

## МИТ И ПАРОДИЯ В ТЕАТЪРА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Седми национален преглед на българската драма и театър)

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

На въпроса „какво пишете за театъра?“, Радичков би могъл да отговори с пълно право: „сънища, мечти и блянове“. Гамаша от „Суматоха“ разказва с онази увереност на народен разказвач, която не се съобразява с причинната мотивировка, за срещата си с белите вълци и техния предводител, яхнал бял кон. Превъплъщенията на суматохата в различни същества са плод на фантазия, която очевидно компенсира онова, което липсва на всекиго от героите. В „Януари“ Торлак получава писмо от отвлъдния свят, а Сусо разказва за „срещата“ си с тенеца. В сложно преплитане на фикция и реалност тече сюжетът на „Опит за летене“: героите обхождат с летящия балон Балканите, стигат до ангелите и царството на мъртвите. Йоната от „Кошници“ вижда по снега следите на водния вампир, а по-сетне сънува огромна риба с войнишка ръка в утробата. Бленуванията на Стоилко, може би най-поетичните откъси в цялата драматургия на Радичков, сливат в едно давност, мечта и настояще.

Напразно ще търсим никакви принципи, според които небивалиците участвуват в конфликтната схема на пиесите. Както в тях липсва композиция в традиционния смисъл, така липсва и развитие на конфликт в неговото традиционно схващане. Антагонизъм отсъства не само заради липсата на противоположни цели и намерения у героите (в онтологичен или в социално-психологически аспект), но и заради намесата на субективното авторово съзнание, което примирява крайностите и уталожва иронията в преклонението си пред вечното движение на материята, обединило духовното с предметното. Всяка ситуация (макро- като сюжет и микро- като общуване) е едновременно правдоподобна и условна, конкретна и обобщаваща. Идеята на всяка пиеса, а и театралността като тип сценично мислене се съдържат в самата ситуация, в противопоставянето между митологичната парадигма и мотивировката от гледна точка на съвременното мислене или поведение.

Изследователите на белетристичното творчество на Радичков стигнаха с едни или други уговорки, по един или друг път до възприемането на неговия герой като човек от „един изоставаш и напредващ съвременен живот“ (П. Зарев), като човек, разлюлял се в „противоречието между съвременните форми на цивилизация и примитивните начала на живота“ (Др. Ничев); този човек е „исторически сирак, чийто богат и пластичен свят, светът на българското традиционно село, загива“ (Е. Мутафов), той е човекът на „сблъсъка на родовите, семейните, граждански, задругарски и общияни начала... с модерните времена, с новите начала на живота“ (Т. Жечев), най-послед това е човекът от „тоя селски космос, недокоснат хилядолетия от историята, който сега в наши дни се разпада окончателно“ (Кр. Куюмджиев). Тази ситуация

Често се остава на едно и също място, поставят се по инерция проблеми, които вече не са актуални. Нужно е писателите да виждат по-задълбочено обществените процеси, да вникват в тяхната съдържателност, да предвиждат.

Социалистическият реализъм е свързан с движение, с новаторство и дръзновение. Той е диалектически богат творчески метод, гъвкав и многообразен, а същевременно — целенасочен, осмислен, определен.

За цялата ни днешна литература е характерно новаторството, откривателството, което се основава на най-хубавите традиции от миналото и е съобразено с изискванията на днешния и утрешния ден, с новите тенденции в развитието на човешките отношения и с културните насоки.

Успехите са несъмнени. Съвършено неоснователни са отправяните упреци към социалистическореалистическата литература, че тя била едноцветна и еднозвучна, че се забелязвало еднообразие в тона и идейното съдържание, в чувствата и тематиката. Това не се отнася за истинските произведения на социалистическия реализъм. В тях има най-разнообразно звучене, използват се различни емоционални багри — тъжни и весели, мрачни и бодрни, трагични и комични, язвителни и утвърждаващо-оптимистични, трагикомични. Тези багри се предават в най-разнообразни форми, отсенки и съчетания. Партията води борба против схематизма на някои съвременни произведения на изкуството, в които действителността се обеднява, всичко се предава еднолинейно и лековато. Тя води борба против примитива на сивите, повърхностни произведения, които се пишат от някои автори. Това не са произведения на социалистическия реализъм, каквито и идеи да са предадени в тях, каквото и благородно намерение да е имал писателят. Не може да се преповтарят едни и същи познати способности, шаблонно и бедно да се обрисува действителността. Нужно е проникновено, психологически правдиво и задълбочено изграждане на образите, емоционално вживяване, мъдро наблюдение над живота.

Социалистическореалистическата литература има голямо влияние сред трудещите се, тя ги възпитава, учи ги, посочва им как да се трудят и борят, как да се извисяват нравствено и политически. Тя създава до голяма степен новата душевност на днешния човек. Тя го насочва правилно, показва му кодекса на комунистическата нравственост. Разбира се, това съвсем не става по пътя на голата дидактика, чрез повърхностни поучения, а чрез живата правда на художествените образи. Така се подготвя морално-психологическата база на комунизма.

Творците социалистически реалисти ни отвориха очите за много неща, показаха на много хора истината на комунистическите идеи. Под живителните лъчи на свободата днес по-силно чувстваме вдъхновените идеи на социалистическо-реалистическото изкуство, по-близки и скъпи са ни те.

## МИТ И ПАРОДИЯ В ТЕАТЪРА НА ЙОРДАН РАДИЧКОВ (Седми национален преглед на българската драма и театър)

ДИМИТЪР СТАЙКОВ

На въпроса „какво пишете за театъра?“, Радичков би могъл да отговори с пълно право: „сънища, мечти и блянове“. Гамаша от „Суматоха“ разказва с онази увереност на народен разказвач, която не се съобразява с причинната мотивировка, за срещата си с белите вълци и техния предводител, яхнал бял кон. Превъплъщенията на суматохата в различни същества са плод на фантазия, която очевидно компенсира онова, което липсва на всекиго от героите. В „Януари“ Торлак получава писмо от отвъдния свят, а Сусо разказва за „срещата“ си с тенеца. В сложно преплитане на фикция и реалност тече сюжетът на „Опит за летене“: героите обхождат с летящия балон Балканите, стигат до ангелите и царството на мъртвите. Йоната от „Кошници“ вижда по снега следите на водния вампир, а по-сетне сънува огромна риба с войнишка ръка в утробата. Блениванията на Стоилко, може би най-поетичните откъси в цялата драматургия на Радичков, сливат в едно давност, мечта и настояще.

Напрасно ще търсим някакви принципи, според които небивалиците участвуват в конфликтната схема на пиесите. Както в тях липсва композиция в традиционния смисъл, така липсва и развитие на конфликт в неговото традиционно схващане. Антагонизъм отсъства не само заради липсата на противоположни цели и намерения у героите (в онтологичен или в социално-психологически аспект), но и заради намесата на субективното авторово съзнание, което примирява крайностите и уталожва иронията в преклонението си пред вечното движение на материята, обединило духовното с предметното. Всяка ситуация (макро- като сюжет и микро- като общуване) е едновременно правдоподобна и условна, конкретна и обобщаваща. Идеята на всяка пиеса, а и театралността като тип сценично мислене се съдържат в самата ситуация, в противопоставянето между митологичната парадигма и мотивировката от гледна точка на съвременното мислене или поведение.

Изследователите на белетристичното творчество на Радичков стигнаха с едни или други уговорки, по един или друг път до възприемането на неговия герой като човек от „един изоставащ и напредващ съвременен живот“ (П. Зарев), като човек, разлюлял се в „противоречието между съвременните форми на цивилизация и примитивните начала на живота“ (Др. Ничев); този човек е „исторически сирак, чийто богат и пластичен свят, светът на българското традиционно село, загива“ (Е. Мутафов), той е човекът на „сблъсъка на родовете, семейните, граждански, задругарски и обичайни начала... с модерните времена, с новите начала на живота“ (Т. Жечев), най-послед това е човекът от „тоя селски космос, недокоснат хилядолетия от историята, който сега в наши дни се разпада окончателно“ (Кр. Куюмджиев). Тази ситуация

от епичен характер засяга част от живота на днешния българин и нейният художествен отпечатък може да се проследи в разказите и новелите на Радичков. Драмата не се интересува от нея, доколкото тя излиза от обсега на индивидуалната воля, не се превръща в субективно изразена позиция, а обхваща промените на колективното битие. Наистина сблъсъкът на консервативното съзнание, принадлежащо на стародавния бит с усилията на напредничавия човек да гради сам живота си, да се радва на красотата и да се уповава на душевните си пориви, е честа тема в класическата българска драма. В един или друг аспект ще я открием в „Първите“ на П.Ю. Тодоров, „В полите на Витоша“ на Яворов, „Вампир“ и „Свекрва“ на А. Страшимиров и др. Но защитата на всяка от двете позиции старо—ново е превърната в мярка на отношението към света, т. е. преминала е в личностен, емоционално-духовен или нравствен план.

Нямаме основание при Радичков да изолираме този тип конфликтна ситуация. Не само защото движещите ѝ сили са обърнати — „старото“ не е в нормативно-етичен план, а е трансформирано в позитивна сила на родовите обичаи, предания и поверия. Колкото и да търсим, не ще открием персонализираната теза на „новото“, превърната в герой с определено поведение или в обществена атмосфера и морална норма. Тук също е една от отликите с прозата, където сблъсъкът цивилизация—примитив може да се изрази чрез авторския сказ или вътрешния монолог.

Наистина безелите на цивилизацията са вкарани в драматургичната тъкан като косвено означаване на социалното време, но едновременно с това те са иронизирани или пародирани. Сусо ще каже: „На гражданята семката им от село, но са си забравили семката и говорът им затова е станал друг.“ А по-после ще добави: „Хората един по един се вдигат от селата, кой отива при сина си в града, кой при дъщеря си, а те не му викат на това изселване, а викат миграция.“ Пак Сусо ще се подиграва, че гражданинът обича да спори и затова вестниците спорят със софийската община дали пчелата е домашно животно. Чрез думите на Лазар от „Лазарица“ Радичков травестира обичайната ценностна система: „Отлетяха добрите времена! Где го доброто старо време, когато човекът, като говори с кучето си, все едно че говори с бога, кучето го гледа право в очите, всичко разбира, само че не може с думи да го изрази. Кой гледа куче сега, или бога, всеки гледа телевизия!“ Подобни примери не са малко, те се обединяват в един определен мотив. Но те не заемат възлово място в конфликтната схема.

Както при всяко участие на митологични и фолклорни елементи, така и при Радичков е важно да се определи не толкова генетичната връзка на образа или ситуацията с оригиналните митични представи и вървания, а тяхната функционална роля за изясняване на идейното съдържание на пиесата. Писателят се обръща към мита, когато иска да надхвърли границите на сферата от съвременни явления, като идентифицира обществените колизии, характери, философски идеи и т. н., на които е свидетел, в универсални, надвременни конфликти и човешки типове. Тази двойственост в откриването на битието вътре в бита отваря възможности за критично отношение на автора и излагането на субективното виждане по проблеми с насъщно значение за човека.

Теоретичното определяне на понятието „мит“ днес е доста усложнено от десетина тълкувания, които двама от големите му изследователи от гледна точка на марксистката методология Е. Мелетински и Р. Вайман групират в четири основни направления: ритуално, аналитично-психологическо, символическо и структуралистично. Дори беглото спиране на всяко от тези направления ще ни отведе твърде далеч. Интересува ни по-скоро една опорна точка в настоящия анализ. Трябва да се прави разлика между митотворчество и

митовъзпроизвеждане. „Истински митотворческо, въображението може да бъде само тогава, когато предварително не знае, че неговият продукт е само мит, а го полага като абсолютна реалност.“<sup>1</sup> Такава е античната трагедия, която е плод на съзнание, съхраняващо чертите на митологичното мислене. В нейните сюжети действуват богове, чиито функции съвпадат с поведението им в мита. Действителността е неделима от отражението ѝ, вътрешно и външно се сливат, „идейната образност на вещите се отъждествява напълно субстанционално с вещите като такива“<sup>2</sup>. За автора на трагедията, за нейния изпълнител и за нейния зрител „митологичните сюжети въобще не представлявали приказан свят, а несъмнено историческо минало, придаващо със своята достоверност безспорен авторитет на поетичното повествование“<sup>3</sup>.

Строгото придържане към достоверността на събитията от гледна точка на общественото съзнание отпада в цялото по-сетнешно използване на мита в драматургията, когато мисловните конструкции на творещото съзнание (и автор, и зрител) носят мита като метафора или символ. Настъпва разкъсване между субективното виждане и външната форма, чието тъждество е задължително за античната драма, дори и при силния критицизъм на Еврипид срещу боговете, изразен в принижаване на драматургичната им роля. Съвременната драма, ползваща се от митичните сюжети и мотиви, е „изкуство на имплицитното уподобяване“, по сполучливия израз на Нортроп Фрай, за разлика от древното „изкуство на имплицитно метафоричната идентичност“.

Митологичната драма на XX в. (тя бе наречена „интелектуална“, заради основната ѝ схема — поставена теза и нейното разрешаване чрез дискусия, — но към този тип творчество неизбежно се включват пиеси на Шоу, Брехт и други автори, в чиито сюжети липсват митологични заемки) се опитва да представи обобщен поглед за света и човека в един конкретен исторически момент. Интерпретацията на нейните конфликти не е възможна без обвързване на явленията в конкретната социално-историческа ситуация с категориите на настоящите, извънвремеви човешки ситуации. Така например решението на Орест и Електра за убийството на Клитемнестра и Егист („Орестея“ от Есхил) откри за драмата конфликта между личната отговорност и обективната закономерност. В пиесата си „Електра“ Жироду използва същата „есенция“ на взаимното противопоставяне, но мотивите, движещи постъпките на героите, отразяват проблемите на предвоенна Франция. При Есхил е трагичен не светът, трагична е „вътрешната противоречивост на стоящата пред героя задача“ (Ярхо). При Жироду нестабилен е вече светът, постигането на каквато и да е хармония е невъзможно — родината на Електра пада в ръцете на нашествениците, сиреч няма оправдание на нейното деяние, независимо че тя наказва справедливо едно престъпление, което не бива да има давност.

Жироду възпроизвежда една митологична ситуация, чиито постоянни категории открива в съвременната му действителност. Тъждеството с античната ситуация предполага вече една договореност между зрителя и сценичните събития, т. е. една интелектуална наличност. Оттук нататък истините, които изговарят героите, нямат нищо общо с традиционните дефиниции. Думите са разбираеми за съвременния зрител, те придават друга стойност на ставащото, превръщат го в иносказание. Посредством античната ситуация се придава общовалидно значение на явления в едно конкретно общество.

<sup>1</sup> И в. Пунчев. Научната фантастика като социокултурен феномен. — Проблеми на културата, 1981, кн. 3, с. 34.

<sup>2</sup> А. Ф. Лосев. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976, с. 167.

<sup>3</sup> В. Ярхо. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М., 1978, с. 55.

Същия механизъм използва Радичков, за да слее качествата на националния характер като общочовешка „природа“, или ситуацията на езическите поверия с явления на конкретната социална действителност. Но за разлика от Жироду (тук ще прибавим и други автори — Ануи, Сартър, Кокто, Юджин О'Нийл и т. н.), които запазват готовата, известна вече конструкция на мита (дори и при съвременни костюми и обстановка, както е в „Евридика“ на Ануи, „Орфей“ на Кокто и „Електра в черно“ на О'Нийл), Радичков строи свой собствен модел на света, който подчертава „определени национални или общочовешки инварианти на бита, психологията, на основни, повтарящи се роли“<sup>4</sup>. Езическите традиции и езическото светоусещане на българина предоставят мотиви и ситуации, които се сливат със социалния план, за да коментират, пародират или иронизират прояви на съвременния човек. Тук вече не става дума за жанрово или структурно единство, а за единство на проблематиката, дори тя да е пародирана, погледната от обратната страна. Смесването на фантастично и комично, пародирането на митологични и фолклорни форми е основната отлика на Радичков от митологичната драма. Той смесва „реалното и нереалното, вярното и невярното, разумното и емоционалното, причината и следствието, образното и вещественото, необходимото и случайното, вечното и ефимерното и т. н.“<sup>5</sup>. В неговата поетична система фантастичните елементи се внасят в иманентната същност на реалността, която запазва външната, обективна правдоподобност. В същото време, подобно на митологичната драма, на преценка се подлагат качества на актуалното съзнание (например любовитството, самохвалството, копнежът по неизвестността, парадирането), които създават условия за сюжетни ситуации, така както общовалидните за античното мислене категории (например гордостта, разумът, законосъобразността) създават в древногръцката трагедия условия за колизии, чрез които се доказва колективната гледна точка.

Например издигането на хората от Аврамови махали с балона („Опит за летене“) повтаря вечното човешко неспокойство от мита за Икар: „Важното е — говори Даскал Киро, — че веднъж в живота си и ние се издигаме, левката на тялото усещаме и на душата, съпротивяваме се на земното притегляне, пъпната връв със земята може да се скъса и ще се понесем по подобие на Икар из ширинето.“ Но тази най-обща схема е използвана за доказване на съвременни идеи. Ако комплексът „Икар“ е вечно начало в човешката природа, новото му превъплъщение открива национални самобитни черти и доказва едновременно с това тезата на автора: голямата идея може да обедини хората, да ги принуди да достигнат до собствената си идентичност („Даскал Киро: — До себе си кога тъй близо ще бъдем, кога всеки един от нас ще бъде тъй близо до сърцето си?“).

В „Януари“ стремежът на човека да открие загатката на Неизвестното е погранична ситуация, алтернативна, колкото е неутолимото желание да предизвика нови възможности в живота си („Опит за летене“) или колкото е принудителното затваряне на човека сам със себе си в „Лазарица“. Тя е изразена и в пространствените опозиции вън—вътре („Януари“), тук—там („Суматоха“), горе—долу („Опит за летене“), в които Радичков съзнателно или не разделя съдържателното пространство. Това противопоставяне има важна идейна задача. Героите на „Суматоха“ са вътре в хана, отвън идват тайнствените произшествия. Гората е постоянно място на действието в мита, пренесено по-късно във фолклорните сюжети, тя е място, където се изпитват качествата на героя и той добива това, което търси, или загубва онова, което не му се полага

<sup>4</sup> Е. М. Мелетинский. Поэтика мифа. М., 1976, с. 368.

<sup>5</sup> Л. Христов. Синкретичност на мита. — Философска мисъл, 1982, кн. 7, с. 54.

от една общоморална гледна точка. Гората според В. Я. Проп е обредно място, вход към царството на мъртвите, тя играе ролята на „задържаща преграда“, „един вид примка, която улавя пришълците“.<sup>6</sup> Едновременно с въвеждането на тази митологична конструкция Радичков я иронизира, като я свежда до битово ниво. Ангел кръчмарят говори: „На ханчето са. Петър Моторов се е запил там, на него много му харесва ханджийката. Лани конете му едно де-ноношие стояха вързани пред ханчето. Сега у нас навсякъде е пълно с воденици и леща-ханове, та може навсякъде да пропаднеш.“

Смесването на два семантична плана, сравняването на логично или етично несравними мнения е типичен похват на Радичков, своеобразие, което твърде силно е проявено в „Лазарица“. Целият мисловен процес на Лазар, който е на дървото, сиреч „горе“, е мотивиран от мястото и отношението, което заема в живота му кучето, намиращо се на земята, сиреч „долу“. Дървото е чест декор на мита, то е оста на света, свързваща небето, земята и преизподнята: „Космическото дърво е образ на мъдростта, най-съвършеният образ на тайната на живота.“<sup>7</sup> Радичков приема ролята на дървото като „инкубатор“ на мъдростта (пребиваването на Лазар на дървото е опознаване на неговото „аз“ и нещата около него, процес, в който мъдростта сменя илюзиите, душата му се отваря за природата, той стига до моралната стойност на времето). Но писателят пародира сакралната му функция на посредник между „горния“ и „долния“ свят — връзката между Лазар и кучето е нарушена, преобърната е наопаки.

Иронично демитологизирана е втората част на „Опит за летене“, когато „икаровците“ попадат в ръцете на полицията. От друга страна, гротеската се ражда и от противопоставянето на индивидуалните реакции на патоса на общата ситуация. Аврам Опитомителя, който се грижи повече за външното впечатление, така да се каже, той е за репрезентативното поведение (по това прилича на Араламби от „Суматоха“), страда от предположението, че полетът с балона е на халос: „Мигар никой няма нас да ни забележи, че хвърчим! . . . Ами ние с най-пълнен риск се хванахме да хвърчим, а ето ще излезе, че никой няма да ни забележи! Мигар е възможно да не ни забележат! Тогава за какво да хвърчим, ако не ни забелязват!“ Най-страхливи са двамата „апостоли“ Петър и Павел. Винаги в ариергарда, винаги пълни със скептицизъм — функция, която е обратна на традиционното значение на думата „апостол“ — „самоотвержен проповедник на идея, учение“:<sup>8</sup>

Аврам Совалката: Нали сме птичка!

Петлето: Птичка сме, как не!

Петър: Аз не съм птичка!

Павел: Ние не сме птичка!

Разбира се, колективната реакция е по-силна. Емоционална и сюжетна линия е добиването на познание, душевно пречистване (Аврамчето например моли за прошка заради това, че посегнал с ножа на балона). Тук ще прибавим и извисяването на погледа и мисълта (Аврам Совалката противопоставя новопридобитото самочувствие срещу ограниченото, дребнаво доскорошно „долу“): „... Той моя сват, никога няма да погледне нагоре в небето, за да те забележи, защото е забил тоя пусти нос в една тиква и я клькка със сатъра. . . Той все сатъра гледа, тиквата и прасето, затова от тиквата и прасето по-далеко не вижда!“

Сблъскването на битовата, традиционната конкретност с обобщението, с многозначното възприемане, с погледа „от висота“ е типичен похват на Радичков. Така обикновено се ражда алогизмът на ситуацията, който може да

<sup>6</sup> В. Я. Проп. Исторические корни волшебной сказки, М., с. 45.

<sup>7</sup> Е. Г. Рабинович. Лиризм Гермеса. — В кн. Фольклор и этнография. Обряды и обрядовый фольклор. Л., 1974, с. 71.

<sup>8</sup> Български етимологичен речник. Т. I. 1971, с. 13.

е само детайл в комедийната стихия, орнамент, който допълва общото впечатление. В съблудния момент на общо вдъхновение Матей Нищото си разкопчава панталона, за да бъде незабавно спрял от възмутения Даскал Киро.

Матей Нищото: Ами такова, даскал Киро, аз нали по необходимост. . . а то как!

Даскал Киро: Е, как по необходимост! Мигар искаш ти да препикаеш от високо Аврамови махали?

Но това дисонантно смесване на двата плана може да има и по-обширен съдържателен смисъл, да определя конфликтното напрежение на пиесата. За Гоца, чиято индивидуалност на поведението е белязана с търсенето на прасето, суматохата приема вид на „гигантска пърлица“. За специалиста по ловджийски-те хайки Гамаша тя се трансформира в „бесен глиган“. Глигор уподобява суматохата на „голо тяло“, от „тия странни тела, дето се явиха в пространството“, паднало на ливадата и излъчващо радиация, „за да влезе във връзка с някого“. Смътни копнежи и забранени мисли добиват плът и форма, персонифицират се във фантастични хибриди между реално и невероятно. Отломки от митологичните представи и вярвания се преплитат с елементи на съвременното светоусещане; непрекъснатото сравнение между важни и маловажни неща, представи и действителност, традиционни схващания и външни, новодошли понятия изгражда гъвкава образна връзка.

От една страна, Радичков си служи с механизма на митообразуването — за разказвачите в „Суматоха“ обективно и субективно се смесват в интегрален образ. Те не използват, пък и въобще и не търсят понятия, за да изразят насъбралите се мисли, разпъващите ги чувства, установилите се мнения. За да се похвали, че е храбър, Гамаша се поставя в центъра на фантастична случка с вълци, предвождани от бял вълк, яхнал бял кон. Семантичната традиция на белия цвят (бялото обикновено се свързва с позитивните, гравитните или избавящите сили) в случая няма значение, той подчертава необикновеността на преживяното. Съществува е странната, необикновена случка, която е лансирана за истина и като истина се приема от слушателите. Така в магическия свят на сбъдващите се блянове субектът се поставя на мястото на обекта. Известната съветска изследователка на античната митология О. М. Фрейденберг обяснява лаконично и изчерпателно това положение: „Митологичният образ се определя от пряката, буквална конкретност на своите значения. Той „олицетворява“ всяка представа. В мита смисълът е облечен в плът и е превърнат в живо същество.“<sup>9</sup> Въздействието на тази ситуация се ослани на подвижните връзки между традиционния образ и модерното съдържание. В езическите вярвания се среща често представата за хора-вълци, чийто произход не е напълно изяснен. Едни изследователи го свързват с първобитните анимистични представи, други — с тотемните вярвания. Според С. Токарев, който изучава белоруски и украински предания, идеята на превръщането се свързва с животното, което представлява особена опасност за човека. Той добавя, че у българите „имало особени дни през ноември и февруари, известни като „вълчи празници“<sup>10</sup>. Интересни са и проучванията на белоруския фолклор от Л. Г. Бараг, който споменава, че „под влияние на поверието за белия вълк, което вероятно е отглас от древен култ, в белоруските приказки заедно с другите демонични същества (змей, дявол, медно чудовище, меден вълк) се появява понякога и образът на великански бял вълк, горският цар, който умее да се превръща в други същества и който предвожда вълците“<sup>11</sup>.

<sup>9</sup> О. М. Фрейденберг. От мифа к лирике. Вопросы литературы.

<sup>10</sup> С. А. Токарев. Религиозные верования восточнославянских народов XIX — начала XX века. М., 1957, с. 46.

<sup>11</sup> Л. Г. Бараг. Сказочная фантастика и народные верования (По материалам белорусского фольклора.) — Сов. этнография, № 5, с. 221.

Очевидно Радичков използва конструкции на въображението, останали от онзи исторически период, когато човек се е стремил да опознае околния свят и да го подчини чрез възприемането му в конкретни, видими образи. В пиесите тези конструкции губят традиционните си значения и обслужват драматургични задачи. Срещата с вълците в „Януари“ е не трансформация, а конфликт. Смъртта не е живот в друга кожа, не е връщане в изходното положение (според първобитното анимистично съзнание, което възприемало тъждествено всичко около себе си, заедно със себе си), а е наказание. Сложен и многообразен е животът, всяко надценяване на собствените възможности или насмешка спрямо унаследеното, спрямо родовите обичаи като натрупан опит и мъдрост, се подлага на санкцията на автора. Друг е въпросът с финала, където настъпва примирие между живо и неживо, за да изчезне размислието в единогласното питане за същността на човешкия живот. Появата на тенците играе надсюжетна роля, то напомня превръщането в мит на повествованието на Гоголевия „Шинел“. Башмачкин възкръсва, за да донесе милосърдие и справедливост, чужди на неговото време. Униженият отмъщава, ситуацията се преобръща в противоположност на досегашното развитие. Но в същото време тя от реална става „проблематична“ (Ю. Ман), т. е. тържеството на Акакий Акакиевич е привидно. В това е иронията на автора, която поглъща средата, условията, обществото, годни да родят подобен абсурд. Така и копнежът на Радичков към съзвучие между природата и човека, към хармония на човешките желания и последствията от тяхното осъществяване води до метаморфозата на героите във финала на „Януари“.

Подобни отгласи на хомоморфизъм на човека и природата намираме в отношението на героите към балона и към суматохата като към живи същества, резултат от вековните усилия на българина да опитоми незнаниято, неназовимото, необяснимото. Радичков замества метонимически целия образ с детайли, така както за архаичното възприятие „не е задължителна цялата съвкупност от частите на човешкото тяло, за да се представи човешки образ. Наличието на една или няколко части е достатъчно, за да обозначи цялото или да внуши представа за него.“<sup>12</sup> В художествената система на Радичков подобни митологични гнезда нямат самостоятелен смисъл. Той не приема мита като символ или алегоричен модел на човешкото битие (още Шелинг изказва мисълта за неразчленимостта на митологичното съдържание на собствено и алегорично). Митът влиза в пиесата, за да изрази драматизма на човешката същност и поведение в определени ситуации, а иронията се намесва, за да осмее онези човешки качества, които са изопачени от съвременните социални явления, разрушавайки току-що построената митологема.

Иронично отношение към фантастичното виждаме например при кълвача на Сусо („Януари“). Той играе ролята на медиатор, като укрепва позицията на Сусо. „Човешките“ му способности насищат атмосферата с тайнственост и засилват вярата във възможностите на магическите сили (във фолклора тази роля е присъща на известния „помощник“ на позитивния герой). В митологическите представи на някои народи, например тези от чукотско-камчатската група, кълвачът е митологична птица, която издълбава с клюна си откритие между горната и долната вселена, т. е. ролята му е посредническа. При Радичков тази уж позната и с нищо забележима птица върви заедно с тенца (традиционната посредническа функция), но пие ракия редом с хората. Така писателят доказва правотата на Сусо, персонажът, който единствен в пиесата остава жив, защото единствен не гледа схематично на живота. Едновременно с това той битовизира демоничното, снижава митологичната функция чрез битовизирането ѝ.

<sup>12</sup> Л. Леви-Брюль. *Сверхъестественное в первобытном мышлении*. М., 1937, с. 375.

Двойственост от този тип, при която е нарушена семантиката на митологичната представа и тя се разпада на образ (оригинал) и идея за него със съвременни алюзии (пародия на оригинала), виждаме в епизода със самодивата в „Кошници“. Поверията за водни духове, русалки и пр. водят към езическите форми на култа към водата, характерен за славяните. Поетичният образ на русалката е свързан с природата, с пролетно-есенната обредност, с култа към плодородието. Както показва Померанцева, руската етнографска литература от XIX и началото на XX в. изобилствува от най-различни разкази за красиви жени, играещи в езерата, морските гълбини и край речните брегове. Според поверията те представлявали душите на удавените хора и причинявали пакости — прелъстявали мъжете, мразели жените, крадели децата, преследвали и примамвали във водата заблудили се пътници.<sup>13</sup> Подобни разкази привежда Д. Маринов в обемистото си етнографско изследване на Северозападна България, местата, където е израснал Радичков. Според него самодивите и русалките се появяват напролет, едните живеят цяло лято, до „Секновение“ (30 август, когато според народните поверия всички змейове, самодиви и т. н. се прибират в своите жилища), а другите — само седмица, през т. нар. „Русалска неделя“ (седмичата след Св. Троица). Нощем, около „потайна доба“, те излизат да се повеселят и поиграят хоро на специални места, наречени от хората самодивски игрища. „След играта, като наближат първите петли, самодивите отиват да се изкъпят или в река, или в кладенец, Додето трае къпането, лудешки се веселят, кикотят се, смеят се. В това време е опасно да се отиде на кладенеца или да се приближи човек — те са много страстни и почват да викат човека с глас и да тичат след него да го канят да отиде с тях. Такъв човек умира веднага.“<sup>14</sup>

В пиесата разказът на Йоната за „водния вампир“ е подобен по структура на разказите на героите от „Суматоха“. По поетичната си образност той въздейства много по-силно.пейзажът, който описва Йоната, е размит в акварелните очертания на въображението; сред множеството шумове и сенки зазвучава „солото“ на реката-време, паметта на човешката история, еднакво безмилостна към човешките тревоги и сполуки. Йоната е философът в пиесата, той търси връзките между нещата, измъчван се от пределите на човешкото познание (слънчогледът тук е кръстословицата от „Януари“). Докато Стоилко е поетът, може би „глас“ на самия автор. За него светът не е формула, а импресия (както и за Сусо), не поредица от закономерни случки, а емоционално разхвърляни впечатления, усещания, въпроси и мечти. И отново Радичков остава верен на себе си и иронизира загадката. Самодивата се оказва Мургавата кошничарка, а загадъчният танцьор под „самодивската“ риза е глухонемият Тахо. И в тази пиеса традиционни мотиви са подложени на провокацията на пародията. Една от темите на Радичков — отношението между човека и света, е разгледана в оптимистичен вариант. Загадъчният вървеж на живота измъчва и Стоилко, и Йоната, но успокоение на духа те намират едва когато приютяват детето. Ненаправно в съня си Йоната връща човешката ръка в утробата на рибата и я пуска обратно в реката. Човеку човешкото и на природата — природното! Каквото и да изразява плуващото в кошница дете, неговата драматургична функция е повече от ясна. И небесната дъга над „побратимените“ над детето хора е косвено съпричастие на природата към най-плодния и хармоничен човешки акт.

Както травмите на модерния човек добиват плът и форма чрез антропоморфизирани на чумата в разказа на Велико („Януари“), така и гатанките на модерното време стават зрими чрез образа на тенеца. П. Зарев нарича тази трансформа-

<sup>13</sup> Э. В. Померанцева. Мифологические персонажи в русском фольклоре. М. 1975, с. 93.

<sup>14</sup> Д. Маринов. Жива старина. Етнографическо (фолклорно) изучаване на Видинско, Кулско, Белоградчишко, Ломско, Берковско, Ореховско и Врачанско. Кн. I. Русе, 1891, с. 22.

пия „митично-житейска концепция“ на човешкото битие. Единствен от всички фантастични същества в Радичковата драматургия тенецът напуска извънсценичното си „обиталище“ и излиза на сцената. Идеята на „Януари“ би била обезобразена, ако не са финалните думи на героите, застанали „зад вълците, тоест в отвъдното“. Ролята на тенеца не се ограничава само с присъствието му в тази „космогонична“ финална картина, обединяваща всичко живо и мъртво. („Това пълно тъждество на живо и мъртво. . . води до представата за вечността на света. Смъртта е също живот, но в друга форма.“)<sup>15</sup> Домашните шетни на тенеца в монолога на Сусо наподобяват ранните форми на съзнанието, при които мъртвият изпълнява функциите на живия. В книгата на Д. Маринов липсва понятието „тенец“, но по митологичната си „биография“ той е подобен на плътеника: когато човек умре, „ако го прескочи котка, кокошка, куче или друго животно, ще се оплъти да стане плътеник“<sup>16</sup>. Но за разлика от тенеца, който довършвал започнатата от стопанина работа, плътеникът влизал в хорските къщи и там вършил пакости — чупел чинии, разливал водата от котлите, разсипвал яденето от гърнците и чиниите, изнищвал платното, изваждал кросното, източвал виното и т. н. Вероятно тенецът като митологически персонаж е хибрид между плътеника и домашния дух, често срещан в древните славянски сюжети. Домашният дух „бил близък участник в селския живот, покровител на неговото стопанство. . . той се изявявал като грижовен стопанин на този дом, в който живее, и вземал дейно участие в живота на семейството“<sup>17</sup>.

Обяснението на генезиса на образа на тенеца само по себе си не обяснява неговата драматургическа функция. Фантастичният помощник на Сусо (нека да отбележим космическото „доказателство“ на неговата правота — анонимното писмо, изпратено от отвъдния свят) уравновесява прагматизма и шампите на съвременната „чиновническа“ цивилизация. Ненапразно една от темите в пиесата е словото, възможността на езика в общуването между хората. (Сусо: Ами я ако вземем ние да направим кръстословици и ги дадем на гражданята да ги решават! Наопаки ще се преобърнат и пак не могат да ги решат! На гражданята семката им от село, но са си забравили семката и говорът за това е станал друг.“) Този тип фантастично не изоставя вътрешната логика на реалния свят, осланя се върху здравината на националните традиции, на „националния жизнен модел“ (Мелетински). Както при магическия реализъм в прозата, фантастичното в пиесите на Радичков се генерира от сблъскването между възможностите на въображението и езика с ограниченията на материалното обкръжение. Той приема конвенциите на реалистичния сюжет, отразяващ формите и промените в действителността, но ги надхвърля, за да изложи синтеза на тази реалност, нейната закономерност и диалектика. Фантастичното „се ражда от всекидневното“ (Х. Кортасар), съществува редом с него, отстранява от човешките отношения повърхностното, за да открие същностното. То е упрекът на автора срещу онези промени в съзнанието на човека, които деформират самородното и истинското в общуването и мисленето.

Тенецът играе важна роля в конфликта Исая—Сусо, но той е толкова действущо лице, колкото и суматохата или водният дух на Йоната. Както и самите герои, ние трябва да го приемем за правдоподобен върху същия доказателствен материал. В известен смисъл той има и дидактична функция, доколкото от „личен опит“ съветва героите, а и нас, да отпуснем сърцата и да отворим очите си за радостта и красотата на реалния живот: „Цял живот трупаем, братя торлаци, и си мислим, че ще вдигнем всичко на гръб и ще го отнесем с нас и в отвъдните светове, а то тъкмо обратното излиза: гол, ама

<sup>15</sup> Миф—фолклор—литература. Л., 1978, с. 7.

<sup>16</sup> Д. Маринов. Цит. съч., с. 42 и 45.

<sup>17</sup> Э. В. Померанцева. Цит. съч., с. 95.

досуш като пушка гол влетяваш ти, братя!“ Но за да внуши тези идеи, както и да изпълни своята роля на защитник на позициите на Сусо (който е „глашатаят“ на автора), тенецът не трябва да губи доверието ни. За разлика от „Суматоха“ и „Кошници“ отношението към фантастичния персонаж в „Януари“ не е еднакво у всички герои; точно върху тази разлика се гради и конфликтът. Докато за Исая историята с тенеца са измислици, Сусо ги приема с абсолютно доверие. За него тенецът е едновременно образ и неговата идея, знак и означаемо, ако си послужим със семиотичната терминология. С други думи, неговото съзнание е исторически съхранена форма на възприемане на света, съзнание, което не прави разлика в съжителството на фантастичното и реалното. На финала авторът се идентифицира със Сусо, за да превърне тенците в сценични герои. Финалът има и чисто зрелищен ефект — като в народно представление героите излизат на сцената и всеки произнася, синтезирана, своята тема от пиесата. Но нито в „Януари“, нито в останалите пиеси Радичков поставя фантастичните персонажи сред действащите лица в уводния им списък. Митологичното запазва смисъла и на продукт на въображението, макар че характеризира героите или допринася за победата на определена тяхна позиция. То може да се приеме и като метафора, като игрово преобразуване на стандартното в света, това, с което човек дотолкова е свикнал, че го е възневидал.

В някои отношения пиесите на Радичков приличат на онези пиеси от митологичното направление, които запазват битовата правдоподобност на съвременната реалност и фантастичното се имплицира в структурата им така, че се приема с доверие от персонажите, а остава условно за зрителя или читателя. В „Евридика“ на Ануи сред действащите лица е вписан „г-н Анри“, който се оказва персонификация на смъртта. Той помага на Евридика да се види с Орфей след смъртта ѝ, а по-после — и на Орфей да се съедини с любимата си във вечността. Г-н Анри се държи нормално, както всички останали, а че е смъртта, се разбира едва накрая. В пиесата на Кокто „Орфей“ подобен образ е Ертебиз, стъклар, извикан да ремонтира прозорците в дома на Орфей. Той се оказва ангелът-хранител на Орфей и Евридика, докато смъртта се появява като „млада жена, много красива, с розова бална рокля и кожено палто. Коса, рокля, палто, обувки, жестове и поведение са според последната мода. Има големи сини очи, говори бързо със сух и разсеян глас.“ Цялата ситуация в двете пиеси е напълно реалистична, действието се развива в съвременна обстановка. Благодарение на предварителното познание за трагичната участ на Орфей и Евридика край на тяхната любов се актуализира със съвременно съдържание. В свят на безлични чувства е невъзможна романтичната любов. Трагичното в съвременния буржоазен живот е сблъсъкът между възвишените чувства и пошлите до фарсовост отношения между хората.

Тази договореност между действащите лица съществува и при Радичков; и в неговите пиеси тя доказва авторовите тези, само че с нетрадиционен драматургичен похват. Поведението на персонажите е театрализирано чрез игровите ситуации, които те *сами* си създават. Лицедействието, т. е. усилията на човека да демонстрира на околните не това, което представлява в същност, е стар театрален похват, легнал в основата на клоуната и шутството. Играта може да обхваща цялата ситуация и тогава се разглежда като вариант на съществуването — например срещите със суматохата и летенето с балона, или като негова метафора — например плетенето на кошниците. От гледна точка на нормалното съзнание и историята със суматохата, и летенето с балона до отвъдния свят и невъзможността Лазар да слезе от дървото, и плетенето на кошници от не едно поколение са измислици. За нас, но не и за героите. Започва да тече срокът на онова взаимно споразумение, което изразява същ-

ността на фантастичното, като „явление, което е резултат от вътрешните отношения между героите, адресата и имплицирания автор в даден художествен текст“<sup>18</sup>. Така играта, сиреч съзнателното преобразуване на нещата като алтернатива на живота, става мярка за определено светоусещане, за проява на същностни качества на националната психология.

Животът, схванат като игра, е концепция, присъща още на древните гърци. Totus mundus agit histerionem, животът е игра и целият свят играе комедия — така са възприемали те не само зависимостта на човека от висшия божествен порядък, но и възможността същият този човек да пренебрегне социалните и дори моралните норми на общожитието. Карнавалните игри и шутовският празник преобръщат световната йерархия наопаки, отрищват въображението и страстите. Героите в нито една пиеса на Радичков не са в обществено нормирана среда — трудовата сфера или семейния кръг. Действията им са публични, открити за всекиго, сякаш се намират на сцена, където им е позволено да импровизират, да измислят, да лицедействуват. Несъмнено тук ще открием и черти, присъщи на родовия, чисто български психологически портрет, влезли съзнателно или не, подобно на митологичните мотиви, в поетичната система на Радичков. В селския живот „масовата комуникация“ е била прекият контакт на разказвача със слушателите; хората още не са отделени от общото, колективното битие и поведението на всекиго от тях е подчинено на колективната дейност и санкция. Така да се каже, сценичните прояви на Радичковия човек се командуват от етиката на колективния патриархален живот. Но въображението на човека изгражда ситуации без утилитарна цел, отличително качество на играта, които са вариант на реалния свят, извисяват се над всекидневните грижи и неприятности, преодоляват скуката на монотонния делник. Тогава играта е не празнодумие или безгрижно упражнение в надхитряне, а креативна дейност, откриваща непознати и недопустими при обикновени условия гълбини и богатства на човешкото съзнание. В този случай героите въздействуват върху нещата около себе си, за разлика от другия вид игра, където въздействуват върху себе си.

В последния случай играта носи комичен оттенък, издава скрити слабости и несъвършенства, които човек иска да скрие. „Написах една пиеса „Суматоха“ — казва Радичков, — в която всички герои са положителни. Но критиката и досега не успя да разбере, че това е сатира само с положителни герои.“ Както съзидателната, така и хамелеонската функция на играта е проява на човешката същност. И в двата случая човек изразява себе си, в преплитането на индивидуални и родови качества, като процес, чиито резултати се намират извън неговите мотиви. И в двата случая играта е изход за потенциалните сили на човека.

Игровото съревнование със себе си е показано най-ярко в „Лазарица“. Върху разрушаването на самоиллюзиите, на външната показност и лъжливите представи за себе си е изграден сюжетът на тази пиеса. В емоционален план всеки „сезон“ започва с демонстрация на ново качество на героя, на нова степен на помъдряване и на нови надежди. Постепенно тонът се нагорещява, настъпва драматичният апогей — „узнаването“, след което епизодът завършва с умиротворяването на поредното поражение. Конкретната ситуация от началото се изчерпва, героят започва да се вижда над нея, опитвайки се да открие закономерностите на битието. Така в първа картина („Пролет“) Лазар, след като претърпява крушение в опитите си да се спаси, „навлиза“ в новия за него свят. („Колко дивна изглежда крушата отвътре, как ни веднъж не съм

<sup>18</sup> Е. Константинова. Фантастичното и фантастиката. — Съвременник, 1982, кн. 1, с. 401.

се сетил да се кача в тая круша и да се наслажда, а само съм я поглеждал бегло, като всяка друга круша.") Започва пътешествието в непознатото, идва началото на новото знание, докато накрая героят обобщава: „Човек, ако се качи в дърво, си въобразява, че е сам, а то излиза, че много преди мен друг някой се е качвал и е оставил скрита тази сенекия с костенурката. . .“ Предизвикателството на човешкото самовъзвеличаване е изчерпано, отваря се пространство за реална оценка на всемира и на човешкото място в него.

Във философски план пиесата проследява етапите на човешкия живот, движението на човека от илюзиите на младостта към уталожените страсти и мъдростта на зрелите години. Дълго, цял живот ще преодолява Радичковият човек самозаблудите и горделивото самомнение. В първото действие на своя живот той ще се опита да хиперболизира значението на своите усилия и постъпки. През „лятото“ настъпва ироничното и трезво осмисляне на живота, но отново ще вземе връх човешката способност да си вдъхва надежди, поддържащи тонуса на живота: „Ще се отдам на свирукане и на безгрижие. Един живот е, все някак ще го избутаме със свирукане. Така по-лесно през живота се върви. . .“

Така ще се люшка човек между надеждите и разочарованията, ще осъзнае постепенно относителността на собственото познание за света и за себе си и като античния герой ще следва пътя „през страдание към знание“. За пръв път човек се поглежда отстрани в „есента“ на живота си: „Ето така, свит на топло в своя полож, човек може да остане най-последна насаме със себе си.“

„Лазарица“ е пиесата с най-откровено участие на времето в драматургичната структура. Очевидна е промяната на героя с всеки изминат миг, промяна, която е равна на натрупване на опит. Мъдростта сменя илюзиите, самохвалството отстъпва пред реалното възприемане на нещата. Човекът отваря душата си за природата и живите същества в нея („... природата околоръст те заобикаля, спокойно слушаш ти, излегнат в крушата, и слушаш как всяка нощна твар за теб скрибука. . .“). И ако в началото Лазар проповядва самоуверено, че „всичко в природата се подчинява и служи на човека, защото човекът е единственият ѝ сайбия. . . , а останалото е раят“, по-нататъшните събития го опровергават. Гръм пада върху уж защитеното от закона дърво, мъгли и ветрове се нахвърлят върху убежището на Лазар. Накрая той ще проумее: „Вечност няма, измислица е вечността! Всичко е само миг, като миг животът отминава, докато се обърнеш, и го няма вече тоя миг.“ Така той ще стигне и до моралната стойност на времето. В младостта на предубежденията и предразсъдъците ще казва: „Една омраза дето ни остава, с омраза подсоляваме мига!“ В спокойствието на старостта други мисли ще го сподобят: „... зима е, няма вече време за омраза. . .“ Времето на човека не е субективизирано единствено в неговото съзнание като метафизично „чакане“ на нищото. То е изпълнено с живота на природата, величествен, закономерен, всеобхватен. Така календарният ритъм (времето на природата) тече сято със субективната чувствителност (времето на героя). Няма събития, има впечатления и размисъл. Всичко, което се случва около героя, е еднакво значимо, не се дели на изключително и обикновено. До истината се стига чрез повтаряне на действието, на мисълта, на откровението. Тази ритуалност на времето е вече свидетелство за приемственост в отношенията между човека и околния свят. Нищо не започва на празно място, постъпките *днес* са обусловени от събитията *вчера*, човешкият живот е пронизан от отговорността към всеки миг.

В мига се пресичат историческото време, като опит на колектива, чиято протяжност предварва и продължава след проявата на героя, и субективното време, времето на интимната намеса на индивидуалното съзнание. Не е възможно да се раздели времето на епическо, външно, това на причинно-следстве-

ните връзки, и на вътрешно, споменно-асоциативно или сънищно. Дори и да не декларират преживяванията си, героите на Радичков се намират непрекъснато в сложно усещане на обективното и субективното време; нерядко то продължава да тече в паузите между действията и актовете, необратимо, сложило отпечатък върху промяната на позициите и схващанията на героите. Битовото време, това на домашните навици, е едновременно и историческо, доколкото чрез индивида се проецират обществени порядки и възгледи, и философско, доколкото се поставят или решават екзистенциални въпроси на личността или социума. Така битовата повторемост на случките в „Суматоха“ прераства в знак на фантазното мислене на персонажите. Над конкретното действие се извисява общовалидният и непреходният му смисъл. Тенецът в „Януари“ и водният вампир в „Кошници“ обединяват текущия живот с колективното битие на прародителите. Разбира се, и спрямо усещането на времето Радичков е двойствен, ироничен. Миналото на Лазар е изпълнено с грешки. Самоанализът му в същност е отваряне на сетивата за времето на света и времето на природата. Загубата на паметта при Шушляка и Гамаша след суматохата и при спречкването на двете групи преследвачи в „Опит за летенето“ е сатирична форма на загубване на реалния поглед върху нещата. Напусто ще бъдат опитите на Давидко да остане във времето — реката изхвърля „посланията“ му обратно на брега. И т. н., и т. н. В помощ или в ущърб на човека времето в пиесите на Радичков е винаги вътре в конфликтното пространство, често дори страна в него, обект на човешко противопоставяне и желание за надмощие.

Много силно е открит конфликтът между унаследените добродетели и деформациите на съвременния живот в „Януари“. Субективното време на Сусо (също както на Стоилко и Йоната от „Кошници“) не е фиксирано върху текущото, а открива възможност за допир с други светове, за навлизане в други реалности и за по-пълното преживяване на обективната ситуация. При тези герои интуицията, изострената сетивност съпада с усещането на наследената, родовата мъдрост. Дори в съня на Йоната, най-субективното време на човешкото съществуване, се проявяват закономерностите на реалните мотиви и постъпки. Това е времето на автора, на неговото отношение към света. Условностите на съня стават модел на връзките между героите и реалността. Сънят не прогнозира действието, а го обобщава, дава допълнителни негови тълкувания.

Дори в превръщането на драматичната ситуация в чиста игра можем да видим присъствие на диалектичния поглед върху света и човешкия живот, като редуване на сенки и блясък на светлина. Така ще си обясним и отворените финали в „Суматоха“, „Януари“ и „Кошници“, а така също и моралната победа на героите в „Опит за летенето“. Фолклорната игра на всички персонажи сякаш е интермедия в несекващия живот.

Играта в пиесите на Радичков е показана и в един друг тип, чиито корени са вдълбани във вековната традиция на шутовското представление и цирковата клоунада. В началото на „Суматоха“, докато разменят реплики, Араламби „подава единия край на въжето на Лило и почва да плете въжето, а Лило през това време го разплита от другата страна“. Тази ремарка обозначава поведение на героите, което е от арсенала на цирковите комедианти. Естрадният хумор възниква върху срещата на едно самоцелно действие, странно само по себе си, и ситуация, в която то се обезсмисля. Абсурдът на това, което вършат Араламби и Лило, е вън от съмнение. Като зрелище тази задявка е занимателна, развлича зрителите така, както и играта със Зеленото дърво малко по-късно. Но тази безплодност, това преливане от пусто в празно ни подготвя за резултатите, при които се оказват хитреците. Решили да надхитрят живота (една от темите в драматургичното творчество на Радичков), те загубват иг-

рата. Лило остава излъган от лисицата (характеристика посредством фолклорния вариант), Шушляка и Гамаша са окрадени от циганите.

Едно от задължителните качества на играта е приемането на истината за измислица и измислицата за истина. В „Суматоха“ Шушляка разправя невероятната история за кучетата на „другите народи“, които били големи колкото файтони или малки колкото бълхи, но и в двата случая превъзхождали „нашите“ кучета. Слушателите му вярват безрезервно. Гамаша: „Че тогава ние никога няма да настигнем другите народи. Нашите кучета кучета ли са! То ни нюх има, нито ще седне да се бръсне или да се почисти нещо, или да тури риза и значка.“ Абсурдът на тези разсъждения изразява ироничното отношение на автора към определено явление от нашия съвременен живот. Но вътре в сценичната игра всичко е сериозно и абсолютно достоверно, като че ли способността да се вярва е паролата за участие в нея. „Всяка игра има свои правила — казва Й. Хьойзинха — ... Като се отклонява от правилата на играта, нарушителят разобличава относителността и крехкостта на игровия свят, в който се е ограничил заедно с останалите. Той лишава играта от илюзия.“<sup>19</sup> Щом е така, щом илюзията потопява всичко и всичко става възможно, игровата двойственост заменя реалността. Пазарлъкът с циганите за коня в „Суматоха“ е идеалният пример за комичните последици от всеобщата релативност на игровото битие. Когато циганите сменят хвалбата за коня — той е ту ангел, ту дявол, никой не се усъмнява в думите им. Настъпила е последната фаза на играта — действителността вече не се съотнася с информацията за нея. В края на краищата излъгани са хитреците, за да ни се напомни, че и най-хитрият си е малко глупав.

Между другото и тук, в тази сцена, откриваме отзвук от митологичната и фолклорната сюжетност. Циганите се молят на Араламби да им остави „сиджимката“ на коня — в славянските приказки се среща често мотивът за коня или козата, продадени без юзда, заради което впоследствие те се връщат отново при стопанина си.<sup>20</sup>

Абсурдът в общуването е любима тема на Радичков. Далеч не винаги словото съвпада с мисълта. Една цяла сцена и един отделен персонаж — глухонемият Петраки — са въведени в „Суматоха“, за да изразят пропастта между думите и мислите на човека. Фантазия и мимикрия се смесват в отношенията между хората (въображението е единствената привилегия на простолудиято, но то е и бедата му, казва Даскал Киро в „Опит за летене“). Патилата на героите в кулминационния момент — срещата със суматохата — са толкова живописно разказани, че е възможно и да се изиграят на сцената. Но те са необходими на автора само за да покаже драматичните последици от разминаването между същност и видимост. Лайтмотивното движение на идеята, изобразено посредством типичния радичковски похват на сливане на комична форма и трагично съдържание в единна драматургична структура, стига до сцената-обобщение, която показва не само театралността като форма на авторово светоусещане, но и театралността като форма на битие на героите. Араламби скандира лозунги само за да „го не фане ветъро“, Глигор разкроява семейните си истории, като превръща жена си в „странно летящо тяло“, Лазар от „Лазарица“ си внушава, че „законът те закрил заедно с дървото и ставаш ти от прост човек човек неприкосновен“. ... И т. н. и т. н.

Изговореното не винаги съответствува на действителността, защото преминава през цензурата на мисълта. Идеята за езика без мисъл или за мисълта без език е олицетворена в образа на Петраки, който ту си загубва говора и

<sup>19</sup> Й. Хьойзинха. *Homo ludens*. С., 1982, с. 35.

<sup>20</sup> Л. Г. Бараг. Цит. съч., с. 23.

И вече ситуацията става необикновена, абсурдна, а той — комичен. Мястото на формалната логика се заема от логиката на смеха, хиперболизирането на едно човешко чувство подменя привичното му възприемане. Чрез този образ Радичков осмива доверието към очевидното (обратния вариант на безкритичното приемане на невероятното), към навика, към привичното течение на живота. Патетичната интонация на Куче влачи е в комично противоречие с нищожеството на неговото съдържание. Аналогичното гротесково преувеличение на собствената значимост в комично несъответствие със ситуацията издига Пошенския раздавач от „Януари“ над земята и той започва да кръжи над главите на останалите персонажи.

Играещото въображение на Радичков често нарушава логиката на действието (извънсценно и сценично), подменя едни качества с други, сравнява механично несравними обекти. Сусо наподобява кълвача на съвременните промкомбинати („Да се спазариш с хора от промкомбината да ти направят такава дупка в черницата, няма да могат да я направят, щото промкомбинатът няма такива криви бургии, а клноводървецът я прави само с клвонницата“). По-нататък пак Сусо сравнява тяхното положение със спора на софийската община с вестниците заради това, дали пчелата е домашно животно. Лазар сравнява в „Лазарица“ положението, в което е изпаднал, с държавата („Възможно ли е държавата да висне ей тъй в крушата, а кучетата ѝ да клекнат от долу и да я лаят!“). Аналогично Лило приобщава „околията“ към своите проблеми: „Гъци-гъци мами заедно с мене околията, по едно време Околията ми вика: Това прасе трябва да е минало през границата — я в Гръцко, я в Турско.“ Подобно сравнение на несравними обекти намираме често в пиесите на Йонеско („аритметиката води до филологията, а филологията води до престъплението“, казва Прислужницата от „Урокът“).

Този тип комизъм, който се извлича от ситуацията, а не от характерите, е свързан с типологията на Радичковия герой. Формата на отношенията е важна за писателя от самите характери. Чувството на колективност например се изразява в конкретните ситуации на приобщаване — всеки новодошъл разказва своя вариант на приказката за лисицата. Радичков не показва частни индивиди, не проследява индивидуални съдби. Съдбата е обща за всички, мотивите за постъпките на персонажите се облягат на колективната психология. Те действуват не според личните си етични или идейни съображения, интереси или цели, а според такова разбиране на ситуацията, което ги разкрива като човешки и национален тип. Също като Сартър и Брехт, двата полюса на интелектуалния театър на XX в., Радичков изследва категории на човешкото съзнание. Разликата от тях обаче е не по-малка от приликата. Радичков анализира човешки качества и стереотипи на поведение в една актуална обществена действителност, която липсва при Сартър и е представена при Брехт като конкретна среда, алегория на определени социални зависимости. Общата идея, на която героят става носител, при Радичков се оказва идея на едно конкретно съзнание, националното българско съзнание. Причината за постъпките на героя се крият не само в достойнствата и недостатъците му като универсален човек, но и като национален психологически тип. Обществената детерминираност се проявява като национална принадлежност. Тази особеност заедно с играта между митологичната парадигма и нейната пародия води до нов тип драматична конструкция, различаваща се както от „Аристотеловата“ драма, така и от откритията на Чехов и Брехт.

Всеки герой има своя роля, а не характер, всеки влиза в действието със собствената тема и я следва докрай, без да я променя или да се стреми да промени останалите. Не героите, а животът им се променя. В този хор от митологични партии винаги има мотиви, които предизвикват реакциите. Оттук