

ГЕРОЯТ В ДРАМАТУРГИЯТА — КОНЦЕПЦИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКА РЕАЛНОСТ

ПЕТЪР ФИЛЧЕВ

1.

Един поглед днес върху развитието на драматургията ни през четиридесетте години свободен социалистически живот доказва, че тя достига естетическите си висоти на широк фронт, в смисъл на пъстър спектър от жанрово и стилово разнообразие. Това нейно богатство, наред с властното присъствие на отделни имена на драматурзи, може да се оцени най-добре през последното десетилетие, като се съпоставят последните ѝ постижения с първите ентусиазирани, но и наивни стъпки на новата социалистическа драма. Днес нашето драматическо изкуство е много по-богато. Бързам да добавя, че и тогава, и днес творческата отговорност на писателите-драматурзи при създаването на драматически произведения е била винаги висока. Винаги са били налице жаждата, преданите усилия на драматургията и театъра да бъдат близо до живота на народа, до неговите борби, да изразяват въжделенията му, да пресъздават и запечатват в естетическа неизменност неговите герои. А всичко друго е било въпрос на опит, на творчески възможности, на художествена подготвеност, които могат да ни обяснят и липсата на по-значителни драматургически завоевания. Защото трезвият поглед не може да не забележи, че историческият прелом, преживян от нашата страна, с неговите драматични и трагични значения, не е отразен в широта — заглавията с пълноценни художествени качества са доста по-малко, отколкото заслужава една подобна героична епоха. И нали именно затова авторите отново се връщат към нея. Обществено-политическите събития с изключително въздействие върху съзнанието на театъра са много по-богати и разнообразни от съдържанието на първите заглавия на нашата социалистическа драма. Тази трезвост не е откритие на настоящия момент. Тя се покрива с неудовлетвореността у драматурзите в тези „първи години“ на творчество, за да последват уверени крачки, да получи развитието на драматургията нова енергия, да се домогне до истински открития, да бъде на висотата на времето, което отразява.

Първите драматически творби са литературна история. Разбира се, тя може да бъде сведена до статистически данни, но и до картината на непреходни идейно-художествени стойности. А тези първи заглавия на новата социалистическа драма са ни скъпи. И работата не е в това дали можем да ги покрим с понятието „класика“. Те остават като художествен документ за живота на нашия народ, за неговата борба и психологически изживявания, с въздишката на облекчение от завършека на войната и изстъпленията на фашизма,

с радостта на политическото разкрепостяване от едно дълговечно минало и от въдворяването на свободата в родината ни.

Българската драматургия след Девети!...

И така, положени са основите на новата социалистическа драма. Тя е дошла с героите, които осъществиха великия прелом към една нова действителност. Отразява първите часове и дни от живота на едно ново, преустройващо се общество, дава израз на новите закономерности в него, на психологическите преживявания на хората, повлечени от новия ход на историята. Ново съдържание и нова форма. „Нов тип драма“ — често се среща това определение в критическите съждения от първите години, но и много повече за пиеси, които днес никой не си спомня. Не трябва да съжالياваме за тези бледи сенки. . . По-важно е, че съществува стремеж да се уловят и обяснят новите типологични черти на драмата. А каква може да бъде представата за тях? Тя най-често води до качествената страна на драматургическата форма, нейното своеобразие, високата степен на индивидуализацията на художествените образи, необичайното, неповторимото. . . Доказателствата от този род не са така много. Въпросите на художествеността, на типологичното своеобразие са в ръцете на авторите, зависят от индивидуалния талант, който може да придвижи съдържанието към ярка и неповторима изразност. Да вземем за пример нещо доста известно в съжденията на критиката — трайно настанилото се понятие „публицистичност“. То определя характера на драматургическото изложение — подсказвано и диктувано от времето, но и от субективната нагласа, от творческите предпочитания на драматурга. Тук словото служи за гравивен материал на остър диалог. То е с открити, недвусмислени значения за обсъжданата проблематика. Спрямо него образите са с подчинено положение. Понататък — психологическият живот е на по-заден план, а вниманието към нежните лирични тонове у човека, към тънкостта на душевните движения най-често липсва. Емоционалността се състои в темпераментната, дори патетична защита на идеала от страна на героя, в откритото и смело отстояване на нравствената позиция, в готовността за самопожертвувателност.

С други думи, „публицистичност“, публицистичният маниер на изложение беше това „ново“, това особено и неповторимо, разглеждано понякога като неизчерпаемо и с неизтощими перспективи за бъдещото развитие на драмата и театъра. Сега много добре разбираме — заблужденията са останали назад, — че основното за възникването на социалистическата ни драма са новите идеи на Революцията, конфликтите, които я характеризираха, многообразието от проблеми в мащабния исторически прелом в обществения и политическия живот на страната, новите герои — тези, които въдворяват и налагат политическата власт на работническата класа, нови герои — удивителни човешки съдби, ярки житейски примери на борци, на участници в отчетливи класово-социални стълкновения.

Нови конфликти, идеи и герои, които променят облика на дотогавашния театър? Ясно е — и театърът е в процес на преустройство. С ентузиазъм се залавя да осъществи ново театрално строителство. Но не мога да се освободя от мисълта, че политическите събития и коренните обществени проблеми през този период изпревариха подготвеността на нашите автори. Това се отнася и до иначе желаното придвижване към нови драматургически форми и неповторим сценичен облик. Първите ни драматурзи след Девети, следвайки и отговаряйки на бързите, неотложни изисквания на времето, нямат друг избор, освен да използват и да се вместиат в познатите драматургични структури. Дали този момент може да се окачестви като „естетическа недостатъчност“ при възникването на социалистическата драма? Това може да се каже само за някои автори, чиито произведения не издържаха проверката на времето, на

тях не се позоваваме дори като на литературна история. Тези автори не могат да претворят богатството от идеи и проблеми в художествени произведения. От друга страна, ако изненадата, главоломно бързото протичане на историческите събития не позволява, не дава време за откривателство в областта на формите, то авторите осъществяват приемственост, доказват стабилни връзки и принадлежност към демократическите традиции на българската драма от Войников, Друмев и Вазов, на Яворов и Йовков. Но процесите на преустройство имат преди всичко идеологически характер. И тъкмо в идеологически аспект можем да открием една подготвеност и приемственост на борческите и прогресивни тенденции в лицето на работническите театри през 30-те години у нас, както и влиянието на съветската пиеса. . .

Днес, от дистанцията на четири десетилетия, за първите години след Девети могат да се посочат няколко заглавия: „Тревога“ на О. Василев, „Разузнаване“ на Л. Стрелков, „Царска милост“ на К. Зидаров. Към тях можем да прибавим „Борбата продължава“ и „Борсанови“ на Кр. Кюлявков, „Подвигът“ на А. Разцветников. . . Заглавия с безспорна историческа заслуга при създаването на новата ни социалистическа драма и с доста преходни страни в художествения си облик. Сред тях само „Царска милост“ е с непотъмнели от времето естетически качества.

Имайки намерението да разискваме проблемите на героя от една нова епоха, нужно е да се задържим още около някои моменти в развитието на драмата и театъра от първото десетилетие след Девети. Те имат особено значение за следващото битие на новия герой. Най-напред, този период беше време и на теоретизиране, на остри дискусии, на самовглеждане в собствената дейност на драматурзи и театralи. Откъде се появява това желание за теоретичен анализ, за дисекция и изводи върху състоянието на собствената театрална практика? Може би защото бързо се изживяват представите, принципите за драмописане, за правене на театър — нещо, което почива върху жаравата на една похвална неудовлетвореност. . .

Орлин Василев със „Щастие“ и „Любов“ продължи да разработва антифашистки сюжети. Тодор Генев създава „Вяра“, пак с житейски материал от съпротивата, но с един неочакван проблем за доверието към човека, към комуниста. И двамата са „традиционалисти“ в драмата. И двамата живеят с една творческа неудовлетвореност от положението си на „традиционалисти“. О. Василев прави неуспешни опити да се приближи към оригинални решения в драматическата форма. Тодор Генев успява с „Незавършен монолог“ — една пиеса за Димитров, наситена с политическо съдържание, напълно „модерна“ за своето време, неочаквана със структурното изграждане на един от великите образи на нашата епоха, с метафоричните си внушения, единствена като особена, своеобразна драматическа творба — нищо, че в нейния строеж можем да открием известно влияние на френската драма и театър от 30-те години. По-нататък идват „Първият удар“ на Кр. Кюлявков, „Буна за земя“ на М. Петканова, „Вълчи времена“ на И. Волен. . . третират се революционни теми, изобразяват се личности с героично поведение, перспективността на историческите събития е в социалното разкрепостяване на човека и създаването на един нов, справедлив свят. Диалогът в тези пиеси е построен върху откровено изповядани възгледи, липсват изтънчената игра на ума, на двусмисления изказ, обратите. . . За героите най-често се използва „черно-бялата“ характеристика, в диалога не остава място за психологическия им живот. Словото не познава нюансите на чувствата, колебливите движения на съмнението, липсват светлосенките на вътрешните преживявания или те са истинска рядкост. Изображението на действителността в тези пиеси е на „едри късове“, с точни определения, в съответствие с грандиозността на конфликтите. Авторите творят

с преклонение пред героичното, то се търси съзнателно, облечено е с романтическа чувствителност, поставяно е над земята, то заслужава възхита, трябва да служи за пример, да предизвиква желание да се подражава на героите.

През този период авторите не могат да почувствуват тази прекаленост в изображението, която довежда героя до патетика, до външна показност. И публиката все още не може да даде знак, така както след време направи това, посочвайки и отстранявайки се от тази „едностранчивост“ в изображението на героя, което ставаше вдъхновено, но и нетърпеливо, с ентузиазма на строителя на новото. Защото публиката преди всичко е владяна от новите идеи, конфликти и герои. Изкуството на театъра ѝ дава възможност да се огледа в епохата, към която принадлежи, да намери своето място в нея по пътя на себепознанието и възпитанието чрез изкуството.

Първото десетилетие след Девети е период на вътрешни натрупвания, изникват мотиви за необходими промени, то създава впечатление за завършен етап в развитието на драматургията и театъра. С една подобна представа за „извървяване на пътя“, за „изчерпване на възможностите, на теми и проблеми за разработка“ можем да си обясним възникването на двете театрални дискусии (1953 и 1955). С изключително много въпроси за разглеждане, с надеждата, че ще бъдат изяснени процесите в театъра и ще бъде избран пътът на следващото му развитие. Един единствен път или много пътища? . . . От гледна точка на методологията за осъществяването на социалистическо и реалистично изкуство, дали това е единствено „системата“ на Станиславски, или „системата“ е един от възможните пътища за развитието на нашия театър? От друга страна, кой как разбира естетиката на Станиславски? Какво може да бъде мястото на театралната поетика на един Мейерхолд или Вахтангов, на Таиров. . . Най-често последните са отхвърляни, но е напразна тази враждебност към разностранния опит на съветския театър, както в неговите ранни години, така и през 30-те. Тези имена не могат да не влязат в ползването на нашия театър. Признанието им е въпрос на време, изисква го логиката на театралното ни развитие, което е разпъвано между понятията на „натурализма“ и „формализма“. Впрочем тези понятия са удобни за квалификации и дори за обвинения към един или друг спектакъл. Под ударите им могат да попаднат и живописната театралност на Вахтангов, и рационализмът на Брехт. А както е известно, театърът на Брехт е жив, действащ организъм в Берлин (ГДР), чиято завършена театрална поетика е с огромно влияние върху развитието на европейския театър. Но не само с игровите си принципи — „отчуждението от образа“, представянето, епичния характер на сценическото изложение, а и с политическата си проблемност, с класово-социалния подход към действителността и марксистическата философия при обяснението на света и обществото. Брехт е отхвърлян заради рационализма в неговата поетика, противоречаща на преживяването в системата на Станиславски, но неговото появяване в нашия театър — драматургични заглавия и естетическо влияние — е неизбежно.

Нашите театрали все по-критично се отнасят към проявите на драматургията. Изискват от писателите по-голямо художествено майсторство, за герои — живи, сложно изградени характери. И можем да си обясним състоянието на драматургията ни в края на първото десетилетие след Девети. Тя изпитва натиска на една все още силна в изискванията си нормативна естетика, длъжна е не само да изслушва, но и да следва наставленията на безконфликтната теория от периода на култа на личността. . .

През този период има хора, които живеят като че ли за да доказват неадекватността си, като внушават, че не са повече нужни и трябва да бъдат забравени имена като Вазов и Йовков, Ц. Церковски и Ст. Л. Костов. . . За тях Революцията, разките политически промени са една дебела черта, зад която

остава само миналото. Смятат, че тези резки промени в обществените и политическите структури са аналогични и за литературата, за духовните процеси на нацията. Всъщност тези несъществени внушения са резултат на прибрзано, повърхностно осмисляне на преломния исторически момент, нищо, че изразяват искрените желания час по-скоро да бъде разчистен теренът за създаването на ново театрално изкуство.

Пред нас е една „напрегната“ театрална ситуация, с много и пресилени, както и с объркани представи за натурализъм и формализъм, с необосновани обвинения към някои творци, само защото застъпват определени естетически принципи за създаване на театрално изкуство. И ако имаме предвид санкциите на критиката в отделни моменти, разбираме драматичните изживявания на някои театрали. . . Ситуация в театъра, на която сложи край Априлският пленум на нашата партия. Нейният анализ за състоянието на театъра е дълбок, проникателен, Партията действа решително, отстранява, отхвърля нормативните и догматични принципи за творчество, които явно задържат развитието на театралното изкуство. Създава се нормална атмосфера за творчество, възвръщат се увереността и самочувствието на театралните творци. Партията вярва в творческите им възможности, в идейната им убеденост да бъдат създатели на новия социалистически театър. Поставя се начало за ново, благотворно и по-богато развитие на нашата драма и театър, очертава се един нов етап, с изключително важни последици и художествени ценности за облика и жизнеността на българското театрално изкуство. Свидетели сме на далновидни грижи на нашата партия към българския театър — така както с ръководните си постановки и точни решения тя разкрепости силите на нашия народ за подем и за ускорено движение в останалите области на социалистическата ни култура, във всички сектори на нашия обществено-политически живот, тласна неимоверно много духовното развитие на нацията ни.

Дискусите в нашия театър запечатаха много и различни моменти от проблемния му живот с поуки, валидни и за нашето съвремие. Един от тях е въпросът за прилагането на метода на социалистическия реализъм във връзка с интерпретирането на човека. Всичко, което театралите влагат и разбират в понятието „житейска правда“, пресъздадена и представена като художествена реалност, неизбежно се свързва със социалните истини от битието на българина, родее се с обществените и политическите борби на нашия народ.

Априлският пленум на партията, нейната генерална линия за обществено ръководство е предпоставка за появата на едно от най-интересните явления в нашата драматургия — „поетичната вълна“ или „лиричната драма“, както настойчиво използва последния израз Чавдар Добрев. Днес съвсем трезво оценяваме условността на тези определения. Същността на „поетичния“ драматургичен взрив не се определя единствено от факта, че в театъра навлязоха поетите. Наистина, те промениха твърде много облика на драмата, като я наситиха с поетическо красноречие и философска разсъдителност. Поведоха я към жанрови и стилистични открития. Главното в случая е, че драматическото изкуство — и „поетичната вълна“, и авторите, които продължават да създават в своята добре позната и проверена стилистика, — се подхранва с нови теми и проблеми в условията на всеотранно обновление на нашия живот. Именно след Априлския пленум стана възможно драматургията да навлезе в непознати жанрови територии, да използва нови, редки стилистични похвати, да развие жанра на комедиографията до висоти, че да представя нашето театрално изкуство по света. След Априлския пленум не могат повече да битуват сковаващите представи за овладяването и пресъздаването на героя на нашето време. Отпадат нормативните изисквания, отхвърлен е схематизмът на идеализация и „иконописване“ на положителния герой. Драмата се насочи към слож-

ността на човешкото битие, с освободено съзнание, с дълбокото разбиране, че човекът, нашият съвременник като нравствено поведение и философски възгледи не е еднозначен. Родил се стремелът към правдиво изобразяване на действителността, с процесите на съзидание и постоянно обновление в нея, където героят е съсредоточен на тази правдивост, постигана и изразявана с художествени средства — и е напълно естествено пресъздаването на съвременния герой, на активната в социалната област и с високи идеали личност да се превърне в постоянен, възлов проблем за развитието на драматургията.

2.

Проблемите на съвременния герой в драматургията ни, на героя на нашето време отново са припалени в съзнанието на критиката. Налагат се със своята размерност, увличат въображението, подканят към анализи, обяснения и много често завършват с препоръчителни концепции, които, от една страна, изразяват внимателно недоволство от образната му съдържателност, а от друга — загриженост за бъдещото му пресъздаване. . . Казвам „отново припалени“, защото върху проблемите на героя не разговаряме само днес, за първи път, само вчера. И в миналото те са били чувствителна област в дейността на критиката, предизвиквали са остри спорове, настанявали са се за по-дълго време в дискусии. . . оставили са ни една цикличност за доминиращото си присъствие. Интересът към героя се е редувал и с впечатлителност, със съждения и върху други проблеми от развитието на драмата, с не по-малко значение за бъдещето ѝ. Например за характера на драматургическия конфликт — неговата класово-социална съдържателност, обществената му значимост, призивната звучност на развързките му спрямо непознатия досега облик на мечтаната и желана социалистическа България, романтичното, а дори и патетико-риторичното му въздействие върху зрителите. . . Или проблеми от жанровата природа на драмата, която през десетилетията се оказва толкова подвижна, изменчива, плодотворна, поддаваща се на външни влияния, използвайки чуждия опит и с едно енергично вътрешно взаимодействие на собствените си открития.

Но думата ни е за героя на нашето ново време. Пред него често се поставят определения „съвременен“ и „положителен“. Няма да повеждаме спор дали винаги са уместни, в какви случаи могат да бъдат използвани. Във всеки случай, те не са така лесно приложими към т. нар. „исторически“ герой от широко застъпвания жанр на историческата драма. Този герой, който носи съдържанието и чертите на действително лице от миналото, може да ни бъде пределно близък, т. е. съвременен, но доколко е „положителен“ — това зависи от фактите, с които е бил обвързан, от поведението му, диктувано от процесите на историята. По-важно в случая е, че по отношение на историческия герой и на жанра на историческата драма след Девети настигнаха съществени промени в подхода на авторите към историята. Промениха се и се обогатиха идейно-художествените концепции при разработката и пресъздаването на факти и лица от миналото.

Историята като наука, от една страна, и жанрът на историческата драма — от друга, са се намирали в постоянно развитие. И ако историята в това свое развитие се е освобождавала от фантастичните си видения, от изкушенията на преданието и легендата, то и историческата драма в не по-малка степен се е вглеждала в себе си, изоставяла е едни принципи за творчество, за да приема други.

Героят — това е ролята на човека в историята. Човекът, времето и средата, в която той е живял. . . Оттук нататък се откриват цяла поредица проблеми—

на обществената психология, на социалното положение и взаимоотношения, на класово-обществените структури, които от своя страна са обвързани с разнообразните форми на съзнание, на мировъзрение.

Имам предвид художествената интерпретация на миналото на нашия народ.

В произведенията на историческия жанр от различни литературни епохи връзката исторически факт — историческо лице, тяхната взаимна обусловеност от логическо естество е била първо условие за художественото пресъздаване на миналото. Историческият герой — това е притегателната сила за зрителите, но и мощно влияние върху неговото съзнание. Историята чрез изкуството разширява познанието на зрителите върху обществените процеси, укрепва тяхното национално самочувствие. Защото „историческото — ще се позова на непреходната мисъл на Белински — е изпълнило цялата съвременна действителност — дори самия наш бит. Чувството за общественост сега е навсякъде по-силно, отколкото когато и да е било преди. Всеки живее, чувствавайки себе си в обществото и обществото в себе си, служейки на самия себе си.“

В нашата историческа драма съотношението герой — исторически факти е осветявано най-напред от демократическите идеи на възрожденската ни литература. Нейното развитие преди Девети, дори с индивидуалните концепции за личността, не е пренебрегнало народните въжеления за свободно и справедливо обществено битие. Царете като исторически личности са разкривани в едновременно проблемите за съхранение на държавата, бъдещето на народа, културното строителство. Наистина, конфликтната тъкан на тези пиеси съдържа и доста неисторичност. Противоречията най-често се обясняват със заговори срещу престола, с външни влияния (Византия), със субективни цели на честолюбиви и властолюбиви характери. Липсва точният поглед към вътрешните процеси на историята, към класовите и социалните основания, които раждат и оформят епизодите ѝ.

И ако има нещо важно, изключително мъдро и перспективно в придвижването на историческата ни драма напред, това са марксистическите принципи за тълкуване на историческите процеси, това диалектическият подход при разкриването на общественото битие на нашия народ, цялата негова проблемност, изразявана чрез емоционално-психологическа и интелектуална строй на героя.

В творчеството на Камен Зидаров почувствувахме, че след Девети нашата историческа драма е започнала да решава успешно методологическите си въпроси. Наистина тя прави това доста по-бавно от идейно-естетическото преустройство в онези жанрове на литературата и изкуството, които заговарят за съвременността. Казвам „съвременността“, което означава „вчерашните дни“, с епизодите от борбата против фашизма. Епизоди, които предлагат на изкуството почти готови сюжети, с ясна, отчетлива, бих добавил и „черно-бяла“ портретност на героите. Герои, които носят в себе си идеите на две противоположни обществени системи. . . Идейно-естетическото преустройство на историческата драма се оказва по-сложно най-напред заради обстоятелството, че тя е подвластна на силна традиция, на структурни принципи, наложени още от Войников, Друмев и особено Вазов. На второ място, от изключително значение е дали авторите умеят да се ориентират сред фактите и историческите личности, но вече посредством една съвременна методология. В този смисъл ролята на К. Зидаров за преустройството на историческия жанр е огромна. Той създава драмите си с чувството за разграничение от творчеството на Войников, Друмев, Вазов, К. Христов. . . , което означава и разграничение от остарели възгледи към историята. И още — в стремежа за отдалечаване от предшествениците си, за надмoganето им, К. Зидаров не само изведе историческата драма на по-високи естетически висоти, но неговата главна заслуга е преди всичко в творческото прила-

гане на марксистическия подход при художественото интерпретиране на исторически събития и лица.

В „Иван Шишман“ миналото е тълкувано в неговата сложна общественно-политическа противоречивост. Мотивите за поведение на историческия герой са извън него. Преди да станат „лични“, те са били вплетени в тъканта на действителността. Родени от конкретната историческа ситуация, те намират своето „отражение“ в образа. Всичко това е „видяно“ от автора. Проницателният анализ на действителността, на нейните обективни стойности се слива с индивидуалните качества и особености на героя, те оформят, доуточняват неговите стремления и цели. Героят носи внушението, че човек може да проникне в причинността на живота, да разбира скрития смисъл на фактите и процесите. Героят знае това, което предстои да се случи като резултат на процесите — среща с историческата необходимост. Една трактовка, която предполага остра конфликтност. В какво се състои трагизмът на Иван Шишман? В поставената цел да се предотврати, да се измени неблагоприятният ход на историята (падането на България под османско иго), който засяга обществото. Народът да бъде спасен от настъпващата национална катастрофа. Това разбиране — дълбоко вглеждане в историческите процеси — от своя страна е близко до Хегеловата концепция за трагичното, за тържеството на „разумната необходимост“ над индивидуалната воля и стремежите на личността.

К. Зидаров написва още „Калоян“ и „Боян Магьосникът“. Втората от тях е още един нов момент в развитието на историческата драма. Открива ни, че естетическата категория на трагичното е в пряка зависимост както от търсенията на авторите, така и от обективната истина за неговото място в класово-социалната структура на обществото. Да вземем цар Петър и Боян от „Боян Магьосникът“. К. Зидаров отминава „правото“ на цар Петър да бъде трагичен герой. Него го удовлетворява повече правилото, че един цар, върховен представител на господстващата класа, по силата на лични добродетели — справедлив, прозорлив, с демократични убеждения и пр. — може единствен да представлява националните проблеми като свои лични. Царят страда от съмнения за бъдещето на държавата, полага усилия, впряга волята си за съхраняването ѝ. И тъй като в повечето случаи е ставало дума за проблемите на държавата, за използването на властта при съхранението ѝ, не сме забелязвали как националното ни самочувствие се е подхранвало преди всичко от поведението, от историческите подвизи на „изключителните“ царе. . . В „Боян Магьосникът“ К. Зидаров предлага нещо ново, и не като субективна приумица, а като стремеж за точно и правдиво отразяване на събитията от Х в. Новото е в разбирането, че трагиката на духовните и социалните противоречия в българското общество през този период се изразява чрез Боян. Вярно е, че разглеждан като историческо лице, Боян не е така ясен, липсват фактите, с които е обвързан. Но също така е очевидно мощното социално движение на масите (облечено в религиозна форма), каквото представлява богомилството. Сведенията за личността на Боян са малко. Но това, което се знае за богомилското движение, е предостатъчно. Богомилството, наред с всичко останало, е движение на социалния протест. К. Зидаров свързва революционизиращите възгледи на богомилството с образа на Боян. Именно този подход, насочен към социалната проблемност на историческия откъс, позволява като образ Боян да бъде освободен от фантастичните и мистични елементи на легендата. К. Зидаров изгражда характера на Боян в реалистичен план, с национални черти, с висок нравствен и политически идеал — всеотдайна служба на народа. В Боян откриваме променения поглед на К. Зидаров към историята — той строи пиесата си преди всичко върху класово-социалната почва на утнетениите, на потиснатите. И след като трагическата насоченост е към Боян, много по-правдиво от гледището на марксизма се откроява характерът на цар Петър —

синтез на феодално-религиозния порядък на средновековието, на неговите санкции срещу всички „еретични“ отстъпления от установения идейно-духовен ред, особено когато тези отстъпления носят социално съдържание.

Една от целите на историческата драма е да буди патриотични чувства. Традицията постигаше тази задача с т. нар. „царска пиеса“. Сега К. Зидаров открива и други възможности, убеждава по чисто художествен път, че историческата почва на социално потиснатите, на народните трибуни е също така в състояние да възпламенява патриотизъм, да издига нашата национална гордост. Подобна трактовка намираме и в „Пътят“ на Вера Мутафчиева за образа на Петър Дявола, представител на народа. Герой, който в сравнение с Роже де Фре е епизодичен. Впрочем, тук става дума за философската драма върху историческа почва — едно ново идейно измерение на историческия жанр, където философията представлява „живите истини, положени като крайъгълни камъни на мирозданието“ (Белински). Вера Мутафчиева с пиесата си „Пътят“ положи началото на философското направление в историческия жанр. Възшност тя бе един от многото автори — Н. Драгова и П. Стефанов, Н. Русев, М. Милков, Ив. Радоев, Ст. Цанев. . . , които чувствително промениха облика на историческата драма. Дори и да създаваха произведения с герои от царския институт (Телериг от „Старчето и стрелата“ на Н. Русев), техните заглавия вече се разделяха с приповдигнатия, патетичен тон за изложение на традиционната драма. Телериг от „Старчето и стрелата“ изглежда много по-малко цар, отколкото мъдрец всред една сурова среда на жестоки нрави и политически амбиции. Постепенно се разрушаваше романтическият облик на историческата драма. Някои сметнаха, че това е прикрит поход срещу традицията. Не мисля. Това е развитие на традицията. Тя се обогатява, като се разделя с някои свои остарели принципи и щампи. Именно творчеството на споменатите автори („вълна“ в историческия жанр) направи възможно стопяването на представата за „царската пиеса“. Те умножиха похвалите за изобразяване на миналото. Ироничният план, гротеската, трагикомичното, наред с познавателните задачи и философските идеи, съставляват тъканта на новите исторически заглавия. Милко Милков се проявява като „антиромантик“ с исторически сюжети, позволяващи аналогии със съвременния свят. Философското направление в историческия жанр се наложи от пиесите „Пътят“ на В. Мутафчиева, „Садал и Орфей“ на Ив. Радоев и „Процесът срещу богомилите“ от Ст. Цанев. Радко Радков твори най-близо до традицията, но с поетическа красота и изящество на изложението. Н. Драгова и П. Стефанов, които започнаха своя път в театъра с една „антитрадиционна“ пиеса — „Еретици“ — със съвременни политически асоциации за отношението на западния свят към славянството, написаха поредица от драми със сюжети от национално-освободителните борби на нашия народ през епохата на Възраждането — „Мечтател безумен“, „На война като на война“, „Дипломати“, — пиеси с добросъвестно „възстановени“ исторически събития и лица. Те въздействуват като „документални драми“. Организацията на историческия материал, обрисуването на лица като Радковски или граф Игнатиев, както и прибавеният от авторите текст са в услуга на едно съзнателно търсено „документално“ въздействие.

Нямаме възможност да се спрем на всички творби и автори, които пресъздават събития и герои на национално-освободителната ни борба. Но има заглавие — „От земята до небето“, — което е със значението на философско обобщение на тази тематична насоченост в историческия жанр. Пред нас е пиеса от новаторски тип, единствена в драматургията ни по облик, структура и чувствителност. Пиеса, към която винаги ще се връщаме. . . Пиеса без главен герой, макар да виждаме Бенковски, Каблешков, Райна, познати ликове от живота на Копливщица. Исторически конкретното е пръснато в художествената полифония на творбата. Словото — с безупречна роля — изгражда образите в контрастната

светлина на целите и емоционалните състояния на социалните различия и единната революционна мисъл. Сюжетното развитие, вътрешното движение на пиесата се осъществява по неуловими принципи, за да ни представи българите в един социално-психологически разрез в последния етап на Възраждането. Изследване на националния характер, рисуване на „колективния образ“ на българския народ в една революционна ситуация — такива са били задачите на драматурга. Но и какво тънко усещане за цялостна народна съдба! Цялостна, истинна, защото е изстрадана — и чрез колебанията, и чрез увереността на героите — обрисувана вдъхновено, с реализъм. Драматургът Никола Русев изследва движението към Свободата, процесите на социалната психология и нравственото извисяване на човека. „Знам само, че да прекрачи към свободата — отпърво всеки трябва себе да прекрачи!“ — тази мисъл е ключът към идейно-философския замисъл на „От земята до небето“. Но в какво се състои нейната актуалност? При това тя не съдържа грубата пряка асоциация, в нея няма злободневни намеци. . . Тя се възприема в два плана на времето. Единият — на локалните събития, готвеното Априлско въстание, и другият — на общоисторическите ценности, които осъзнаваме в рамките на българския национален дух. Любовта към земята, към рода е вечна. Стремещт към свобода — неизтребим. Възжеления, които са загнездени дълбоко в нас и принадлежат към националното ни битие. В „От земята до небето“ дори нищожното, което е подадено и може да охарактеризира поведението на отделния човек, на фона на националната драма придобива мъдър и непреходен смисъл. Някога и сега! Или — родолюбци и граждани! Това е връзката в общоисторически смисъл на нашия национален живот. Това комплексно въздействие влияе върху постъпките на хората от съвременето. Едно пречистване на съзнанието, което води към мъдро поведение и чиста нравственост.

Познаваме доста чужди автори, които по-сполучливо или не създадоха пиеси за живота на Георги Димитров. Творби за революционера от международен мащаб, за един от величавите образи на нашата размирна епоха. Българските драматурзи също настойчиво разработват образа на Димитров. Няма да е нескромно, ако отбележим, че успехите при овладяването на димитровската тема принадлежат на нашите автори. Защото темата е в непрестанно развитие и обогатяване. „Първият удар“ на Кр. Кюляков и своебразната форма на „Незавършен монолог“ на Т. Генов са изградени върху кулминацията от живота на Димитров — Лайпцигския процес. Но и много автори след това просто продължаваха да илюстрират процеса. В тях е все пак Димитров заедно с много познания за политическата обстановка на света през 30-те години. Но нали не може да се тъпче на едно място, нужни са нови решения на темата. Иван Радоев в „Червено и кафяво“ потърси ново измерение на образа на Димитров — влиянието на неговите идеи и човешка мъдрост над лица от фашисткото обкръжение (Едел). Друг, бих казал нов етап в развитието на димитровската тема е пиесата „Докле е младост“ на Георги Данаилов. Тук художествеността е на завидна висота, илюстративността на събитията е съвсем ограничена. Ако оставим настрана името на Димитров и документално предадените събития на пернишката миньорска стачка, в пиесата откриваме образа на млад герой, вpletен в класово-социалните битки на работническата класа. Събитията го издигат като водач и трибун на работниците. От своя страна, с индивидуалните си качества — вроден интелект, смелост и изобщо с човешката си дарба да бъде справедлив — младият герой придава сила и мощ на борбата, извежда я до успешен край. В тази своя пиеса Г. Данаилов чрез великолепен диалог с пълнокръвно обрисувани образи и градация на документалните събития осъществява по привлекателен начин диалектичката идея за формирането на младия човек, в случая на младия Димитров, за израстването му в личност с висок обществен идеал.

В печата, в критическите отзиви изключително често срещаме изразите „нравствена позиция“, „нравствено поведение“, „нравствено съдържание“ и пр. варианти на нравственото. Нашата литература е нравствена. Става дума не само за качествена страна, а за смисъла ѝ да бъде литература, за целите, които си поставя. Един съвременен писател като Джон Гарднър също ще потвърди: „Няма нищо по-очевидно от необходимостта изкуството да бъде нравствено и първостепенна задача на критиката, поне донякъде, да бъде оценката на литературата въз основа на нравствената стойност на произведенията“. За Гарднър „истинското изкуство е нравствено“. Той е съгласен с Толстой, че най-висшата цел на изкуството е да прави хората добри... Изкуството и героя като съсредоточеност на неговите идеи и цели съизмерваме с морала на обществото. Кодекс от норми, призвани да регулират поведението на човека. Моралът регулира и ограничава. Слага прегради пред порочността, призовава към санкции, но често постъпва по същия начин и с най-невинни черти на човешкия характер. И могат ли да ни изненадат примерите за съпротива срещу нормите на морала — и на порочната, зловеща личност, и на невинно страдащия за нов порядък в дадено общество? Искане ми се да припомня: в плутовския роман, в неговия герой като че ли откриваме съпротивата на две различни лица. По-точно — „антигерой“, който най-малко заради постоянните си странствувания смята, че „трудът унижава човека, а благоденствието го прави високомерен“. Зад този възглед стои освобождателният плутовски герой. И днес, и в средновековието тези възгледи за смисъла и значението на труда остават непримеливи. Но плутовският роман чрез своя „антигерой“ пронизва със светлина мрачните ъгли на сраднековие, изобличава натрупаните лъжи, грубото насилие и изтънченото лицемерие. Можем да си обясним характера на този своеобразен и е че забравен литературен жанр. От една страна, натиск на обществото над човека чрез нормите на морала, от друга — плутовщината е начин за независимо съществуване в социалното дъно на обществото.

Моралът може и да убива. Неведнъж е бил заклеяван за своята безпощадност. И все пак моралът е нужен на човека. Изкуството се стреми да възпитава в името на определен морал. И, разбира се, има остарели морални норми и нови, които предстоят да бъдат вдвоявани. . . Но не мисля, че нравствената природа на изкуството, неговата борба за ценностите в човешкото поведение са свързани единствено с хода на времето. Те зависят преди всичко от човека. Представата за света (философските съждения) идат от него, но заедно с мястото, което заема там, въздействието, което оказва и сам изпитва, цялото това взаимно проникване на човека с природата, разглеждано като единен процес, като проява на явни или още неизяснени, неопознати закономерности на обективния ход на историята върху планетата. С други думи, няма изкуство, което да не се докосва и до философията. А философията включва въпросите на морала.

Би могло да се каже: човек като малка светлинка изплува от черната бездна на небитието, извървява своя път, после потъва, угасва светлинката му в мрака на непонятното и неосезаемото. Кратък е животът на човека, но той винаги се е замислял над това, как извървява своя път и как би трябвало да сторят това другите след него. Защото вече познава цената на радостта, дългата, щастието, свободата. . . в краткия си път разбира колко сложни са човешките взаимоотношения — родови, кръвни, социални, обществени и пр. Неизтребимо е желанието му да създава, да променя, да строи хипотези, после да ги осъществява. . . Всичко на този свят носи знака на човека — и като дело, и като представа, — всичко започва от човешката природа, — нищо, че тя е част от природата на

планетата, на космоса. У него е вселен действеният разум — живакът, неспокойните фибри на човешката същност.

Какво има в „черните дупки“ на небитието, каква е там ролята на материята? . . . Този въпрос няма да отпадне, докато съществува разумът. И като че ли в сравнение с небитието „пътят на човека“ е по-ясен, по-прегледен. . . Напразно. Той е изплетен от загадки и сложности, насичан е от изненади, тласкан е от раздиращи противоречия и умъртвяващи живота конфликти. . . Обилна храна за мислителите философи.

Философията се стреми да внесе яснота в пътя на човека. Изкуството се стреми да стори същото, като поднася примери, много примери от пътищата на хората. Пътища, които се приближават, пресичат, отблъскват. . . Тук Доброто и Злото имат роли. И гледката от примери за противоположните роли на Доброто и Злото е безкрайно пъстра. Но още Аристотел беше забелязал нещо нерадостно, отчайващо: доброто е единично, злото е разнообразно! Дали този извод е плод на аналогия с някои страни от строежа на вселената, така, както в симетриятa на античната трагедия виждаме продължението на една стройна космогония? Или е тъжно заключение на това, което е преброял сам сред движещите се човешки същества? . . .

Но да се върнем към примерите, доказателствата на изкуството, които то взема от действителността. Те невинаги са еднозначни. Смушават много често писателя с двусмислието си, откриват една вътрешна неразрешимост, с трагическо то си острие пробождат очите и пронизват сърцето на човека.

Нашата драматургия не е чужда на сложните, неочаквани и с трагически отгласи процеси на човешкото битие. Да вземем например пиесата „Ковачи на мълните“ от Иван Пейчев. В една остра (Сартърова) ситуация поетът се опита да намери морално решение на два възгледа за любовта към човека, към хората — на моряка Огнян и на Добрев, функционер на партията. Тази пиеса се играе от време навреме, създава постановъчни проблеми от идеен характер. Въпреки това интересът към нея не изчезва. Пиесата тревожи съзнанието на театъра... Имам предвид това „пристрастно“ отношение на Ив. Пейчев към единия от образите, към моряка Огнян, при решаването на моралната дилема. Въсъщност „Ковачи на мълните“ говори и за нещо друго — за устремяване на драматургията ни към сложни ситуации и проблеми на човешкото битие. Така, както можем да ги видим по-късно в пиеси като „Прокурорът“ на Г. Джагаров, „Събота '23“ на Ст. Цанев, „Синьо-белият скреж“ на К. Георгиев. . .

Намираме Огнян и Добрев в скривалището на тяхната ятачка. Но „горе“, над тях, са вече и жандармеристите. Те вече имат доказателства, че са в дом на ятаци. Изтезават една жена, искат да разберат къде се намират партизаните, къде действа отрядът. Болките на изтезаваните са нетърпими. . . Огнян смята, че трябва да излязат „горе“, да се сражават, да се опитат да спасят жената или да умрат. . . Това решение за Огнян е с висш нравствен смисъл, дълг към човека. Решението на Добрев е противоположно. Той има предвид утрешния ден, перспективата на борбата. Да излязат „горе“ — това означава унищожението и на отряда, главното условие за успеха на борбата против стария свят. Решението на Добрев е диктувано от стратегическите цели на борбата, водена от партията: „... унищожението на капитализма — престъплението, което ражда всички престъпления“. Добрев убива Огнян, за да наложи решението си.

Възможно е ситуацията на „Ковачи и мълните“ да е повлияна от развитието на западноевропейската драматургия. От друга страна, това не означава, че с проблемната си съдържателност тя е извън историята на нашето революционно движение, че ней дължим морално-философски отговор. При това още с „Всяка есенна вечер“, с образите на Ана и Андрей, с движението и приобщаването на Андрей към идеалите на революционния хуманизъм се разбира, че спрямо революци-

онната тема (пък и не само за нея) нашата драматургия се откъсва от естетиката на „железобетонните култовски“ герои — личности, които не познават съмнението и драматичните трудности на решенията. Ненапразно Ив. Пейчев търси и съвременния отзвук на проблема — пак като дава воля на субективното си пристрастие. Избързва, като рисува Добрев, функционера на партията, с някои отрицателни черти. Все пак „Ковачи на мълниите“ ни привлича с острия проблем за едно морално решение, с философското изследване на нашата неизменна хуманистична позиция, поставена на изпитание в трудна житейска ситуация.

Още една пиеса — „Събота '23“ на Стефан Цанев — доказва оригиналните търсения на нашата драматургия спрямо героичното. Тя оставя впечатлението за една „нетрадиционна“ трактовка, за по-особен философски възглед за смисъла на революционния героизъм. Построена е върху напрегната ситуация, която също изисква неотложно решение. Героите на Ст. Цанев след поражението на Септемврийското въстание от 1923 г. се намират в едно укритие. Навън, по улиците на града, се разпореждат войска и наказателни команди. Част от героите смятат, че трябва да излязат, да се сражават и да умрат като истински бойци на революцията. Другите смятат, че този жест на героизъм е безсмислен. . . Спор. Трябва да се вземе решение. И двете страни смятат, че борбата трябва да продължи. Задължава ги революционният морал. Но, от една страна, само смъртта може да докаже правотата на революционния идеал, имената на загиналите ще останат. . . От друга, и според Ст. Цанев правилното решение (изхождайки от очевидното поражение на въстанието) е героите участници във въстанието да оцелеят. Да се завърнат по домовете си — там, всред народа, те могат да говорят за случилото се, да посочат грешките, от гледището на своя опит да посочат новите възможности за борба, да разпространяват идеите на Революцията. Защото по-важно от всичко друго е да подготвят народа за следващата решителна битка с буржоазията.

Наистина свикнали сме — героизмът на личността се доказва със смъртта. Тя е избор на героя. С нея заплаща моралната си чистота. Но изборът трябва да бъде и исторически необходим. При Ана от „Всяка есенна вечер“ има единство и хармония между житейското — борбата, и героизма — отстояването на идеала с цената на смъртта. Но ситуацията във „Всяка есенна вечер“ — това е процесът на борбата. Изходът — победа или поражение? — е още далеч. И има ситуация — поражението на въстанието в „Събота '23“ — която превръща смъртта в безсмислица. Да отстъпят, да отложат смъртта като доказателство за своята героична преданост към Революцията — този избор е вече лишен от красотата на героичното, като че ли е уязвим от гледна точка на едно достойно човешко псевдене. Но той не е подкрепян вече и от реалността. Тя е променена. Жертвостовността на героите вече не е исторически необходима.

Не може да се интересуваме от героя, без да се вглеждаме в процесите на историята. Тя е не само директен двубой на героя със силите на един остарял свят, не е само кулминацията, развързката на събитията. Историята е много богата, действа на различни нива, създава „нехарактерни“ на пръв поглед ситуации, дори заобикаля своя избраник, лишавайки го от акта на героизма, но без да го ощетява в нравствено отношение. И нещо повече. Героят, който с целия си живот, с таланта си е отхвърлял остарели възгледи, с прозренията си е тласкал прогреса, в решителния миг е „слаб характер“. . . Като Галилей например, ученият и от историята, и от пиесата на Бертолд Брехт. Напомням: да не наемваме тук това, което разказва легендата за Галилей. Пред съда на Инквизицията тя е сложила в устата му думите „И все пак земята се върти!“ Нищо подобно. Тези думи на легендата показват какво е било настроението на обикновените хора, колко силна е била жаждата им да срещат примери на човешки героизъм, на дръзко поведение пред църквата, схоластиката и средновековието. Защото

Галилей от историята, пред съда на инквизицията се отказва от учението си, от всичко, сътворено от разума му и което е гледката на природните закони. Призовава, че е сгрешил и че приема отново схоластичната концепция за света. . . , унизен, нещастен, Галилей моли за пощада. Възторгнат, че е избраник на природата да разбира механизмите ѝ, че превръща тайните ѝ в знания за човечеството, Галилей изтреснява пред гледката от „инструменти“ за изтезания на Инквизицията. И трябва да реши! Да бъде не само учен, но и боец на нови идеи и идеали или. . . Но това решение не зависи само от духа, а и от тялото. Ученият мъж не може да понася изтезанията, отхвърля мисълта, че костите му ще бъдат разтегляни, счупвани. . . Гений със слабо тяло. И слаб характер! Земята не се върти около Слънцето. Галилей не е герой! . . .

Но сама Историята не избързва със заключенията си. Героят не е само жест, поведение в директното стълкновение. Героят е още и делото с огромно значение за прогреса, за освобождаването на човека от стари представи, от непоносими окови. Научните открития на Галилей са тръгнали по света. Отчуждени от създателя си, те са градивен материал за нови научни открития, довършват борбата срещу средновековната схоластика. Инквизицията разследва и съди човек, който вече няма власт над идеите и откритията си.

Дали Галилей не е прозрял истината за силата на научното си дело — то крачи по света, хихика зад гърба на Инквизицията! Или е бил наистина слаб характер? . . . Тогава нека приеме петното на нравствения упрек. Не е устоял, не е защитил делото си, прогреса. Би трябвало да умре. . . Но и: „Тежко на тази страна, която има нужда от герои!“ — отхвърля упреците Галилей. По този начин Брехт обвинява обществото на средновековието, дирижирано от църквата, в нехуманно отношение към човека и човечеството. Брехт не оправдава Галилей, но се взира внимателно в Историята, която разполага с всички факти.

И се връщам към „Събота '23“, която няма сюжетно сходство с пиесата „Галилео Галилей“ на Брехт. Интересуваме се от отложения героичен жест, което става по различни причини и засяга морала на героите. Като че ли героите на Ст. Цанев не са създадени само за един епизод на Революцията. Те мислят и за следващите дни, стига да са победоносните. И отказът от смъртта е по-скоро надежда за предстояща победа, която бих нарекъл „естетизирана прозорливост“, претеглена чрез нравствения избор. Смъртта се отлага, но не и като стойност, като цена, която трябва да се заплати. Дасе заплати, но когато е нужно — за победоносното извоюване на свободата, в точния, решителен миг.

„Ковачи на мълниите“ и „Събота '23“ едва ли могат да се сметнат за заглавия, които определят някакъв „нов етап“ в развитието на революционната тема. Не мога да си представя да имат следовници или имитатори. Съдържайки особено, отделния случай, характерния момент, те обогатяват представата за многозначността на историческите процеси. Особено, частното е изразявано чрез поведението на героя. Тъкмо те го правят „нов“, исторически неповторим. Не заради качествата на темперамента си, заради чертите на индивидуалното, а с това, че героите изразяват нови философски и обществени идеи. Напразно смятат подобни герои за „отклонение“ или „разрушение“ на традицията. Напротив. Те я допълват и обогатяват. . . Ив. Пейчев и Ст. Цанев с опитите си обогатяват метода на социалистическия реализъм.

4.

През последните две години се повиши интересът към въпросите на съвременния герой. В литературните издания се появиха много статии, интервюта, разговори около „кръгла маса“. Съпоставят се мнения, има скрита, но вече и от-

крита полемика. Естествено е да бъдат изповядвани различни мнения, но авторите са единодушни по главното — необходимост от по-широко въдворяване на съвременния положителен герой в литературата. Повече внимание и усилия за пресъздаване на съвременника, на човека, който приема за своя грижа благото на другите, посвещава енергията си за по-справедлив порядък в живота, който не се страхува да посрещне силите на инерцията, да рискува, да рискува за доброто и щастието на околните. . . Вече изброявам чертите на един предполагаем положителен тип човек. Изброявам като мнозина, но смятам, че не в съставянето на „кодекс“ от добродетели, от положителни черти (те пък трябва да бъдат приети от авторите) се крие решението на проблемите на героя. И именно отук започват някои от разногласията. Защото „промяната“ в облика на героя — а той неизбежно се променя! — се проследява външно, подчертава се качестваната му страна. Отделя се от конкретно-историческата ситуация, от променилите се също така социална и обществена среда, която всъщност го изпълва със съдържание и го оформя. Героят е изведен „на нов етап“ от един автор, а друг не успява да достигне духовната и нравствена мащабност на съвременника комунист. Например характерно е написаното от Вл. Каракашев: „След „Всяка есенна вечер“ чрез „Прокурорът“ Георги Джагаров издигна на нов етап образа на положителния герой-комунист в нашата съвременна драматургия (курс. мой — П. Ф.). Той преодоля някои от недостатъците на Пейчев в трактовката и художествената реализация на образи като Ана и Андрей, освободи ги от известни нотки на абстрактност и маниерност — надмогване на рационалистическата сухота (Ана) и някои увлечения към парадоксите и ефектите (Андрей) и изгради забележителния образ на Миладин Войнов. Разбира се, като творческа индивидуалност Георги Джагаров е много по-различен от Иван Пейчев.“

Не цитирам с намерението да се противопоставям на мнението на Вл. Каракашев. В основата си то е вярно. Моето намерение е да разискваме нещо, което и той е доловил, но и не се е спрял върху него. Става дума за героя като изразител на нов обществен и социален момент от развитието и процесите на обществото. Най-напред, разбира се, че Джагаров е различен поет от Ив. Пейчев, но те творят и върху различни теми, героите им изразяват различни социални моменти. Ясни са различията по линията на поетическата лира, на нейния звън-теж — по-мажорна или по-приглушена, драматично приповдигната или тъжна, дори скептична. . . Говорим за качеството на гласовете им, за светоусещането им, но и за пиеси с коренно различна тематика и произтичащи от нея проблеми. Впрочем Вл. Каракашев има право да съпоставя. Но като кратко отклонение и с риск да бъде обвинен в пристрастие към „парадоксите и ефектите“ на тази пиеса, към наличието на „маниерност и абстрактност“ в нея, ще подчертая, че нашата драматургия няма по-прекрасна творба от „Всяка есенна вечер“ на тема антифашистка освободителна борба. Поетическата изразност на тази пиеса е напълно естествена в своето красноречие. Владеещо ума и сърцето на зрителя, то става все по-живо и силно. То ще остане. И не крия че тази забележка има връзка с миналото. „Всяка есенна вечер“ не беше леко приета, не беше веднага утвърдена. Тези, които омаловажаваха качествата ѝ, си запазиха няколко места за узвявяване в несвършенство. . .

Но да продължим. Въпросът за съпоставката между „Всяка есенна вечер“ и „Прокурорът“ е с последици за изучаването и овладяването на проблемите на съвременния герой. Прокурорът Миладин Войнов е една вяра в партията. . . Няма да продължа да изброявам останалите качества на характера му. Обаче, също от моя страна, ще си позволя една съпоставка. Същата безпределна вяра откриваме в Найден Баров от пиесата „Вяра“ на Т. Генов. Разбира се, художествеността е в полза на Г. Джагаров. Войнов е по-живо изграден, философски вгълбен, рисуван е с поетични краски, независимо от твърдостта на волята и граждан-

ските мотиви, които изразява. Неговата вяра в партията, в принципите ѝ означава, че ще бъде отстранено незаслуженото недоверие и подозрение към човека (Павел), че неговата съдба не може да бъде прекратена от клеветнически обвинения.

Но има и разлика между тези двама герои на Джагаров и Тодор Генев. Найден Баров е вярата, но и човекът, обграден с недоверие. Миладин Войнов е само вяра. Подозренията и санкцията, която може да последва, застрашават не лично него, а друг човек — Павел. От гледна точка на драматизма, на психологическите изживявания, кой може да бъде по-сложният образ? Найден Баров. Защото неговата вяра е силна, въпреки подозренията, изолацията и отхвърлянето му от неговите близки. Вяра, която се заплаща с живот.

От друга страна, коя ситуация, обвързана с поведението на двамата герои — Найден Баров в условията, епизодите на борбата и Миладин Войнов, в сред движението на вдворената социалистическа действителност — е с по-голямо обществено значение, коя от тях е наситена с повече психологическа проблемност, коя от тях е по-важна за нас, съвременниците? Като припомня, че подозренията и оклеветаването на Найден Баров се изплитат от враговете на работническата класа. . . Мисля, че общественото значение на драматургическата ситуация на „Прокурорът“ е чувствително по-голямо. Пиесата засяга не само отделната личност, но и озонира атмосферата на обществото. „Прокурорът“ е смело и честно откровение по проблеми на социалистическата демокрация. Откровение, поощрено от Априлския пленум на партията, от нейните ленински принципи за ръководене, с изключително въздействие върху общественото-социалното съзнание на нашия народ. Виждат се благородните намерения на автора — вярата на Миладин Войнов да бъде вяра на всички наши съвременници. Героят на Джагаров се превръща в гледна точка на зрителя по разисквания проблем.

Ако има нещо, което да „издига на нов етап“ образа на положителния герой в лицето на Миладин Войнов, то това е преди всичко новата проблемност на драматургическата ситуация в „Прокурорът“. Героят на Джагаров е здраво свързан с нея. Той я изразява. И да допуснем за миг, че Миладин Войнов се отклонява от веднъж предначертаното от автора поведение. Така, ако подмени само една своя постъпка с друга, то с това ще промени и посоката на драматургическото изложение, ще пренасочи целта, ще измени характера на идейното внушение на творбата. Въпросът е важен с оглед на изучаваните проблеми на съвременния герой.

Миладин Войнов изразява една промяна в нашия живот. Той е свързан с практиката на правото, с упражняването му като санкция и възмездие спрямо провинилите се. От него зависи дали тази правна практика ще може да се нарече и общественост-социална. Той трябва да реши една човешка съдба — има или няма вина. Обществено му чувство и отговорност обаче го връщат към доказателствата. И ако всяко решение се подготвя с действия, той проверява мотивите и доказателствата на повдигнатото обвинение. Само след това човекът може да бъде поведен към подсъдимата скамейка. Нужно е да се отсъжда справедливо. Миладин Войнов вярва в справедливостта на нашето ново общество. И тази вяра включва целта на гражданското му поведение. Той отстоява справедливостта. Сам е решението в името на тази цел, той е нейната прегледност чрез тържеството на справедливостта, с историческите ѝ последици за нашата социалистическа законност. Защото ако нашият съвременен живот с неговия съзидателен патос е продължение на революцията, то средствата за утвърждаването на новата действителност не могат да бъдат други освен чисти, честни, принципиално ясни, тоест хуманистични. Образът на Миладин Войнов е създаден в името на мащабна общественост-социална идея, със страстна защита на демократическите принципи, които определят развитието на социалистическото общество.

Подказан от живота, Джагаров създаде и определи своя герой в границите на една впечатляваща естетическа неизменност, която доминира сред идейно-художествените стойности на пиесата „Прокурорът“.

Нашата драматургия в лицето на „Синьо-белият скреж“ на Кольо Георгиев създаде още един интересен герой, обвързан с въпросите на революционния морал и гражданското поведение на човека. Това е Веселин, образ на млад борец, на партизанин, току-що докоснал се до властта, който става неин представител и изразител. Героят е вилетен в трагическа ситуация, която по своята вътрешна логика и „нерезрешимост“ на конфликта може да бъде сравнена със ситуацията на антична трагедия. В първите дни след Девети Веселин среща брат си, арестуван бивш офицер от царската армия. Според доказателствата, които му представят, той трябва да убие сина на собствената си майка. . . В известен смисъл чрез този герой К. Георгиев решава проблемност, срещана в „Прокурорът“. От друга страна, „неразрешимостта“ на конфликта напомня „сартъровата дилема“ в пиесата „Ковачи на мълниите“ от Ив. Пейчев. А Сартър, от своя страна, взема и преобразява за философската си система, обвързана с момента на човешкия избор, много нещо от Аристотелевия тип трагедии. . . Разликата е в значението, които следват от разрешението на конфликта и които съдържат в себе си конкретно-историческото на епохата. Съд и присъда за човека с вина. Но ако имаш правата да представляваш новата социалистическа законност. Революцията, нейната роля в хода на историята и в живота на хората не може да бъде отделена от въпросите на нравственото в средствата ѝ за осъществяването на тази роля. Средствата на Революцията, на борбата както срещу политическите врагове, така и срещу нравствената порочност в мирно време, трябва да бъдат законни, тоест чисти. Защото наред с всичко друго тези средства могат да опазят чист революционния идеал. И могат да го компрометират, ако изоставят висшата справедливост, от която трябва да се ръководят.

Веселин на К. Георгиев е възплъщение на революционния хуманизъм, освещен от проблемите на социалистическата законност. Разглеждан като човек, който е примерът за една свръхчувствителност към „отклоненията от нормите“ за поведение. К. Георгиев създаде „Синьо-белият скреж“ след „Съдни на самите себе си“ — една напълно съвременна пиеса. В нея Бронза е самотен млад човек. Не обръщам внимание на момент, който осветлява психологическото състояние на човека и може да подведе някои критици към изводите за едно „отчуждение“. Бронза е също така свръхчувствителен към „отклоненията от нормите“ за поведение. Изобщо героите на К. Георгиев живеят, като носят в съзнанието си оценката за несъвършенството на света. Те не откриват света в прекия смисъл на думата и не търсят никакъв чудодееен изход, за да облекчат положението си. Те познават истината, цената ѝ, тя е в тях и около тях. Истината се нуждае от защита — в това се състои техният човешки дълг. Ето и условието — гражданското поведение — за драматизма на неговите герои и от миналото, и от настоящето. Защитата на истината, която изисква усилията и самоотвержеността на волята, се заплаща с болките на сърцето и предизвиква драмата на съзнанието. Реакциите, духовното страдание по обсебената и изкористена нравствена красота винаги очертават усамотеността на неговите драматически герои. К. Георгиев разглежда човешкото поведение от гледището на морал, който няма предвид само проблемите на една съвременна житейска ситуация или която може по удобен начин „да обясни“ фактите на историята. Той е загрижен за утрешния ден. Със сюжети от миналото и настоящето, с грижата за нашето бъдеще. И тъкмо с дълбокото проникване в нравствените мотиви на човешкото поведение, на постъпките и решенията можем да си обясним неочакваните и неповторими портрети на неговите герои. Момчето от „Изключителен шанс“, Веселин от „Синьо-белият скреж“, Иван Сербезов от „Завръщане към бъдещето“ са цялостни натури. На-

истина след „Всяка есенна вечер“ на Ив. Пейчев революционната тема при К. Георгиев придоби сложни психологически и философско-естетически измерения. Казвам „цялостни натури“, но едва след като сме проследили разтърсването на техния нравствен свят, след драматическото пречистване на духа и изпитанието на съвестта. Нашият век е белязан с ожесточена класово-социална борба. Възможно ли е да се намери личност, която би могла да застане над и извън тази борба? Разбира се, има немалко опити в буржоазното изкуство да се създават герои над и извън борбата, които нямат нищо общо с комунистическото верую на нашите писатели. За нас Революцията е висша справедливост, но тя може да бъде защитена от хора, от герои, които не само се бранят в борбата да не бъдат „обект на насилие“, но и които няма да позволяват да бъдат превърнати „в оръдие на насилие“.

Навремето пиесата „Прокурорът“ беше отхвърлена от някои критици. После приета и анализирана с усърдие от същите имена. „Старчето и стрелата“ на Н. Русев имаше подобна съдба. . . В наши дни, подобни опити — уви! — продължават да се срещат. Например, смята се, че героят на Ст. Стратиев Славчо от пиесата му „Максималистът“ не е достатъчно активен, не е герой, „достоеен за подражание“ и пред очите на автора критикът срутва собствената му творба. По-нататък от гледището на една концепция за героя, която е всъщност „кодекс“ от черти на характера, пиесата „Кошници“ на Й. Радичков също не задоволява някои критици. А някои стигнаха до изводи, че е слаба, ненужна пиеса. . . Не мисля, че подобни критически съждения, издаващи едностранчивостта на аргументацията си, са полезни. Навярно могат да бъдат оправдани с липса на знания, с лична неприязън към автора — какво оправдание може да бъде това! — но на дело водят критиката до положението на „лъжесвидетел“. По този повод искам да напомня написаното от Иван Цветков (в „Литературен фронт“, бр. 22 от 31. V. 1984) „... от опита на Максим Горки като неоспорим основоположник на този метод (на социалистическия реализъм — б. а.) трябва да прекрачим към опита на светската литература от 20-те и 30-те години. . . Това означава до сравнително добре изследваните Маяковски, Фурманов, Серафимович, Фадеев, Шолохов и Леонов — да видим фигурите на по-малко изследваните Блок, Тихонов, Пастернак, Багрицки, Ахматова. . . Да определим тяхното място и техния принос в развитието и обогатяването на поетиката на социалистическия реализъм, в утвърждаването на неговия авторитет и световно признание, на новия, социалистически хуманизъм. . . Едно неспирно и пълноводно развитие на социалистическата литература непрекъснато ни поставя пред необходимостта да обясним и интегрираме в социалистическия реализъм новите явления — било „Майсторът и Маргарита“ на Булгаков, било „Денят, по-дълъг от век“ на Айтматов, било „Барьерата“ на Вежинов, или първата част на „Хайка за вълци“ на Ивайло Петров. В социалистическия реализъм няма нищо безметежно“.

5.

За драматургията 60-те години е десетилетие на голямо разслоение. Знакът за разнопосочното протичане на процесите, които продължиха и през 70-те години и по-нататък, е даден от поетите с „поетичната вълна“, която надигнаха в чертозите на театъра. И критиката се старае да обхване многообразието на процесите, разностранните естетически търсения, да ги систематизира по някакъв начин. Тя раздава определения с оглед на една прегледност в развитието на драматургията — като че ли си служи с похватите на биологията, която групира, класифицира по близки белези и структурни особености

растителния свят. . . Едва ли критиката би могла да постъпи по друг начин. Само че драматургията не е неподвижна даденост, не се представя с устойчиви белези. Тя е едно непрестанно движение и постоянно променя облика си — авторите неизтощимо ѝ наслагват нови черти съгласно предпочитанията си, подхожда към действителността и избора на сюжетите си.

Когато се появява „лиричната драма“ на поетите, публицистичната драма е все още налице. После се появи определението „драма на всекидневието“, но и постепенно може да отпадне от употреба. . . С „Въпрос на принцип“ на Н. Йорданов имаме надежда, че ще се появят заглавия от т. нар. „производствена пиеса“. В същото време историческата драма, която претърпя чувствителни промени, не получи ново определение. Комедиографията си остана комедиография. Впрочем тя получи силна подкрепа от Юлския пленум на партията и се отчете с ярки творби. През този период се утвърди дарованието на Ст. Стратиев. В драматургията навлизат и писатели белетристи (Д. Димов, Н. Хайтов, Й. Радичков, К. Георгиев. . .), но някак по-безшумно, което не означава по-безлично. Например липсва направлението, в което да поставим пиесите на Радичков. . . С търсенията си авторите далеч изпреварват опитите за систематизации в драматургията.

Странни са пиесите на Ст. Стратиев. Те са комедии. Но с положителен герой в тях. И това, което навремето изискваше нормативната естетика от сатирата — наличие на положителен тип характер, осъществявано от някои автори с дразнеш схематизъм, — при Ст. Стратиев получи художествена органика. . . „Садал и Орфей“ на Иван Радоев е пиеса с герои от миналото. Бих я нарекъл философска драма върху историческа почва. Тук идеите подчиняват фактите на историята, но идеите са съвременни. . . Пиесите на Радичков, неговият „антиатеатър“ доказват, че не сме чужди на някои процеси в световната литература — използването на мита, на притчата заедно с дълбокото разкриване на народната психология. Изложението на Радичковите пиеси е обвлякано със смях, но те поразяват с философските си заключения за човешкото битие, морала в съвременния свят, за красивия смисъл на съществуването. . . М. Величков изглежда традиционен драматург, но той е от малцината автори, които умеят да вникват в тънкостите на психологическите преживявания. . . Сами авторите еволюират. По стилистика „Тази малка земя“ на Джагаров се е отдалечила чувствително от „Прокурорът“. От „Светът е малък“ Иван Радоев премина към трагикомичния маниер на изложение в някои от едноактните си пиеси и „Човекоядката“, към философската тъкан на „Садал и Орфей“. Д. Димов след „салонните“ си пиеси написа героическата драма „Почивка в Арко Ирис“. А всички, които познават облика на пиесите на Др. Асенов, останали изненадани от неговия „сатиричен фарс“ „Когато срещнеш чудото“.

Богато жанрово разнообразие за съвременната ни драматургия, което в същата степен означава и разнообразие на идеи, теми, проблеми. Всичко това иде от близостта на писателите с живота, от съзнанието им за неговата конфликтна същност. Без съмнение, нашите драматурзи стъпват върху жаравата на живота, загреват от неговия огън. Нашата партия никога не е препоръчвала някаква друга представа — измамна, лакирана — за действителността. Подчертавала е диалектичката същност на живота, никога не е криела трудностите, появявали се в нашето развитие. Тази искреност, тази ясна, принципиална позиция за отношението на изкуството към действителността е заложена в априлската генерална линия на партията.

„Спомням си, беше време, когато някои философи дори отричаха наличието на социални противоречия в социалистическото общество — посочва др. Тодор Живков в доклада си „Да въплътим в реални дела решенията на XII конгрес на партията“, — Даже и сега има учени, които още говорят под

сурдинка за противоречия при социализма. С такива мнения ние не можем да се съгласим, защото самият живот потвърждава, че противоречия в нашето социалистическо общество има и сега. Разбира се, тези противоречия не са антагонистични и тяхното разкриване и преодоляване води не до ликвидиране на социалистическия строй, а, напротив, до неговото укрепване“. И по-нататък: „Естествено възниква въпросът — означава ли разкриването на дадени противоречия и осъществяването на комплексни мерки за тяхното преодоляване, че занапред в нашето общество няма да възникват нови противоречия? Не, другари, ликвидирането на дадено противоречие не означава изчезване на противоречията при социализма. Защото противоречията постоянно се възпроизвеждат в една или друга сфера, било в една или друга форма“.

Драматургията следва общественото ни развитие. Ако искаме правилно да разбираме измененията в нея, трябва да потърсим връзките ѝ с действителността, с промените в нея. Именно затова в развитието на драматургията забелязваме подмяната на една проблемност с друга. От друга страна, въпросът за подмяната на социалната проблематика се преплита с естетическия въпрос за творческото откривателство. А какво точно е откритието? Да се види и изобрази животът по нов начин? Или да се открие нов тип герой? Първата задача е може би по-леко осъществима. Но тя естествено е обвързана с втората задача — откриването на нов тип герой. Откривателство, което зависи от познанията на авторите за процесите в действителността и от чувствителността им към възлненията на хората.

Откритие за нашата драматургия е героят на Г. Джагаров Миладин Войнов от „Прокурорът“. Откритие в не по-малка степен е и образът на проф. Радев в „Тази малка земя“. Тук социалната ситуация е съвършено нова. Едни противоречия са отпаднали, появили са се нови. Конкретно-историческото от проблемната тъкан на действителността е запазването на земята от агресията на техническия прогрес, съхранението на естествената природна среда... Но конкретното е превърнато от автора в метафора за чистотата и съхранението на нравите в нашия живот. Проф. Радев е обвързан с нов социален проблем, но сам е неповторима индивидуалност с богат духовен живот, с култ към истината и грижа към човека. . . Влашо от „Пътеки“ на Н. Хайтов или д-р Шомов от „Рози за д-р Шомов“ на Др. Асенов — зад тях стоят различни социални ситуации и тематична проблемност. Но всеки от тях е един обособен морален свят, система от морални принципи. . . Различна като степен на драматични и трагически изживявания е и конфликтността, с която са обвързани. Някои си представят драматургията като поредица от съдбовни противоречия и с герой, който трябва да притежава всички възможни черти на човешкото съвършенство. Животът опровергава подобни представи.

По отношение на активното поведение има голяма разлика между Влашо и Ал. Марков — героя на Н. Хайтов в пиесата „Празникът“. Разлика и спрямо делото. Ал. Марков е по-изявеният герой на Хайтов. Но в него откриваме душевността на Влашо — тази необяснима вътрешна потребност да се твори добро, да се вършат дела за благо на другите. Социалното значение на поведението им е различно. Сближава ги и ги изравнява общият нравствен идеал. Да твориш добро, да осъществяваш една „социална поръчка“, или да пропращаш пътеки за радост на другите, или да спасиш удавник в морето — това е въпрос за морална зрелост, за осъзнато отношение към света. Пиесата на М. Величов „Едно момче ходи по вълните“ е чудесен пример за сливането на човека с героическата постъпка. Сюжетът издава една отдалеченост от живота и все пак пиесата буди прекрасни чувства.

Разглеждаме герои, с които нашата драматургия вече разполага. Те могат да се окажат „мъртво минало“, ако авторите не са успели да вложат у тях

непреходни идеи и чувства. От друга страна, има достатъчно упреци към драматурзите, че не пресъздават достатъчно пълнокръвно съвременния положителен герой от живота. Нямам право да оспорвам упреците, да отхвърлям препоръките. В случая искам да наместя едно читателско писмо до в. „Литературна газета“ — на инж. Татьяна Олесова: „Литературата, критиците, читателите — всички жадуват днес за истинския герой, жадуват по идеала, поизмориха се от тъгуване по него, но какъв е той, това още никой не знае — пише Татьяна Олесова. — И това е естествено: докато не се роди в нечия душа, а оттам и върху хартията, ние няма да го узнаем.

Критиката често пише за типичния положителен герой. Но типичното ние сме свикнали да отъждествяваме с разпространеността на явленията. И затова едва ли в грижите към героя е нужно да се съединяват двете понятия: положителен и типичен. Героизмът е винаги индивидуален, той е рядък. В противен случай той престава да бъде героизъм. Така нека оставим понятието за типичното за определяне на нашите отрицателни черти, на нашите недостатъци и да се загрижим за ярката индивидуалност, притежаваща дълбоко, истинско самостоятелно усещане и осмисляне на света, да помечтаем за времето, когато днешните герои ще станат действително типични“.

Да оставим настрана похвалната зрелост на съветската читателка по въпросите за героя. Мисля, че тя ни интригува с два съществени момента. Най-напред тя не вярва на рецептурните препоръки за героя. Очаква го върху писателската хартия, след като се роди в действителността. Второ — тя брани индивидуалната неповторимост на героя от представите за типичност, т. е. от принижаването му до едно средно съществуване. Всъщност предлага и нещо свое към критерия за съвременния герой — неговата изключителност. Наистина, защо да не се вслушваме понякога и в логичните съждения на читателите?

Но да продължим. Известно е какъв голям дял (пък и авторски успех) имат пиесите на Др. Асенов, свързани с т. нар. „драма на всекидневието“. Той ни даде „шумен“ герой — д-р Шомов, човек, който смело се противопоставя на порочни хора (д-р Везенков), воюва срещу инерцията, рискува. . . Когато се появи пиесата му „Златното покритие“, мнозина потърсиха и връзката между неговите положителни герои. След Ангел от „Професия за ангели“ се появи инж. Нунева („Златното покритие“), личност с чисти нравствени принципи и тъжен личен живот. . . Но се получи нещо странно. Положителната героиня на Др. Асенов, обрисувана релефно, със значително място в сюжета, остана в сянката на друг образ — на инж. Петрунов. Този герой притежава всички качества да придвижва живота напред. Има знанията да превърне един завод от „изоставащ“ в „преуспяващ“. Притежава талант на ръководител, осигурява и може още по-силно да подобри материалното благополучие на работниците. . . Но той не подбира средствата, когато разчиства пътя пред себе си. Неговата цел е нужна и на обществото, но я осигурява с неправомерни средства. Пред нас е героят, желаният „делови човек“ с активна позиция в живота, но без необходимия морал. Той е „откритието“ на Др. Асенов. Той ни тревожи — открива нова страна от социалната практика, чиито последици днес трудно могат да се предвидят. Но нали задачата на изкуството наред с всичко друго е и да предупреждава?

Инж. Петрунов не е героят, когото сме очаквали. Все пак той е „нов герой“. Доказва реалистичния подход на Др. Асенов. Концепцията за героя (често с най-идеални представи), която издигаме, и реалните герои от живота са от пределите на социализма. Търсим и ще продължаваме да търсим цялостния, мащабния, прекрасния герой. . . , а животът ще ни коригира. Докато сам не пошепне на автора името му и не посочи мига, в който ще прояви героизъм.

В рамките на статията е невъзможно да се проследят всички герои на драматургията ни от първите дни на Революцията до днес. Герои с комунистически идеали и добродетели. Галерия от образи. Тях пък можем да свържем — кръвната група е обща — с героите на съветската литература, със завещаното от Горки. Всяка епоха създава своя герой. Епохата или народът на една страна. Народът е натрупал в душата си страдания, прозрения. . . , героят ги изразява. Народът извършва коренни промени в общественото си битие. . . , героят ги освидетелства.

Героят на нашата епоха е комунистът. Не бих могъл да посоча автор, който да не съзнава това. От друга страна, животът и литературната практика доказват, че комунистът е представян и пресъздаван чрез много лица и образи. Те са неговото голямо родословие. Тяхната неповторима индивидуалност винаги съдържа нещо, макар и частица, от дълбоката народна душа. Ако комунистът е образното обобщение на епохата и на народния живот, то героите с комунистически добродетели от литературата и драматургията са различните примери (заедно с конкретната социална ситуация) на едно и също лице от тази епоха.

Трудно може да се приеме схващането за героя комунист като неизменна същност, като веднъж утвърдена форма. „Утвърдените форми в изкуството живеят чрез измененията“. — казва Шкловски. Винаги когато сме отхвърляли измененията, сме проявявали недалновидност. Защото няма правдив герой, който не изразява чрез себе си движението на живота. Нещо повече, той получава право на художествен живот само защото е носител на нов тип конфликт. Героят изразява промените в историята.

А що се отнася до утрешния ден на социалистическата ни драма, не се съмнявам, че ще бъде по-богат и плодотворен. И отново ще бъде обвързан с героя на нашето ново време. Ще го очакваме. . . Но в това очакване нека се доверим на авторите. И не само на тях, а и на живота, който има властта и правото да „коригира“ и най-предпазливите надежди и мечти.