случайно събитие (на което после се отрежда често съдбоносна роля) заемат в тях значително място. Но те подчертават именно онова, което се крие зад текста, зад стателно изградената видимост и от което персонажите се стремят да избягат:

да останат сами със себе си и със своите мисли. А то е и основният мотив, който авторът внушава — предчувствието или присъствието на нещо застрашително, което е неуловимо и мъгляво, но чийто приближаващ тътен душите на героите му долавят.

Повечето от тях са вслушани именно в този тътен, идващ от тяхното минало — така е с Фриц Лобхаймер от „Любовчица“ или с Фердинанд фон Сала от „Из самотен път“; други — подобно Фихтнер („Из самотен. .“) и Айгнер („Про странна земя“) — са разочаровани романтици, които не могат да превъзмогнат миналото и чието настояще е сомнамбулно. Трети (и може би най-„шницлеровски“ типаж) — това е „циникът“ — бонвиван, отърсил се от сковавашите условности, колкото търпим към всички, толкова и безразличен към околните, носещ у себе си някаква скрита болка, индиферентен не поради нечувствителност, а поради казеност на нервите и охлаждане към мечтите от младежките години. Спадащите към тази разновидност лица (например Анатоли, Фр. Хофрайтер и др.) се явяват тук като последните представители на индивидуализма от предишните десетилетия; вътре в себе си обаче те са също толкова уязвими и объркани, колкото и другите. (С тяхната привидна стабилност се обяснява и техният магнетизъм за останалите, за „неврастениците“.)

Тези три вида типаж не са рязко обособени, а още по-малко — противопоставени един на друг. Има и още нещо, което ги сближава: и трите са разновидности на една и съща психология (класовите различия не се смятат, доколкото при Шницлер действието протича неизменно в еднороден социален кръг), формирали са се при равни условия. Взети по-скоро като няколко последователни етапа в познанието за света и в личния житейски опит — етапи, които биват персоналифицирани, — те се различават по-скоро по експонацията във времето и по това, в кой именно етап от своя жизнен път са „уловени“ от погледа на автора. (Понататък ще разгледаме функциите на категорията време в пиесите на Шницлер.) Еднородността на психологията има и други параметри освен единство по социална среда — те са и динамичната на големия град с пестрото множество от лица и събития, и историческият момент (краят на века), и нееднозначното, непонятно съдържание на съвременния живот, поставящ клопки пред всекиго. Из тези предпоставки израства типажът при Шницлер в последователност, подобна на кинематографичната: от отделни, като че разкадровани моменти, представящи комай едно и също лице, хванато в отделни откъси от неговата биография и размножено. То е и един и същи човек, но същевременно може и да не бъде същият: обобщен образ на изминаването на пътя от романтичния младеж през култивирания, префинен декадент и безволния скептик към хладнокръвния делови бизнесмен или към външно и вътрешно изчерпани, изнервен светски лъв. Всички те се различават помежду си най-вече по признака възраст.

Времето като принцип на психологическо изграждане играе в пиесите на Шницлер значителна роля. Изтъкнахме вече до каква висока степен въпросният принцип определя даже индивидуализацията на персонажите според момента от личното им развитие, в който са уловени от автора. Той именно създава единството по психология на образите и оттам преминава и в хода на действието; и времето има такъв висок дял в действието тъкмо защото предлага основна предпоставка за образуването на подтекста. Макар и по различни пътища, Шницлер се доближава в това отношение до онова, което е характерното в драмата на Чехов.

Особените задачи на категорията време у Шницлер се проявява и в композиционния строеж: всяка отделна сцена е далече от вътрешната и условна безвременност на традиционната драматична композиция. Тя е ситуирана в точно определен момент и час от деня (ремарките дават педантични указания по този пункт); в диалозите се промъква шум от улицата, в поведението на героите, чрез рефлексивността се усеща забързаният, хектичен ритъм на града. А и отделните

епизоди-сцени, вместо да са разграничени и изолирани една от друга, се прелъчват. Появата на нов персонаж с нищо не нарушава обичайното течение на действието, нито пък е отбелязана с някаква „пунктуация“ в хода на диалозите. Героите се познават прекалено добре помежду си, за да се опитват да създават у околните някакъв друг образ за себе си, да се прикриват или да се изясняват посредством думите: те няма какво повече да си кажат, поне чрез словото. Поради общата психическа нагласа все пак същественото остава неизказано; понеже е общо, то се разбира от всички тях. „Неизричането“ ги сродява отчасти, то е основата на тяхното съучастничество по екзистенциалните проблеми. На цялата оголеност на личния живот на тези персонажи е противопоставено мълчанието по деликатните въпроси на битието, дискретността спрямо истински съкровенията. Ако се натъкваме на многозначителност в диалозите, то тя се дължи на тази специфика на образите, изразяваща единомислието на героите. Основното, което „се случва“ в тези сцени, е подсказано чрез настроението, идващо от предварително очертаната обща психология, изпълняваща задачи, близки до тези на „подводното течение“ (при Тургенев, Чехов и др.).

Друга важна черта на драмите на Шницлер — която същевременно е и обща характерна страна на модерната драматика, поне у съвременници на Шницлер като Стриндберг, Чехов, Хофманстал, даже отчасти и при Горки, — конфликтът не почива на обобщаването на социални или исторически предпоставки, нито на борба на характери или лични интереси, не и на „накърняване на определен нравствен принцип“ (според най-общата дефиниция на колизионната ситуация у Хегел). Тук определящ фактор за възникването на конфликт не са никакви изключителни събития, личности, воли, а знаеи, че „изключителността“ на дадено положение е много важен момент в генезиса на трагичното. Самото съществуване, и то делничното, обикновеното, представлява (латентно) колизионна ситуация, която всеки момент може да бъде „взривена“ и да прерасне в стълкновение.

Оттук произтича и особената природа на драматизма у Шницлер: именно като следствие от подобна концепция за конфликта и неговите предпоставки, лежащи извън определеното на всякакъв морален закон, а в анонимните, непознаваеми зависимости на човешкото съществуване, които не получават конкретно персонафицирани форми. В тези сили почти няма нищо трансцендентално, те присъствуват по-скоро като своеобразно силово поле на напрежение *във и между* хората, „материализират“ се в една или друга тяхна проява, която не е непременно зловеща, и се намесват в съдбата на героите, докато те си представят нейните двигатели в безличен вид — като Ерос, Аполон, Дионис или Танатос; това обаче е само стилова фигура, похват, с който Шницлер преследва по-голяма образност. Авторът рисува тези „божества“ като ревниви и възискателни — те се включват във вътрешния мир на човека, разрушават плановите му, искат умилюстивяване и жертви. При Шницлер символиката получава и по-обемен смисъл от този на преднамерена маниерна стилизация в духа на сецесиона — тя не мистифицира, а демаскира живота като първичен елемент в неговите механизми. С трезвия поглед натлекаря Шницлер развенчава фаталното, суеверието, възмездие, справедливостта, греха — като фикции, родени от невротичното съзнание на неговите персонажи, приписващи на слепите жизненни сили антропоморфни качества поради собствената си неспособност да се справят с реалните, които стоят *зад тях*. В уравниенето на живота неизвестните са много и по мнението на Шницлер съзнанието ги умножава и усложнява още повече. Но моралните принципи нямат никакво влияние и пряко участие в него. Значение придобива според възгледите на автора само високата цена, която животът иска при узнаването на уравниенето от всекиго. Затова и персонажите на Шницлер *не конфликтуват помежду си*: всеки от тях е погълнат от единоборство с личното си съществуване, както и с общите въпроси на битието.

Затова пък катастрофата, застигаща едного от тях, увлича като лавина и останалите, които са свързани тясно помежду си и без да облагодетелствува когото и да било. (Ярък пример за това е „Пространна земя“.) В бедата, както и преди нея, те са изравнени — и по шансове да оцелеят без душевни рани, и по съобщност в постъпките, и в мъчливо съучастничество и стоицизъм; съюзени въпреки усамотеността срещу враждебността и жестокостта на живота. Външно бездушни и вътрешно сантиментални, тези герои са се превърнали постепенно в онова, което времето е направило от тях: изделия на управляващите обществото и тях имперсонални сили.

Когато Фриц Лобхаймер от „Любовчица“ открива заедно с голямата любов себе си, своя истински живот, неговото минало на пройдоха и гуляджия, любовната интрижка (и едва след това — условностите на обществото) се изпречат на неговия път и му предявяват сметката. Битието не приема човешкия закон, поривите, разума; то е ирационално и аморално. Новият живот в лицето на Кристине също го отхвърля, без да пожелае да вникне в причините, които пораждат обречеността на Лобхаймер и на тяхната любов. Обществеността си е създала кръг от правила, конвенции, които придават на произхождащите събития или видимостта на светско приключение, или пък ги тълкуват като избухване на съдбовни, „романтически“ страсти — само от прозаичната истина, убиването на една любов, никой не се интересува и не иска да я види. Любовта бива жертвувана за сензацийата, „рационализирана“ като изкупена с дуел, „по законите на честта“ изневяра.

И „Любовчица“, и „Дивеч“, и „Професор Бернарди“ са били възприемани в своето време като протест и изобличение на фалшивия морал на светските условности и предразсъдъци, тласкащи хората към нелепи, противоречащи на разума действия — изневери, дуели, расова омраза, класови предубеждения, — на които тогава те не са смеели да се противопоставят открито. Толкова по-високо е бил оценяван напредничавият възглед на техния автор.

Наистина в творбите на Шницлер от ранния период се долавя критична тенденция и в този смисъл най-представителна е драмата му „Хорото“ (1898—1899). Както „Любовчица“ пародира по своеобразен начин мелодраматичната интрига, така гореспоменатата пиеса изобразява в пародичен план „салонна комедия“ в десет явления. Тук трудно може да се говори за драматично действие в същинското значение на думата. В десет сцени, които представляват вариации на един и същи мотив (при всяка следваща към „хорото“ се присъединява нов персонаж, вземащ участие в следващия епизод), се разиграват пошлите и еднообразни приключения на сексуалния нагон, едва прикриван и от светското благоприличие. Тези персонажи-епизодици са почти взаимозаменяеми: в хоровода на плътта се загубва всяка следа от индивидуалност — има само самец и самка, които не търсят у партньора нищо друго освен мимолетното опиянение на страстта. Прислужница и буржоазка, войник и поет си приличат в тази ситуация по словесни обрати, както и в средствата на прелъстяването така, както проститутката от последната сцена не се различава съществено от благородната дама. В това хоро има само две роли — на изневеряващ и на мамен, а всеки от персонажите-фигуранти изпълнява в последователно редуване и едната, и другата. Гротесковото в тази въртележка на инстинкта придобива почти демонични измерения в обезличаването на действащите лица.

Явно е (поне за нашето време), че виенският лекар и писател е бил далеч от мисълта да скандализира обществеността. Въпреки това съвременната му официална критика го обвинява в написването на булевардна пиеса „на будоарен сюжет“; според нея той бил създал мизантропична, „цинична сатира“. Шокът, който „Хорото“ произвежда сред австрийската общественост на границата с новия век, е във от всяко съмнение, при все че фактите, които той третира с при-

същия на професията му обективизъм, са публична тайна. Въпросът, тревожещ моралиста Шницлър, не е единствено ширещото се лицемерие, а много повече защо обществото проявява нетърпимост към истинското, възвишеното (в предишните пиеси, главно в „Любовчица“, той изобразява неговата обреченост), а е почти благосклонно към пошлото и недостойното. В „Хорото“ той реагира с болка и възмущение на фалшивата ценностна система на буржоазното общество. Парадоксалното е, че пресата обвинява драматурга тъкмо в онова, което той разобличава: в динизъм и аморалност. Тук пикантно-скандализиращото служи единствено като средство на изображение. Причината за шока естествено е другаде: въпреки гротесковата зарисовка и тенденциозно-публицистичното осветляване Шницлър изрича сурова присъда на моралист над време, лишило се от основните нравствени устои.

От гледна точка на драматургичната постройка пиесата е далече от постиженията на виенския писател в по-късните му произведения. Мисълта за повторемостта и кръговата в преживяванията, за уеднаквеността на хората, поставени при определени условия, за детерминизма на инстинктите и на ирационалното е поднесена директно, в суров вид и съвсем илюстративно, тя е отглас от натурализма. Образите са очертани като бегли скици на няколко основни типажа, определени по съсловен признак; действието е сведено до фрагментарно-фейлетонното — чрез него се постига своеобразно мизансцениране, разполагащо фигурантите в пространството на драмата. „Действието“ в същност се изчерпва с движението от един епизод към друг — движение, което е кръгово и е проведено по възможно най-проста рецептура; времето бива отчетено по размереността на обективното, астрономическо време, без да е водено от собствен драматичен нерв или ритъм. Изобразяването не живее свое художествено битие и създава за пиесата впечатление по-скоро на драматичен етюд, изпълнен с възможно най-проста и пестелива техника, близка по маниер на изпълнение до шаржа.

В следващите години (1897—1904) Шницлър написва няколко пиеси в стила на неоромантичната драма-притча. Във всеки случай историческият костюм и романтическата стилизация обличат чисто съвременни теми. В „Парацелзус“ (1897), „Воалът на Беатриче“ (1899), „Смелият Касиан“ (1903), „Младият Медард“ (1909) той задълбочава психологизма в разработването на темите и едновременно с това окрупнява отделни психологически проблеми на личността, превръщайки ги в своеобразен тематичен център на действието. На места те звучат малко изкуствено и предвзето, особено за днешния зритель, но за времето си са носели белези на оригинална театралност на елементи на „театър в театър“. Показателна в тази насока е построятката на едноактната пиеса „Парацелзус“.

Малко суховатата, рационалистична разработка на действието и образите не разрушава очарованието на действието-загадка. В образа на базелския лекар от XVI в., смятан от едни за шарлатанин и тачен като чудотворец от други, изцеляващ болните чрез хипноза, алюзията за З. Фройд и неговите методи е пределно явна. Трайният интерес на Шницлър към теорията на Фройд и към психоанализата, а още повече — към въпросите, с които се занимават те, и към стойността на тази теория като ключ към познаваемостта на човека и неговия вътрешен свят, е много показателен за цялостното творчество на виенския писател от края на XIX в. Тук се среща с един от примерите за това. Когато Парацелзус идва в дома на своята предишна годеница, тя не го разпознава: „изтласкала“ е своите чувства към Парацелзус в областта на подсъзнателното, без да успее да ги преодолее в новия си брачен живот. Потопена в хипноза, тя отново преживява „забравеното“, рационализира подсъзнателния душевен процес — и самопознанието я изцелява от честите пристъпи на главоболие и потиснатост. Така конфликтът (вътрешноличностен) между съзнание и подсъзнание бива разрешен от автора чрез неговото екстериоризиране. Актуализираният спомен именно пред-

ставява разгръщането на психологическата интроспекция, осъществено по принципа на „театър в театър“ в част от драматичното действие. Скептик по творчески натюрел, агностик във философските си възгледи, Шницлер внася нов момент във фройдианската трактовка на образите чрез реакции и оценките на своите герои. Шницлер впрочем далеч не е безрезервен към психоанализата, намирайки някои от постулатите ѝ предвзети или лишени от достатъчни основания; по негово мнение претенциите на Фройд да обясни истината за човека изчерпателно и *изобщо* довежда верните му в частен смисъл прозрения *ad absurdum* или до спекулативни обобщения. За Шницлер истината е в много тънката, деликатна мяра между действително и привидно, както и в тяхното равновесие: теоретично тя е достижима, но нейното най-вътрешно ядро наподобява убежна точка от перспективата и най-често остава завоалирано, затова поражда и няколко възможности за разтълкуване. Шницлер онагледява своето разсъждение в драматичната миниатюра, като постига извънредно пластична и ефективна театралност на действието, развиващо се в стесняващи се концентрични кръгове: не в противопоставяне на персонажите, а на всеки един — със загадката на ситуацията и с постепенното ѝ разбулване вече разгледахме особената природа на конфликта у Шницлер, неговата „имперсоналност“). Това положение илюстрира диалектичността на видимо и същностно, на мимолетно и трайно, на минало и настояще, на сън и наяве и то съответствува на убежденията на Шницлер. Никой не би могъл да твърди с абсолютна увереност кое е *истината* — дали стремешите, сънят, мечтите са по-реални, или обратно — действителните, „случили се“ събития от делничното съществуване. Решението на загадката е в динамичния дуализъм на тези страни и истината приема в зависимост от момента и обстоятелствата ту облика на възможното, неосъществено, но психологически вярно и значимо, ту на „материализираното“ в постъпки. Такова е естеството на психологическата истина — нееднозначно, подчинено на свои закони; тя е променлива величина, обусловена от сложното съчетание на множество фактори.

В тази едноактна пиеса Шницлер показва родство с възникналата в началото на XX в. „интелектуална драма“, тъй като и тук определящо, драмообразуващо значение имат не характерите, а ситуацията. От нея се извеждат останалите категории на драмата и при това ситуацията вече не е сума от обстоятелства, а олицетворение на съответна нравствено-психологическа или философска проблематика.

Тук Шницлер върви по дедуктивен път: логиката на действителното, съзнателно намесващо се поведение разтълкува и разрешава съня и подсъзнателното. В драматургично отношение гностичният проблем бива решен положително, докато във философски смисъл въпросителната остава.

Историческият срок на познавателния оптимизъм е изтекъл цяло поколение преди Шницлер. За новото творческо поколение позитивистичното научно познание не е изпълнило обещанията си: да направи света изцяло познаваем и да го подчини на властта и желанията на човека. Знаем, че в такива периоди се стига до „отлив“ от традиционния реализъм в изкуството. Разочарован, индивидът се оттегля у себе си, търси отговор на тревожещите го въпроси в областта на психологията и се опитва да ги обясни чрез нея. Общата дезориентация съпътствува повече от героите на Шницлер и подобно своеобразен рефрен се влива в атмосферата на неговите драми.

Пренасянето на действието в отминали епохи носи за Шницлер лично ред привлекателни страни. 1. Една от тях е удобството на едно „алиби“ на дистанция във времето, което му позволява да разполага в съответната епоха алюзии и разсъждения върху съвременността, без да рискува да бъде зле изтълкуван. Той охотно предприема тези мислени пътувания в предишните векове не само за да може да изгражда аналогии и да прави иносказателни изводи за съвремението,

което е „изоморфно“ на съответен период по определени белези. Шницлер не се отказва от възможността да прави подобни паралели, като създава по своя маниер иронични парафрази върху тях. С този похват се среща и в „Храбрият Касиан“, и в „Дамата с кинжала“.

Паола и Леонард не могат да избягат от клишета, установени и изковани преди тях: мислите им, техните чувства са преживени някога от други, които са били силни, цялостни натури. По този начин всичко, което ги свързва или се случва с тях, вече е било някога — само че тогава то е било истинско, докато чувствата на Паола и Леонард в най-добрия случай са репродукция на оригинала. Тази идея се разгръща доста пряко, но не без внушителна театралност: картината, оригиналът на любовта на двамата *играе* в пиесата и в хода на действието нейната автентика е противопоставена на анемичността в присъствието и чувствата на двамата посетители на музея. Тяхната лична драма никога не ще бъде обект на творческо вдъхновение, понеже е подражателска и издребнена. През Ренесанса даже страсти и постъпки, които на днешните хора биха изглеждали банални, понякога и пошли — изневяратата, суетността, ревността, егоизмът, — са раждали шедеври, увековечавани са били чрез художествена „сублимация“, докато (според автора) „краят на века“ не е в състояние да претвори даже високите идеи в истински художествени стойности. Носталгия и неудовлетвореност карат двамата влюбени да тръгнат по примера на своите предшественици към сигурна смърт. Но на порива към естетизация на чувството — или на онова, което го замества — също липсва устрем, искреност. И то е плод на каприз, снобство, отчасти на скука или на нервна екзалтация, а не на убеждение. Магнетичната сила на картината, ergo — на властта на изкуството над живота, на истинската ценност над имитацията — получават в тази едноактна драма символичен смисъл, макар и с лек болезнено-декадентски оттенък. 2. Второ основание за обръщането на Шницлер към драматичните форми на историческата пиеса в неоромантичния ѝ вид се дължи на преимуществата, които тя крие за личния му драматургичен стил, главно за склонността към обобщеност на образите-типажи и на ситуациите и възможността да внася в тях определена степен на условност или иносказателност. (Видяхме това вече при пренасянето на теорията на Фройд в XVI в. от „Парацелзус“.). И най-после 3. Причина за този избор: ситуирането на определена тема в миналото допуска повече творческа независимост в разработването ѝ не само по отношение на степента на условност, а и в избора на похватите и в боравенето с художествените средства.

Друга драма, не по-малко репрезентативна за периода на увлечение на Шницлер по неоромантичната стилистика, е петактната пиеса „Воалът на Беатриче“ (1900). Тя доразвива мислите, които занимават автора ѝ при създаването на „Парацелзус“, макар че този път разработката излиза извън рамките на камерната условност и на лабораторната предпоставеност на изходната ситуация, а бива проведена в разгръната „класическа“ композиция на действието. С тази драма Шницлер се опитва да даде отговор на въпроса, на какво се дължи отчуждаването на поведението и съществуването от личността, и то дотам, че да започват да водят те свой самостоятелен живот, мимо волята ѝ, както и да проследи разприа между намеренията и обективното им реализиране.

Шницлер отново прибегва до теорията на Фройд, обаче този път, вместо да разглежда фрустрацията на съзнанието и да я разреши дедуктивно във вид на театрализиран сеанс по хипноза, той тръгва по индуктивен път: онагледяване на конфликтна ситуация, възникваща при отсъствието на затормозеност у индивида. (Тук изходното условие представлява екстровеерзията — за разлика от интроверзията в „Парацелзус“.)

Действието изминава три етапа: любовта между Беатриче и придворния поет Филипо, сгодяването ѝ за бащиния чирак, сватбата ѝ с херцога на Болоня —

съответстващи на трите нива или „инстанции“ на личностната структура, образуващи индивидуалността в съвкупност с психичните процеси: „аз“, „то“ и „свръх-аз“. И отново е използван ефектът не на постепенното развитие или изграждане на образите, а на постепенното им *разбуляване* — до изясняване на привидно загадъчното и алогичното.

Кое прави от красивото шестнадесетгодишно момиче „фатална жена“? Съвсем не лукавството, не и неволното кокетство, нито користта, а именно — парадоксално! — нейното чистосърдечие. В обичта на момичето към Филипо, трай на и дълбока, в която участва най-добрата част от нейното същество, се осъществява „аз“-ът на Беатриче. Водена от чувство на вина поради мнимото си лекомислие, тя се чувства длъжна да се самонакаже и тогава тя отстъпва пред молбите на майка си и заплахите на своя брат и се сгодява за чирака. Това решение тя взема в плоскостта на „свръх-аз“. По пътя към черквата у нея настъпва нов обрат — срещата с херцога променя за втори път намеренията ѝ. Тук в неустойчивостта ѝ на съблазните на суетния и празен живот участие има „то“. Така моментният каприз у Беатриче получава трайност, претворява се в действителност и по-късно ще получи значението на съдбова трагическа вина. Но Шницлер насочва вниманието си към психологическите стойности на вътрешната логика, проведена във външния строеж на драматическото действие, като посочва че капризът, докато е бил вътре в съзнанието, е съжителствувал безконфликтно сам заедно със сериозната обич към Филипо. Едва ожесточението и мнителността на поета към една непозната дотогава страна от душевността на любимата превръщат призрачното в реално, каприза — в сериозност, мига — в трайно преживяване поради окрупняване на незначителното.

Във всеки от тези етапи се сменя и мотивировката. В първия суетността, макар и за миг, надделява над любовта; във втория чувството за вина взема връх над суетността; в третия обидата тласка Беатриче да се идентифицира с образа, който другите искат да ѝ наложат. По време на сватбения пир (III действие) тя отново намира пътя към Филипо и с това — към своето „аз“. След кулминацията лутанията из лабиринта на душата свършват и кризата на самоличността е отминала. Отново самопознанието превъзмогва неувереността и плахостта, но неговата цена този път е много висока: то може и да убива. По неволна вина на Беатриче загиват и годиеникът ѝ, и Филипо; херцогът е опозорен, а тя самата — обвинена в магьосничество. Потресението от привидното вероломство на Беатриче е всеобщо — херцогът е сред малкото, които проникват в загадката: без да се изключват взаимно, и трите вида поведение на Беатриче имат както своето обяснение, така и частично оправдание. Проявеното към нея недоверие и отчаянието ѝ са направили от случайното нейна съдба, накарали са я да вземе непосилни за крехкото ѝ съзнание решения. „Херцогът: какво друго бе ти, освен дете — / дете, което, увлечено в играта си, / протяга ръце и към короната, и към живота, и към душата!“²

Човешката душевност е нещо много сложно — по-късно Шницлер ще я нарече „пространна земя“, — чиято обемност включва и латентното, и изявеното в непредвидими съчетания и съотношения, и причинява привидно алогични обрати. Линията на екстровеерзията, на цялостната, богата ренесансова натура, издигана в култ от неоромантичната мода, неспираният от никакви задръжки импулсивен индивидуализъм не може да представлява идеалната форма за изявяване на ценното у човека, а още по-малко е в състояние да разреже гордиевия възел на житейските проблеми. Безсистемността в поведението на героинята се превръща в пригода над нея (като оправдание служи младостта ѝ); неустановеността на нейната

² „Воаялт на Беатриче“ — V действие, 4-о явление в: (А. Ш н и ц л е р.) Избрани произведения в 12 тома, раздел II — пиеси, 3. Фишер-Ферлг. 1928, нем.

позиция се изразява в равноправното разгръщане на трите съставки на личността ѝ с всички стремежи, импулси, желания — при тях няма съподчиненост, нито „организиращо ядро“. Едва когато бедите се сгрупват на главата ѝ, започва формирането на нейната самоидентичност.

От гледна точка на драматургичната техника „Воалът. . .“ бележи значителен успех, при който се преодолява тезисната статичност в трактовката, както и преизказно-повествователните елементи в действието от предишните пиеси. Отпада и непропорционалността между мястото, отделено на функциите на даден персонаж според значимостта му, и представянето му чрез словото. Стилните похвати губят от маниерната си самостоятелност; склонността към орнаментика на словото, частичната му откъснатост от сюжетната логика, отстъпват на upholstery в идеен план, лаконично словесно действие. Освен това плоскостното изображение, едностранчивото, „контурно“ обрисване на образите се заменя с психологическа релефност посредством убедителната мотивация на драматизма у персонажите.

Порасналото си умение в боравенето със средствата на драмата Шницлер доказва и при изчерпателното използване на възможностите за създаване на драматизъм, които предоставя дадена ситуация. Констатацията на нарушеното единство между личността и нейните постъпки като един от видовете на „отчуждаването“ получава убедително изпълнение чрез разгрънатата метафора на трите последователни етапа на драматичното действие, олицетворени в трите пласта на личността. За разлика от други негови пиеси, където конфликтът е предпоставен като следствие от колизия при мислимо най-общата ситуация (закони на живота и индивид, т. е. по-скоро драмообразуващо положение, отколкото такова, при което конфликтът да бъде опосредствуван чрез по-частни драматични „кръгове от обстоятелства“ или от активна намеса на персонажите, която да създаде такива и при каквито конфликтът не излиза извън сферата на идеите), то тук частният случай е противопоставен на общите закономерности на съществуването. За първи път при Шницлер в драматическата колизия е вписано *изрично* индивидуалното, тук все още под формата на особеното, нетипичното. Отделяйки все повече мястото на индивидуалното, виенският драматург прави още една крачка към психологическия реализъм.

„Зеленият папагал“ (1902—1903) е пиеса в едно действие, обединяваща постигнатото от Шницлер в предишните му творби. Тук резултатите от неговия драматургичен опит достигат завършен синтез, психологическата аналитичност се свързва с принципа на „театър в театъра“ в ярка изразност. Този принцип тук е преведен от отделен композиционен елемент в разширена до мащабите и характеристиката на същинското действие реалност. Лицедействието служи за основа на включването на своеобразна криминална интрига в драматическата организация на материала. (Нейната поява впрочем е нов момент в драматургията на Шницлер.) Действието се развива в камерни измерения, но смисълът на произхождащото се различа чрез паралелно минаващите извънсценични събития от Френската революция от 1789 г. И още нещо ново, което се появява при Шницлеровите пиеси — образите носят вече ярък местен колорит (даже „жанров“); зарисовките на средата, на нравите са видени исторично и в тяхното *социално* съдържание с известен класов оттенък.

В търсенето на „новото, пиперливо очарование на авантюристичното“³ в кръчма, която е свърталище на скитници, декласанти, престъпни типове и пропадали актьори, идват и благородници, както се отива на театър; дори когато

³ Из предговора към т. 1 (I раздел в: А. Ш н и ц л е р. Избрани произведения в 12 тома) З. Фишер-Ферлаг, 1928, нем.

първите ги хулят, това им доставя някакво перверзно удоволствие.⁴ За тях епохалните събития; чиято арена са улиците и площадите в предградията, нямат никаква стойност: бунтовете на санкюлотите могат да ги заинтересуват дотолкова, доколкото биха могли да им предоставят забавна атракция. В кръчмата на Проспер, където се долавят отгласи от бурните събития на улицата, играта и действителните произшествия, комедиантското и драматичното имат равно участие, образувайки двойна смислова тъкан на взаимоотношенията в живота на героите; по хрумване на кръчмаря клиентите-лumpени се представят уж за крадци и убийци, за разбойници или ревниви любовници. До финала трудно може да се разбере кое протича наистина и кое е „представление“, лицедейство, понеже през въображаемото на зрелището прозира безусловно нещо реално и истинско, докато в следващия интервал от време комедиантството приема формите на живота и довежда до драматична развръзка. „Маската“ може да се превърне в съдба и да предизвика събитие, което няма нищо общо с какъвто и да било вид „театър“. И тук правим неволни асоциации с драмите на Пирандело едно десетилетие по-късно.

Съчетанието на действително и театрализирано чрез „единството на преживяването“ (един от характерните похвати в т. нар. „импресионистична драма“, доразвит у Метерлинк и Хофманстал) е засвидетелствувано и тук, където те образуват своеобразен акорд. В един определен момент те са така взаимозаменими, та когато става и убийството на Кадияк, някои от посетителите се отзовават възторжено за „отлично изпълнената сцена на ревност“. При редуващите се сменя на игровото с реалното веселата анекдотичност на фарса преминава през тревожно съгъстения драматизъм на атмосферата в кръчмата на Проспер и завършва в трагикомедийно-гротесков план. В изграждането на тази едноактна пиеса проличава безусловно майсторство — тя е и сред малкото драми на този автор, на който е присъща изявена сценичност, като същевременно е и една от най-представителните пиеси на характерния драматургичен стил на виенския писател.

В следващите си творби Шницлер отново се обръща към съвременния живот („Комедия на думите“ — 1906, „Комедия на прелъстяването“ — 1907, „Последните маски“ — 1909 г.). В изображението на сцени от действителността през този период ироничната острота на виждането от ранните пиеси е значително смекчена от съдържана меланхоличност; линията на действието избягва резките обрати и контрастните положения, както и епизодични случаи и персонажи, и следва плавно, овладяно проведена крива. Откровеността в разкриването на образите, свойствена на трезво-обективистичния поглед на лекаря, отстъпва на деликатния, субтилен рисунък, издаващ повишено внимание към вътрешния свят на човека не „изобщо“, а като интерес към *индивидуалната определеност* на този свят в различните му страни. В пиесите от зрелия творчески период на Шницлер като изходна предпоставена теза е взета *нееднаквостта* във възгледи, оценки, реакции у персонажите. На този етап от развитието на общата драматургична концепция у него съответствува и по-висока степен в познанието за човека, и по-задълбочено разглеждане на неговата автономност от житейските обстоятелства, както и обогатеният драматургичен опит.

В углъбяването на аналитичния принцип при трактовката на образите и действието в късните пиеси на Шницлер се проявява влиянието от школуването при великите драматурзи на XIX в. Ибсен и Чехов. В тях на преден план излиза вече индивидуалността — вплетена не в борба на частни интереси и персонифицирани

⁴ С голяма вероятност може да предположим, че специфичната театралност на „Зеленият папагал“ е повлияла на П. Хандке при написването на предизвикалата сензация половин век по-късно пиеса „Охулване на публиката“.

Възможно е също така начините, по които принципът „театър в театъра“ е включен в изграждането на драматургичната тъкан на „Зеленият папагал“ да е бил образец и на П. Вайс в „Марат — Сад“.

конфликти, а отстояваща себе си в схватка със своето съществуване. (Така се създава своеобразно „умножаване“ на драматизма*.) Различията не се пораждат от смяна на житейските ситуации, а от различия в жизнените и идейните позиции на индивидуалността спрямо обкръжението и останалите хора. Определеността ѝ по възраст продължава да играе известна роля и нататък. В по-ранните си произведения Шницлер си поставя задачата да обрисова „модерната чувствителност на своето поколение“ като нещо единно. Постепенно за него става ясно, че подобна единност би могла най-много да бъде един от нейните параметри: личността не се поддава на свеждане до съвкупност от настроения и видове поведение в последователността от моменти, на каквито се разделя нейният живот, че извън това тя разполага и със свои собствени закони.

В „Из самотен път“ и „Пространна земя“ художествените задачи се отнасят към „кръгове от обстоятелства“, различни от онези в другите негови пиеси. В тях Шницлер се опитва да проследи образуването на новите категории в душевността на „модерния“ човек (взет вече като индивид) или новото съдържание на вечните категории заедно с техните проявления. Дотук отбелязахме своеобразието на Шницлеровия „аранжмент“ на психографията на неговите герои, връзката му със спецификата на обществените условия във възникващата индустриална епоха и при усилващия се урбанизъм, а оттам — и влиянията на тези фактори върху възгледите на неговите герои-типажи, върху разработката на драматизма и върху жанровите особености на неговите пиеси. Характерно за „модерното време“ (от края на XIX в. насетне) е промененото съдържание на традиционни понятия — нравствено-психологически и идейни — като дълг, благополучие, чест, любов, хуманност, слава, смърт, приятелство и др., както и определяните от тях постановки на общочовешките въпроси на битието. За обяснението и тълкуването им общата мирогледна основа се оказва недостатъчна, опровергана от жизнената логика на новото време в познавателно и надрасната в художествено отношение.

В условията от края на века се очертава прелом в човешкото съзнание; то бива навестявано все по-често от нелепи и смътни страхове, което се дължи отчасти на „страха пред новото хилядолетие“. Естетическата проекция на този хилиазъм са символично-декадентските настроения и атмосферата на „fin de siècle“ в изкуството. Настъпва новият век, а с него и постепенно пробуждане от безволното вцепенение — тогава се оказва, че отделните хора не са еднакво уязвими, четяхната възприемчивост няма единен знаменател. Шницлер е в редицата на творците, които отказват да съзрат преимуществено социалната причинност на това състояние на нещата, „естетизирайки“ обяснението на индивидуалните различия в настройката към живота. Той психологизира не само образите и действието, а и неговия двигател — конфликта, като превежда социалните категории в нравствени.

Този подход на тотално психологизиране на драматизма е налице в „Из самотен път“ (1906). Тук действието е изцяло външна проекция на преживяванията и на вътрешния мир на героите. В нагласата и реакциите им значителна роля играе и извънсценичното като отглас от личната им биография; „новото“ за Шницлер сега е, че в тази пиеса той борави с характери, а не с типаж. В разглежданата тема на алиенацията между персонажа и неговите постъпки се появява плътна среда — опосредствувашата „лична теория“ на миналото на индивида. Това е много важно условие за възникване на атмосфера и на „втори план“ в пиесата, а също и на вътрешен обем на образите. Чрез особената, миньорна тоналност на „втория план“ героите биват свързани много по-интимно, отколкото техните роднински или приятелски връзки биха могли да направят.

* Според числото на персонажите, всеки от които има лична драма.

Темата за смъртта е втората фраза от тази тема, обаче тя е лишена и даже умишлено отдалечена от зловеща мистичност и от всякаква трагика, а бива въведена като разбирателство между персонажите по съкровена обща тайна. Не единството г-жа Веграт и фон Сала, белязаните от смъртта, мислят постоянно за нея и избягват да говорят по това. Младият поручик Феликс мечтае за слава и смърт с някаква романтична екзалтация. Сала чувствава притегателната сила на мъртвия град Екбатана и пътуването до иранските степи се отъждествява в неговото съзнание с приближаващата смърт.

Този път персонажите биват характеризирани не чрез фактическата, а чрез психологическата си възраст: така Йоханна съпреживява смъртта на близки хора с неписъци на нейните осемнадесет години зрелост и проникновение — за нея тя не носи чертите на зловеща гримаса. Това чувство я отделя от живеещите в единен само неин, личен свят. За момичето не е загадка, защо хората започват да се ценят и разбират едва когато някой от тях се отправи към смъртта. Но този порядък я изпълва с меланхолия. Тази мисъл е внушена с необикновена оптична сила — неволно правим асоциации с картините на Е. Мунк от онези години — още в първата, „емблематична“ сцена: в разговора между Йоханна и брат ѝ Феликс. Умирацията почва да се откъсва бавно от всичко дребно и делнично, потъва в някакво просветлено очакване и унес, като че „над него всеки следващ час се спуска нова пелена“⁶. В това постепенно отдалечаване има и тъга, и прелест, сродни на меланхоличното очарование на древния барелеф, представящ Евридика, Орфей и Хермес в мига, когато Орфей се обръща назад: при това сбогуване у Евридика се чете повече тихо съчувствие към Орфей, отколкото скръб по раздялата с живота. Подобно на това е и отношението към смъртта у Йоханна, у майка ѝ и у фон Сала — то създава между тях спокойно разбирателство и изолация от околните, увлечените във въртележката на житейската суета, — но в това тяхно усамотение няма и следа от афектация или упрек. „Другите“ — Фихтнер, Ирене Хермст, професор Веграт — никой от тях не е в състояние да приеме стоически мисълта за смъртта, още по-малко — да погледне вочи истината за това, че на всеки етап от съществуването си (при приемане на компромиси със себе си — двойно) всеки преживява по една малка смърт. А именно това са схванали в своята житейска философия или интуитивно Йоханна, г-жа Веграт и граф фон Сала: смъртта е нещо делнично, което отнема от хората ежедневно по нещо — лично тях самите, от близките, от техните собствени жизнени перспективи, от свързаността им с околния свят. Затова, когато се срещат след продължителна раздяла, героите на „Из самотен път“ сякаш търсят у другите следи на онова, което са били преди, и се държат помежду си с онази предупредителност, която се появява при запознаване с нови лица, независимо дали те споменават за изминалото с огорчение или с радост, рефлектират върху тази загуба по умъртвената от изтеклото време част от своето същество.

Драматичната композиция следва стриктно музикално-симфоничното изграждане на пиесата в сонатна форма (експозиция, разработка, реприза), в която индивидуалните каденци създават сложната оркестрация на внушенията на нейното съдържание. Успоредно с това за засилване на образно-символичната въздейственост са внесени някои похвати на изобразителното изкуство, по-точно на техниката на графичното изписване. За първи път в тази драма участвуват *цветът* (локално), и то като носител на идейно-смысловата натовареност. Цветовите стойности са призвани да подкажат настроението в особено важни, възлови моменти от хода на действието или да обозначат символно съответно душевно състояние у персонажа, контрастирайки в същото време с липсата на колорит в действието като цяло. Такова осмисляне на цвета като изразно средство за нюансиране на

⁶ „Из самотен път“ — I действие, 1-ва сцена. Прев. на бълг., Изд. Буревестник, 1908.

драматизма срещаме още в I действие. Жълто-червеното на есенната гора резонира със залеза в живота на г-жа Веграт; мамещото спокойствие на зелено-сивите петна по водата в басейнчето е психологически еквивалент на съзерцателното спокойствие на Ф. Сала, а ведростта на слънчевите отблясъци през свежозеленото на буките изразява неосъществения копнеж на Йоханна по съзвучно с радостите на битието съществуване.

Различни художествени задачи възлага на колорита Шницлер и в „Пространна земя“ — пиеса, в която умноженият драматизъм у героите твърде много напомня разработката на действието при Тургенев и Чехов, а изобразяването на богато отсенената партитура на преживявания на героите окръгля това впечатление. Всичко съществено тук протича в психологическия интериор на индивидите, а драматизмът има интровертна природа, но при все това той е далече от мрачната, херметична камерност в пиесите, примерно на Стриндберг. Действието се разгръща главно в пленер — при разходка на лунна светлина, на следобеден чай на терасата или по време на партия тенис. Природата обаче съвсем не е сведена до декор; по функции тя е възведена в пълноправен драматично-композиционен елемент. В „Пространна земя“ се среща неочаквано с т. нар. „тургеневски пейзаж“ като художествено средство за пресъздаване на субтилни психологически преходи и състояния и за осмисляне на личните взаимоотношения и на тяхната фактура. И в тази пиеса на цвета са отредени важни задачи; докато в предишната багрите се появяват само в решаващи мигове, и то главно въведени чрез спомен или видение, то тук изображението е изцяло живописно и багрите, които са определено лирично-психологически, играят съществена роля за внушението на втория план. Така появата на тъмночервения автомобил на Натерови загатва приближаването на катастрофата — и сега се осъществява музикално-композиционният принцип на връщането на определен мотив от репризата, в случая на съдбоносната ревност на Натер. Обаче от тези детайли е снета всяка възможност за тълкуване по посока на мистичното, както и всяка намеса на философско или нравствено начало, посредством които да бъде обяснен нещастният случай. Някой просто умира — и животът на другите продължава, все едно, че нищо не се е случило. . . Над живите не пада сянката на смъртта и даже когато си спомнят за починалите, те мислят за тях като за все още живи лица.

За героите на Шницлер от тази драма най-важното за тях самите са техните преживявания. Сътресенията подлагат на изпитание техните нерви вместо моралната им устойчивост и те съумяват да ги превъзмогнат вътре у себе си: тактично и без да нарушават приличието или да занимават околните с личните си неудачи.

В „Пространна земя“ Шницлер уподобява съществуването със слънчева поляна в почти импресионистичен маниер на изображение. Уязвимостта на личната сфера, амбициите, огорченията, тревогите са „скрита картина“ във видимостта на безоблачно ваканционно живее, потопени са зад вежливите обноски на тези хора от „доброто общество“, в подводното течение на техните истински грижи и интереси. Образите са пресъздадени с мек, разлат контур, вътрешното и външното се преливат едно в друго и изграждат заедно многослойната „пространна земя“ на човешката душа. Идиличните епизоди на външно благополучие преизвеждат видимост, която трябва не да разкрие, а да *скрива* психологически значимото.

Колкото до обрисуването на героите, „отстранението“ на автора засяга не тях — въпросната видимост, тази създадена с усилия фасада на живота, от една страна, изразява търсенето на укритие, а, от друга — стремижа към действително съвършени отношения, към хармония на личностното с околния свят. Защото тези герои не са покварени или закоравели, нито пък пусти вътрешно — те са само затворени у себе си, обезверени или объркани, но без това да им пречи да мечтаят, да се надаяват, да търсят осъществяването си. И ако страдат поради нещо, те страдат най-вече по нарушените съзвучия.

Персонажите на Шницлер съдържат в пълна мйра дуализма на желанието за света „такъв, какъвто трябва да бъде“ и осъзнаването на света „такъв, какъвто е“. (И отново виждаме онагледената авторова теза за „умножаването“ на драматизма.) Повечето от тях изостават в представите си от времето, изковало нови понятия и нова ценностна система — по-сурова и по-прагматична. Затова и поведението им се оказва анахронично, то прави част от тези герои жертви на по-гъвкавите и по-безскрупулните сред тях. „Силната“ личност, преодоляваща всякакви пречки, годна да се наложи над обстоятелствата, вече не съществува, лишена е от своята почва: от отстоявана позиция или идея. Тя е мит. Но митът е нещо привлекателно и главно — ражда се от копнежа по изгубеното или истинското, от дълбоката психологическа потребност на застрашения индивид от ориентир и от „търсенето на укритие“.

Новото време, враждебно на високите пориви, създава и чрез пошлата меркантилност, и чрез бездушното еснафство, и с издребняването на важните неща условия на пустота, цинизъм, дребнава сметка, отравящи и опорочаващи климата на традиционната буржоазна почтеност от периода на възхода на „третото съсловие“; те създават предпоставки за пропастта между намерение и обективен резултат. Според Шницлер един от основните закони на този нов живот е, че доброто — което несъмнено съществува у човека в плоскостта на индивидуалното — няма шансове да се прояви, тъй като при своето реализиране (по споменатите причини) се превръща в зло. Такова е и ядрото на основната тема на „Пространна земя“: злото независимо от всички добри намерения на личната воля се е превърнало от „круговая порука“ в разменна монета, а болката и бедите — в почти единственото средство за общуване между хората. Естествено не при съсем всички — най-цялостните и най-взискателни натури (г-жа Майнхолд-Айгнер, О. фон Айгнер, Корзаков, Джиния) залагат себе си в борба с правилата на бездушието и я губят. Тяхното благородство и одухотвореност остават без отговор и участва им напомня съдбата на барон Тузенбах от „Три сестри“. Останалите просто продължават да живеят, те са престанали да търсят смисъла там, където той отдавна е изчезнал.

Кръгът на обращение на разменната монета се затваря при Натер, влюбен в жена си „неизлечимо“. Шницлер обрисова този „злодей“ от мелодрама в напълно делични рамки: той е принижен, почти комедийна фигура. Унижен и ограбен, Натер влиза в още по-унизителната роля на интригант и подлец, този път също без сянка от демонизъм. Тази фигура е като че ли ироничен апоостроф на Звездич или на Непознатия от „Маскарад“ или на дук д'Арагон („Ернани“), но без следа от съдбовното или величавото, на което те са носители.

Шницлер разширява и смисъла на понятието любов: в тази пиеса то е много по-обхватно от еротиката или от стремежа за власт над нечие сърце — в него са включени и родителската обич, и приятелството. Неговото основно съдържание зависи според автора от индивидуалността, но общото в него е една „модерна черта“ — *стремежът към афирмация*. То също така е индивидуално определено и може да се движи в диапазона между пълната зависимост от партньора (Алоис Натер) през чувството на сантиментална привързаност у Джания, Ото и майка му до капризите и властността на Хофрайтер (за когото „доброто настроение, . . . е най-важното“), или до раздвоението между дълбоката влюбеност в предишната съпруга и лесните успехи сред жените при Айгнер Старши.

Съответно променено е „модерна“ редакция е и понятието за чест — Шницлер често си служи с иронични коментари, когато разкрива фалша и парадоксите, недоразуменията, предизвикани от него. Благородството продължава да съществува у хората, наред с него обаче (нерядко и у един и същи човек) наред с него е налице и латентна или проявена низост; същото се отнася до съвестта и лекомислието, сериозното и прищявката, до потребността от самоутвърждаване и рани-

мостта. Още много и много черти, на пръв поглед несъвместими, съжителствуват у една и съща личност. Авторът формулира убеждението си с оптично-изобразителни средства и с огромна пластическа сила, придобиваща символна значимост в диалога между Айгнер и Хофрайтер: „Айгнер: Защо съм ѝ изневерявал тогава. ? Вие ме питате? Не Ви ли е идвало наум какво сложно нещо в същност е човешката душа, човешката личност? — Толкова много различни неща наведнъж съвместява тя в себе си. . . ! Любов и измяна. . . Честност и подлост. . . — Да — добри ми Хофрайтер, душата. . . това е пространна земя, както някога изрази тези мисли един поет. . .“⁶

На това място е и психологическата кулминация на драматическото действие, както и ключът за обясняване на поведението на героите от пиесата.

Много показателна е и композицията на „Пространна земя“: при отворен финал тя е завършена в себе си от гледна точка на психологическото насищане и на идейното ѝ осмисляне. Тя бива решена преди всичко в непрекъснатостта на делничните епизоди, в които не се намесва никакъв вид нравоучителна схема или преданмереност — още началото на драмата подсказва това, то започва, хванато „насред движението“. От ежедневието с неговия привичен ритъм и с плавния поток от мигове, изпълнени с лица, обичайни разговори, е заимствувана и нейната фактура. В „Пространна земя“ отново същественото се премълчава: недоизказано, то преминава в подтекста, където именно се извършва истинското действие и истинският драматизъм. В отделни моменти текстът едва-едва прикрива драматичното напрежение, но това се долавя само в ритмичната партитура на пиесата.

Важна роля във въвеждане на настроението в „Пространна земя“ и във внушаването на атмосферата чрез него играят и ремарките. Някои от тях дават пряко началната характеристика на някои от персонажите (например на Ерна Вал указанията от експозиционната ремарка ни карат да си я представим цялостна, безкомпромисна, задълбочена натура, търсеща смисъл във всичко, напомняща твърде някои от най-привлекателните Ибсенови героини).

Други ремарки дават указания за реакциите на героите или за оценката на определено словесно действие от техния партньор в диалога — и това са почти „режисьорски“ ремарки.

С пиесата „Пространна земя“ Шницлер достига идейно-художествена зрелост и завършеност в драматургията си и в нея бележитият австрийски писател се оказва близо до хуманистичните позиции на своя велик съвременник Чехов, без при това да достига неговата задълбоченост нито високата степен на обобщение в разработваните теми по пътя на психологическия реализъм. Не може да не се признае обаче на този австрийски драматург умението да създава правдиви и проникновени картини на психологията и нравите, видени с острата оптика на съвременника, а също и способността адекватно да пресъздаде атмосферата и условията на новото време, да проследи промените, внесени в човешките представи от моделния градски живот. Тези достойнства на драматургията на А. Шницлер са били оценени от съвременните му театрални дейци. Вс. Мейерхолд поставя „Воалът на Беатриче“ още в 1909/1910 г. в театъра на Комисаржевска, а повече от десетилетие по-късно към същата пиеса се обръща и именитият сънародник на Шницлер М. Райнхард. През 60-те и 70-те години се набелязва известно съживяване на интереса към драматургичното дело на иначе позабравения австрийски писател. Отделни негови пиеси и днес имат място не само в литературната история, а и в репертоара на ред австрийски театри; в отделни случаи биват поставяни и в други страни. Може да се очаква, че възраждането на малките сценични форми ще се отрази благоприятно и на съдбата на едноактните пиеси на Шницлер, особено пригодни за камерния театър с оригиналната си театралност и с минимализма на сценичните изразни средства, необходими за тяхното поставяне.

⁶ „Пространна земя“ — III действие, 4-а сцена в: А. Шницлер. Избрани произведения в 12 тома, раздел II — пиеси, З. Фишер-Ферлаг, 1928, нем.