

МНОГОИЗМЕРНАТА ПРОЕКТОДЕЙСТВИТЕЛНОСТ

АТАНАС НАТЕВ

Рецензент *проф. д-р Елит Николов*

Редактор *проф. д-р Иван Стефанов*

Атанас Натеv. *Многомерная проектодействительность*

В этой статье рассматриваются некоторые стороны драматургического творчества Анатолия Луначарского. Замечательный теоретик социалистической культурной революции в своей литературно-художественной практике создает проектодействительность с открытой дилеммой, вовлекая зрителя в своеобразную дискуссию. Вызывающими вопросами Луначарский побуждает зрителя к перспективному мышлению, к поиску альтернативы будущего развития духовных измерений жизни. Он делает его сопричастным своей нравственно-философской проблематике, предоставляя ему право решать вопросы без заранее известных ответов. Многомерная проектодействительность, которая присутствует в большинстве пьес этого полемического писателя, особо актуальна сегодня и делает современного зрителя причастным к вечным человеческим проблемам.

Atanas Natev. *Multidimensional projected reality*

The paper examines certain aspects of the dramatic works of Anatolij Lunačarski. In his literary practice he creates a draft reality which possesses an open dilemma, thus involving his spectator in a peculiar discussion. Lunačarski raises stimulating questions and urges his spectator think in perspective, to seek alternatives for the future development of life's spiritual dimensions, thus making him an active participant in his moral and philosophic problems, giving him the right to solve issues, the answer to which can not be found in advance. The multidimensional draft reality present in the majority of Lunačarski's plays is particularly topical today and involves contemporary spectators in searching for solutions to the eternal human problems.

„Да страдаме, колкото ни се полага,
и да обичаме, колкото можем. . .“

Из: „Освобожденият Дон Кихот“ от
Анатолий Луначарски

Мисълта се уж винаги домогва до общовалидното. Ала най-апетитната ѝ храна са случайностите и съвпаденията.

През 20-те години се мярка името на критика Керженцев. Той настойчиво нападал драматургията на Луначарски. Била се поддавала на дребнобуржоазни влияния. Пристрастявала се към личностната проблематика. Пренебрегвала колективистичното съзнание.

Знае се, че и когато е бил народен комисар по просветата, Луначарски поощрявал, дори нарочно предизвиквал спорове около своето творчество. Историята не премълчава, че по онова време в съветския театър е съществувало силно увлечение да се избягва индивидуалнопсихологическата драма заради представянето на масови стълкновения. Но все пак не ми даваше мира чувството, че отнякъде ми е известно споменатото име. Напругнах паметта си. Прерових справочници и наръчници. Напразно. Научих, че така се е подписвал доста напорист тогавашен деец на културата. Не можах да разбера обаче, защо лъжеимето му ми звучи толкова познато. Едва по-късно се сетих, че Керженцев се казва също героят в някога нашумялата повест „Мисъл“ (1902) на Леонид Андреев. И съвпадението ме стъписа.

Леонид-Андреевият Керженцев настървено кроял планове, как най-безнаказано да затрие мъжа, когото Татьяна Николаевна предпочела вместо него. Започнал да се престорва на умопобъркан. Толкова умело, че всички повярвали в неговата невменяемост. Могъл вече да пакости на другите без заплаха от тежко наказание. И изпаднал в истинско блаженство. Радвала го мисълта, че превъзхожда своя ощастливен съперник. Нали всеки отложен ден на замисленото убийство бил „подарен“ на бъдещата жертва от самия него. . .

Наистина критикът, избрал си псевдонима Керженцев, се е справял не с обречения съпруг на Татьяна Николаевна, а с правото на личността да живее на сцената. Но няма това накръпва неочаквания смисъл, прозиращ в съпадението на имената?

Полугласно се шири известно предубеждение към пиесите на Луначарски. По равнището си те отстъпвали на теоретическите и критическите му съчинения. Подобна съпоставка обаче е само небрежно тропосан претекст. Измислила са го явно хора, на които е по-удобно да подминават проблематиката на тези драматически произведения. А тя е естествено продължение на културно-философските занимания на автора. Художественото превъплъщение на щекотливи социално- и етикопсихологически въпроси се е схващало от Луначарски като опит за подтикване на възприемателя да им търси отговори, които теоретикът не би могъл да му поднесе наготово, без риск да ги опрости и изопачи.

Впрочем създаването по литературен път на една, тъй да се рече, проектно-действителност с открита дилема не е нито съвсем ново, нито остаряло. Среждаме го например при Просвещението. Драмите на Дени Дидро едва ли могат да се разберат другоаче, освен като продължение на теоретическите му размисли върху житейски „казуси“ без еднозначни решения. А няма е възможно да се говори за учението на Жан-Жак Русо, ако не се вземат предвид знаменити-

те му романи със сложна възпитателна проблематика? През последните десетилетия на подобен творчески стил отдели особено внимание и Жан-Пол Сартр.

Не бива да ни изненадва обстоятелството, че най-значителният теоретик на социалистическата културна революция се е възползвал охотно от тази литературно-художествена практика. Макар че не е могъл да не предполага (а ако не е — без друго са щели да му го припомнят), че тя ще породи неодобрение или поне подозрение у по-праволинейните му съидейници. Непредизвикателни в изкуството са собствено само въпросите, на които е предварително известен отговорът. Но особено в преломни исторически моменти, в кипежа на големи събития неизбежно се появяват и хора, готови заради онова, което в момента е наложително или наглед целесъобразно, да пренебрегват перспективното мислене, да нехаят за алтернативите на по-сетнешното развитие. Най-вече когато става дума за духовните измерения на живота. Ето защо съпротивата срещу художествено-философските опити на Луначарски е била не спънка, а по-скоро подтик за човек от мащаба на техния автор.

Драматургията на Луначарски е на пръв поглед рефлексивна. Заема и преработва класически образи на литературата (Дон Кихот, Фауст). Възкресява исторически личности (Томазо Кампанела, Кромвел). Служи си със сюжетни мотиви, вече изпробвани в световния театър. Но това не накърнява самостоятелността на автора. Познатите мотиви се пречуват през нови проблеми, не загубили, а някои от тях увеличили актуалността си.

Ако творбите на Луначарски (със заети от историята или класическата литература образи) се сравнят с няколкото му пиеси, почерпали сюжет от текущата действителност, би могло определено да се каже: първите са в състояние сега много повече да предизвикат мисловна реакция у зрителя. Дори някога най-често играната негова пиеса със злободневен тогава сюжет („Отрова“, 1926) не надхвърля типичния модел на сатиричните творби от 20-те години, уличаващи в плакатно-публицистичен стил днес вече отживели обществени недъзи. Не се издига до обобщенията, характерни примерно за комедиите на Маяковски. Авторът представя групичка лъжеинтелигентно от периода на НЕП-а, които развъртават малолетния син на наркома Шурупов — дразнят едва-що събудилото се у него еротично любопитство, черпят го с „хашишец“, примамват го с буржоазната слободия. И накрая, както лесно може да се предвиди, биват обуздани от съветската власт.

Разбира се, критици като Керженцев са били не против „Отрова“, а против творбите на драматурга, които преотстъпват на читателя или зрителя правото да решава въпроси без предварително известен отговор. В един от основните, програмните си теоретични трудове „Театър и революция“, писан няколко години преди „Отрова“, Луначарски намира повод да възрази на споменатите критици — на обвиненията им, че философските му пиеси били недостъпни за народа, че не откликвали на пролетарската чувствителност. Авторът отбелязва: „Естествено не би ми било трудно да прекупя тази мнима простота, мнима монументалност и жизненост, да я постигна по пътя на опростяването. Повярвайте, че нищо не би ми струвало.“ И тутакси допълва: „Именно защото смятам драматургията си за истинско изкуство, никак не мога да я фалшифицирам.“

Примерът с пиесата „Отрова“ ни подсеща, че на Луначарски не ще да е било толкова лесно „да прекупи мнимата простота“. И ако не му се е удавало (както на Маяковски в „Баня“ или „Дървеница“) от скоропреходния сюжет да премине към проблеми с литературна трайност, обяснението трябва да се

търси в интелектуалната умонагласа на автора — в обстоятелството, че вниманието му е било насочено преди всичко към преосмислянето на световния културен опит през призмата на революцията. В подкрепа на подобно предположение говорят и две пиеси, създадени от Луначарски в началото на 20-те години: „Канцлер и шлосер“ и „Подпалвачи“. Авторът експериментира победата на революцията в две измислени страни, които обаче носят безпогрешно разпознаваемите белези на тогавашния живот в метрополиите на капитализма. При това силната страна на тези пиеси (особено на „Канцлер и шлосер“) е в неподправения начин, по който се анализира социокултурната атмосфера преди прелом. На автора не е било нужно да окарикатурява образа на канцлера фон Турау, за да наложи правдата на шлосера Фриц Щарк. Напротив — и двамата той превежда през колебания и заблуди. Именно с честността си фон Турау най-добре издава безжизнеността на ценностите, ъ които навсегаше се придържа. И на днешния читател не е трудно да разгадае подбудите, ръководен от които авторът пренася събитията на ничия земя. Като вещ театрал той е съзнавал, че условността би могла да му е по-надежден съдружник, отколкото автентичността на подробностите. Един наподобяващ епохата, но все пак точно неидентифицируем канцлер би бил в правото си на собствена драматична дилема, докато примерно един Керенски по онова време не е могъл да се появи на съветска сцена другоиче освен в гротескното си преображение.

На фона на пиесите с текущо злободневен сюжет се открояват още повече своеобразието и значимостта на философско-драматическите опити на Луначарски. Изпъква онова, което нито е трябвало, нито е имало защо да бъде — по думите на автора — „фалшифицирано“ в театъра: присъствието на *общочовешката* проблематика и в земетръсни исторически периоди.

Тротцбург ще рече „крепост на упорството“. Когато такова название се прикача на мечтаната „държава на слънцето“, на утопичния свят на добруването и свободата, то прозвучава или приповдигнато, или иронично. Но в най-симптоматичната философска пиеса на Луначарски „Фауст и градът“ то се въвежда като метафора на основния конфликт. Пиесата е завършена в навечерието на Октомврийската революция (1916 г.), а е поставяна и преработвана непосредствено след нейната победа. „Градът на упорството“ става столица на една силна и неоспорвана индивидуалност, удостоверена със седемте печата на световната култура. Владетелят на Тротцбург е преселен от „Фауст II“ на Гьоте. Но това не е просто смяна на местожителството. Луначарски се е постарал чрез театралната условност да осъществи двете възжелания на Фауст: първо, да създаде „царство на слънцето“ и сам да заживее сред духовно разкрепостени люде; второ, да види увековечена привилегията на гения: „Един дух стига за хиляди ръце!“

Във „Фауст и градът“ Гьотевият герой, ръкоположен от Луначарски за повелител на мечтаното от него царство, трябва със собствени усилия да изпита дали, как и доколко „единият дух“ ще стигне за „хилядите ръце“.

„Достатъчно е да го духна с вечния си хлад. Ще го превърна в късче безжизнена материя. Но нима бялата крава няма да ни нареди други фаустовци?“

Репликата се изказва от Мефистофел в пролога на пиесата. Ала както тук, така и в следващите действия драматургът преднамерено обезсилва заканите на злотворния дух. Мефисто дори себеунищително се оплаква, че Фауст му се бил „качил на главата“, че го бил „впрегнал в колесницата си“. И на разрушителния гений остава само последното, най-коварното оръжие: да насър-

чава своя самоосвободил се пленник в егоцентричната му заблуда, че собственият му дух можел да бъде залог за щастieto на другите.

Животът, „бялата крава“, неизбежно ражда фаустовци. Но житейската им роля не е аксиоматична. Те лесно попадат в клопката на своята напориста воля.

Осъщественият град на Фаустовия блян се оказва вързоп от противоположности. Управлява се посредством система, която опровергава първоначалната идея на неговия великомъдър законодател. Висш плод на Гьотевия пантеизъм, Фауст като владетел на Тротцбург се вижда принуден на отстъпки дори пред вярата си във всемогъществото на природата. Още в първата картина дъщеря му Фаустина го пресреща с неудобния въпрос: „Татко, защо в твоите прекрасни храмове не възхваляват природата? Защо в тях кадят тамян на бледия бог с трънен венец и на скръбната му майка?“

Повелителят на Тротцбург, който смята духа си за свободен, отвърща по засрамващо конформистичен начин: „За да не плаша могъщите си съседи, покровители и васали. Иначе те биха се вдигнали на кръстоносен поход против мен. И щеше да се наложи да проливам реки от кръв. . .“

До каква степен на Фауст се изплъзва системата на управление, която е трябвало да послужи като проводник между гениалния дух и изпълнителите на волята му („хилядите ръце“), проличава в петата картина. В двореца на владиката са се събрали велможите на Тротцбург. И се надприказват за ползата от църквата, правосъдието, полицията. Мефисто обобщава пренията:

Досега и между хората, и между народите съществували само вражди и стълкновения. За да се прекратят те и да се възцари мир, било нужно само едно: „Навсякъде ще възтържествува ред, когато на цялата планета бъде установена една църква, един съд и една *единствена полиция*.“

А що се отнася до житейската премъдрост, епископ Вилфрид я изразява по почти параболичен начин:

„Благодатта не е нищо друго освен пълна хармония в храносмилателния апарат. Всички еретици са страдали от катар. Църковните отци предписват пости, както лекарите — диета. Църковните отци са почитали много стомаха. . . Той е нашата връзка с природата. Платон е давал предимство на главата, Хипократ — на сърцето, Аристип — на половите органи. Обаче ние познаваме хора безмозъчни, хора безсърдечни, хора безполови. Човек без стомах все пак никога не е виждал. . .“

С тези и други подобни епизоди в пиесата (срещи с мореплаватели, търговци на роби, архитекти и пр.) Луначарски създава социалнопсихологическия контраст на Фаустовата духовна утопия. Но най-съществената спънка се поражда от самата волева личност. Това е нейната слабост да гледа на другите през призмата на легендата, която си е съчинила сама за себе си.

Така сблъсък си с майстор Габриел — най-добронамерения му противник между гражданите на Тротцбург — Фауст се оказва в несъстояние да приеме предела на личните си възможности. Затова споделя с Фаустина: „Неговите мисли са в същност моите мисли. Ала само малка част от тях. Само един контур от общата картина.“

Това ускорява конфликтния обрат в действието. Фауст е изгонен от Тротцбург, от града на духовно разкрепостените, създаден по кройката на собствените му промисли. Прокудили са го тъкмо хората, на които е смятал, че прави добрини. За които е на път да избреши „железния човек“ с парен двигател, способен да облекчи труда им. И най-важното: отстраняването му не е проява на черна неблагодарност; наложено е от обстоятелството, че „единият дух“ на

повелителя води след себе си една опровергаваща тъкмо просветителските му идеи система.

В седма картина Фауст е оставен насаме с мислите си, за да прозре истината за „разума неразумен и целта на безцелните сили“. Следващите картини са посветени на развързката. Възбунтувалият се народ скоро разбира (а и Габриел му е помогнал за това), че без Фауст е ограбен, обеднен. Защото, макар и поддал се на заслепителната егоцентричност, мъдрецът пръв бе прогледнал за „града на слънцето“. Довеждат Фауст отново в Тротцбург, където той получава истинското си признание и проумява същинското си призвание. Току-що е приключил великото си откритие — „железния човек“ — и го предава на гражданите. След което се строполява мъртъв на земята.

Краят изглежда някак си „съшит“. Сякаш авторът се е притеснявал да не би да му се наложи да търси друго занятие на Фауст в града, където доскоро се е слушала само неговата воля. Но задачата ни сега е не да правим критичен разбор на пиесата. Интересуват ни основната ѝ идея и начинът, по който тя е поднесена.

Луначарски очевидно посяга към класическия образ, пренася го в една проектодействителност с желание да ни въвлече в дискусия за себеизявата на личността, за отношението ѝ към „другите“, за възможностите тя да бъде обществено оползотворена. Няма никакво съмнение, че в известен смисъл този тематичен кръг е средищен за европейската литература от XIX в. насам. Но било несправедливо да виждаме в драматическия експеримент на Луначарски главно, а камо ли единствено белег за сродството му с дотогавашния литературен опит.

Луначарски пише в предговора към първото издание на пиесата през 1918 г., че смята за оправдано и нужно да отпечата творбата си тъкмо в размирните дни на революцията. И е прав. Защото „Фауст и градът“ спори с две увлечения: както на индивидуализма, така и на тесногърдия колективизъм. Изводът, на който пиесата ни навежда, би могъл, мисля, да се изрази с думите:

Личността е съпяла без другите. Ала те на свой ред прогледат единствено чрез личността. Тя е гледецът на обществото за алтернативите на неговото развитие.

Разбира се, всеки „формулиран“ извод от художествената творба е незадължителен. Иначе би опростил и изопачил идейната ѝ плънка. Важното и основното в пиесата „Фауст и градът“ е, че тя по предизвикателен начин привлича погледа на възприемателя с философския въпрос за жребия на човешката личност. А този въпрос засяга всекиго поотделно и всички заедно. Поради туй не търпи еднозначен отговор.

И в теоретическите си трудове Луначарски застъпва възгледа, че тъкмо с подобни предизвикателства изкуството изпълнява своеобразното си обществено предназначение. Художествената литература — изтъква той в един от програмните си доклади от 30-те години — „е изключително важен обществен акт на мислене, чувствуване и творчество“, тъй като подтиква индивида към „самопознание, самосъд, самоорганизация“.

Колко много Луначарски залага на това в драматургията си, проличава и от дългогодишната му работа върху (за жалост незавършената) трилогия за Томазо Кампанела. Утопичните идеи на ранните хуманисти за съвършена обществена уредба будят естествено растящ интерес у съвременната социофилософска мисъл — както със своите проникновения, така и с предразсъдъците, които неизбежно съдържат. Но в драматическата си трилогия Луначарски е

искал да направи крачка по-нататък: да подложи някогашните представи на хвърления в тъмница доминикански духовник за „обновяване на християнската държава, както бог обеща на светиците Катерина и Бригита“ не просто на историкокритичен анализ, а на самоизпитанието им чрез противоречивото поведение на Кампанела, представен „сега и тук“ на сцената, съединил трите превращения на времето (минало, настояще и бъдеще).

Действителният прототип е давал достатъчен повод за осъвременяване. В своя проект за „държавата на слънцето“, за острова на повседневното блаженство Тапробана мечтателят Кампанела се е люшкар между крайности. Наред с идеите за равнопоставяне между съсловията, между мъжа и жената, за търпимост на верските тълкувания, редом с прогласяването на общата собственост върху средствата за производство и справедливост при разпределението на богатата, наред с принципа за народно висшегласие в държавата непокорният калабриец не е могъл да си представи нейното управление другоаче освен като строга (макар и високопросветена) автократия. Правораздаването ѝ трябвало да се подчинява на максимата: „Око за око, зъб за зъб“. И когато по-късно написва трактат, в който дообяснява своята утопия, Кампанела твърди, че посредством остров Тапробана представял идеалния начин да се укрепи самодържавието на... пресветейния папа. Биографите му ще предположат, че така правел мили очи на инквизицията, за да излезе от затвора. Ала колкото и правдоподобен, понятен да изглежда подобен подтик, същинската драматична дилема пред Томазо Кампанела не е могла да се дължи на принудителните житейски компромиси. Тя произлиза от обстоятелството, че необходимостта, доловима от дръзновената мисъл, никога не се осъществява изцяло, наведнъж, от само себе си в човешката история. Алтернативите на съществуващото, разпознати от личността, от незаместимия „гледец“ на обществото, се преобличат в идеи, които на свой ред влизат в драматичен, нередко трагичен сблъсък с възможното и позволеното. Оттук и в най-възвишените идеи се прокрадват непоследователност, вътрешна склонност към компромиси и самоограничаване. Особено когато са излезли изпод перото на един заразен с размирни мисли доминикански монах в епохата на мъчителна раздяла със средновековието.

Именно този проблем привлича вниманието на драматурга Луначарски през неспокойното първо десетилетие след революцията. Като коментира замисъла на частично написаната си трилогия за Кампанела, авторът отбелязва в статията си „Мисли за комунистическата драматургия“ (1921): „... когато човек с дълбока вътрешна воля се примирява с необходимостта да свърши на половина своето дело, настъпва трагедия, крах, даже морална разруха.“ Но на Луначарски е било съвсем чуждо намерението да се постави в ролята на закъсннал обвинител, който изправя Томазо Кампанела пред неомилостивимия съд на историята. Напротив — той видимо се е стремил да сближи съдбата на злощастния монах със светогледа на своя съвременник. Окачествява героя си като „вожд-неудачник“, „утопист“, който обаче е „човек на прекалено подрашила пролет“, „прекалено подранил предвестник“. Така основната грижа на драматурга е била не да онагледя въображаемата „държава на слънцето“ с предимствата и недостатъците в нея, а да заангажира пряко мисълта на зрителя с драмата на „изпреварващото съзнание“, на несъответствието между практически постижимото и неутолимата човешка жажда да се надхвърлят неговите рамки. Затова Луначарски не пародира половинчатостта на старата утопия, нито разкроява далновидните ѝ прозрения, а изважда на няколко раз-

крача пред зрителя в театралната зала „жив“ (макар и досъчинен) Томазо Кампанела. . .

Както от тематична, така и от стилова гледна точка особено характерна за художествените опити на Луначарски е драмата „Оливър Кромвел“. Още в началото прозвучават думите на главния герой:

„Краят на пътя е във фантазията.“

И те са нещо като контра-мото на пиесата. Апострофират по-сетнешната развързка. Насочват погледа на зрителя към скрития идеен слой на действието.

Авторът се придържа към модела на класическата драма. Покрай и редом с Кромвел изгражда низ от самобитни, открояващи се характери — повечето от тях със собствена житейска дилема. Дори епизодични фигури като Гамонд, появил се едва в осма картина, ни се представят направо в трагичното им раздвоение: Карл Стюарт издевателствува над този полковник, който искрено желае да помогне на короната; заплаща жертвоготовността му и по този начин го заставя да осъзнае ролята си на изменник. Ричард, когото всички смятат за недостоеен син на Кромвел, поставен на изпитание, неочаквано за самия себе си се оказва обладан от духа на баща си, макар преди това да е ламтял само за облагите от вероятната победа. Колоритният образ на Бригита — любимата дъщеря на Кромвел — също не е пощаден от бащила на драматизма: тя се чувствувала наказана с пророческата дарба на Касандра; усъмнява се в провидението, чиито уж-предзнаменования се очаква именно тя да разтълкува; проумява, че човек не открива, а създава истината за себе си.

На такъв пьстър фон, изтъкан от силни страсти, самозаблуди и предателства, Кромвел изпъква като „гениалния опортюнист“ — както го определя авторът. Обикновено плащаме дан на емоционалната натовареност на думите, особено когато тя е отрицателна. Затова в нееднократните си коментари на пиесата Луначарски изрично, недвусмислено пояснява предизвикателната си гледна точка: „И ето че, като изучава действителността, като взема пред вид наложителното в наше време, комунистът попада в почти същата позиция, каквато заема някога Кромвел по отношение на левелерите“ (т. е. застъпниците на крайните, на радикално-демократичните идеи по време на буржоазната революция в Англия). С други думи, авторът отново се връща на нравствено-политическата дилема, засегнала още Томазо Кампанела, само че този път от обратната ѝ страна. Докато доминиканският монах стига до трагизъм поради преждевременността на своите идеи, драмата на Кромвел — напротив — излиза наяве тъкмо когато делото му е увенчано с пълна победа. Неудържимият пълководец предусеща, че онова, което действително постига и за което историята ще му отреди видно място в своите анали, едва ли е точно това, което дълбоко в себе си е могъл да желае.

Макар да прибъгва до мащаба на всеобщата история, Луначарски в драмата си „Оливър Кромвел“ непрекъснато „приземява“ основния проблем. Търси човешката мяра на събитията и конфликтите. Припомня, че Шекспир ненавиждал пуританите, из чиито среди по-късно Кромвел рекрутира „страшните войници на свещената си армия“. Те са прословути с някои свои варварски наклонности. При все и религиозни, изкъртвали или замазвали с хоросан красивите фрески по стените на църквите. Забранявали изящната музика и я заменяли с нескопосните си химни. Не се спирали пред унищожението на велики художествени творби. Там се дължи първата жестока разправа с националното движение в Ирландия. Възглавил тази неудържима стихия, волевият Кромвел е представен все пак не като сляпа машина на историята. Той стига до предела

на възможното. Но именно във върховия момент на славата си е обзет от смътното чувство за несигурност:

„Нима е вероятно цялото ми дело да рухне още върху пресния ми гроб? Нима е възможно Карл Втори да се върне и да заповяда да изровят тялото ми, да му отрежат главата и да я набучат на копие за посмешище на народа?“

Ако тези предчувствия се отнасят до превратностите на историята, то последните думи на Кромвел в пиесата разбулват личната му дилема:

„Пищно. . . Викове. . . Възхвала от поета на езика на Цицерон. А аз питам с трепет и съмнение сърцето си. Вслушвам се в него и то с трепет и съмнение ми отговаря: струва ми се, че ти все пак бe добър човек.“

Това ни дава основание да се върнем към думите на Кромвел в първа картина, които нарекохме контрамото на пиесата: „Краят на пътя е във фантазията!“

Суровият пуритан, когото противно на някогашния мечтател от Калабрия не блязват химерите на идеала, който впряга цялата си воля в безмилостната политическа игра (във вековечното „изкуство на възможното“), накрая като победител предугажда по болезнен начин непримиримостта на човешкия дух с постижимото. Луначарски естествено не прави с това пряко внушение на съвременния си читател или зрител. Според собствените му думи той възнамерявал по-скоро да го предпази от „утопичния романтизъм“. Кромвел олицетворявал историческа личност, у която неизбежно „се борят две чувства: на гордост от това, което е все пак осъществил, и на страх, че осъщественото от него морално не се оправдава, че е половинчато и може би не изкупува страшните жертви — вътрешни и особено външни, особено живота на чужди хора, който той е принесъл в жертва за своето дело“.

Вместо еднозначното внушение Луначарски предпочита най-финото средство на художествено въздействие: като облече морално-философската дилема в човешки страсти, самозаблуди и колебания, да направи своя читател или зрител съотговорен за нейното решение. Именно от това не е искал да се откаже Луначарски въпреки натиска на керженцевци; това не е смятал за нужно да „фалшифицира“ в своята драматургия.

Към същия основен похват се придържа авторът и в пиесата си „Освободеният Дон Кихот“. Но тук проблемът добива наглед по-достъпен, по-четлив нравствен смисъл. За това навярно е помогнал събирателният характер на класическия литературен прототип. Милосърдният рицар на печалния образ, който ратува за човеколюбие на всяка цена и става за присмех с готовността си да се опълчи на всяко насилие, влиза в ръкописите на драматурга Луначарски в самото навечерие на Октомврийската революция (1916). Пиесата „Освободеният Дон Кихот“ е завършена през 1922 г. Писана е сиреч по време на повратните исторически събития. С какво причудливият хидалго от ла Манча е могъл да привлече вниманието на един отдаден изцяло на революцията писател и мислител?

Първите четири картини на пиесата са издържани в стила на онзи тип комедия, при който зрителят взема страната на осмивания против издевателстващите над него. Най-напред Дон Кихот е освободил обречените на смърт заговорници, като сам е понесъл поредния побой. Следващото му наказание е присмехът на хората от свитата на херцога, които си устройват най-унизителни шегички с него: подлъгват го да благослови тайната любовна връзка между херцогинята и придворния Мурсио, възличат го във фарсов дуел с мним африкански император, поставят му клопка, за да го заловят като „прелъстител“

на палавата вдовица Мирабела и т. н. В тази част на пиесата Луначарски проявява голямо умение да си служи с похватите на бароковата комедия. Дори сам си позволява добродушна шега със своя герой — сценката, когато Дон Кихот се втурва да утешава чистосърдечната Мария Стела, но като ужилен се отдръпва от нея, тъй като е усетил пристъп на похотливи желания.

С всичко това обаче драматургът само подготвя следващата част на действието. Испанските аристократи, след като са се погаврили с наивния рицар, го хвърлят в тъмница. Междувременно до ухото на публиката стигат откъслечни поучения на Дон Кихот. Той възнегодува срещу макиавелистката максима „Целта оправдава средствата“, която ще чуе не само от хората на херцога, но и от техните противници. Според него средствата са способни да извратят целта. Дон Кихот напълно съзнава, защото другите го смятат за умопомрачен. „Идеалът е толкова ясен, а ние сме толкова безсилни“ — гласи неговото кредо.

Така се стига до щекотливия проблем, който Луначарски прозира в образа на Дон Кихот именно през онези съдбовни години. Спасените в първа картина от Дон Кихот студент дон Балтасар и работник Дриго са оглавили бунт срещу херцога и са наложили народовластие. Но възраданият рицар на печалния образ е обзет отново от съмнение: „Сеньори! Не извършвате ли насилие? Като действувате в името на правдата, не забравяте ли милосърдието?“

Драматургът става съвсем директен във въпросите си. Особено като се вземе предвид времето, в което е писана пиесата. С все същата прямота той противопоставя Дон Кихот на неговите освободители. Цялата шеста картина е спор на странния рицар с тях. При това авторът влага в устата на своя герой всички мислими аргументи в подкрепа на „човеколюбието на всяка цена“, като нюансира отговорите на двамата му опоненти. В този дух е предreshено и понататъшното поведение на Дон Кихот. Той съдействува на Мурсио да избяга от затвора, като косвено му помага да даде воля на злодейската си природа. Макар и пак жестоко изигран в своето милосърдие, Дон Кихот не може да се откаже от мисията, която още Сервантес му отрежда: „Не ви обещавам, че утре няма да скрия в постелята си вашата жертва.“ Дори ако тя „се окаже втори Мурсио“.

Предизвикателният въпрос, на който пиесата навежда своите зрители, е свързан естествено не с Дон Кихот, а с неговите освободители. Драматургът предлага наглед категорично сценично решение. Ала то не обезсилва нравствената съотговорност на театралния зрител. Напротив — застава го да премисли своите „за“ и „против“ за винаги вземаната на подбив, но вечно жива донкихотовщина.

В края на пиесата дон Балтасар съобщава на милостивия рицар, че за него няма място сред тях, макар да му се искало „на свой риск“ да го остави. Дон Кихот приема без възражения своето изгнание. Балтасар го уверява, че „когато достигнем обетованата земя, . . . ще ви повикаме, бедни ми Дон Кихот, и ще ви кажем: помагайте ни да създаваме доброто“. Всичко приключва сякаш като хепи енд. Двамата се разцелуват на прощаване. Само Санчо нарушава в последния миг мелодраматичния тон, като напомня, че в обетованата земя биха могли и него да направят губернатор.

Разбира се, подобна развързка не изчерпва замисъла на Луначарски. Защото в действителност не е мислимо нито да се пуснат всички донкихотовци в отпуск, нито да се даде отсрочка на човеколюбието. Ако се покаже, че то не всякога е обществено безвредно, щом се изисква „на всяка цена“, остава все пак открит въпросът за реалните възможности за неговото приложение — за

предела, до който целта оправдава средствата, отвъд който те я опорочават. И драматургът заставя своя зритель да напусне театралната зала с този гложещ въпрос в съзнанието си.

Ранната пиеса на Луначарски „Кралският бръснар“ (1906) се отличава по сюжет от следващите художествено-философски творби на автора, преосмислящи класически литературни образи или съдбата на ярки исторически личности. Прилича им обаче по основното. И тя разчита на интелектуалното съучастие на зрителя, преотстъпва нему продължението на проблема.

В нея се подхваща една многоаспектна тема, която през целия XX в. занимава художественото творчество: дилемата между естествения порив за индивидуалното себеосъществяване и своеволието; проблемът, защо личността се осъществява напук на обстоятелствата, ала не би могла да вирее без общественото си оползотворяване. С други думи — темата, как и с какво индивидуалността би могла да бъде висша ценност, но да олицетворява и уродливото в живота. А Луначарски не е бил самотен в съветската литература. Достатъчно е да си припомним, че в най-значимата си художествена творба (романа „Животът на Клим Самгин“) Максим Горки през 30-те години отново се връща към сходна тематика: жребия на слабосилния индивид в една преломна епоха. Що се отнася до най-извратената проява на индивидуалната воля — нагона ѝ за своеволие чрез безогледно използване на обществените механизми — тя по-късно приковава вниманието на редица съвременни световни писатели (например на Албер Камю в драмата му „Калигула“).

Крал Дагобер, наричан Крюел (Жестокият), е обзет от неистова страст: пожелава собствената си дъщеря. Кръвосмешението като най-първична културна възбрана е интригувало литературата от паметивека (още от Софокъл насам, а комай и от много по-преди). Престараем ли се, можем да асоциираме този мотив и с психоанализата, която започва шествието си кажи-речи по времето, когато е писана пиесата „Кралският бръснар“. Но бихме пропуснали най-същественото, ако не наблегнем на другата страна.

Сановниците съветват своя повелител да утолява страстта си, без да го прави публично достойние. („Прикритият порок е боже дело“). Ала Крюел упорства да бъде венчан за дъщеря си пред всички. Исква да узакони своеволието си. Да докаже неограничеността му. „Силата все пак е в правото си да е ненаситна“ — казва той. Сиреч за Луначарски основният въпрос е как и с какво *личната извратеност се подхранва от перверзиите на самото общество*.

Но проникновеният автор не би останал верен на себе си, ако не изтъкнеше, че своеволието на свой ред поражда своя отмъстител. Когато всява ред, пожнва произвол. „Правото на силата да бъде ненаситна“ е прилепчиво поради средствата, които го подсигурият. Те обаче пораждат и насилието в обратна посока. Тъкмо когато властниците се огъват пред самодържеца, Аристид — досега верният шут на Крюел — забива острието на бръснача в гърлото му. И се опиянява от мисълта за „по-голямата си власт“ („Власт, о чудна власт!“). Тъй като проумява, че послушанието, принудената отстъпчивост на другите ще бъдат и негов съдружник.

Теоретикът Луначарски смята за една от насъщните задачи на театъра да разкрива „как обществото поражда престъпленията, с които след туй напусто се бори“. Но авторът е същевременно убеден, че драматургията би се развила със своя читател или зритель, ако лиши носителите на порока от собствена дилема. Крюел е уверен, че „да обичаш, значи да измъчваш“. Ала в думите му и пред себе си, и пред Бланка се прокрадват чак сантиментални нотки. Най-

важното — авторът го изкушава чак със съмнението. („Щастлив ли съм със своята победа? И победих ли? Във душата — мъка. . .“). Ясни са подбудите на Луначарски да не обездуши напълно своя герой, да не го превърне в безжизнена илюстрация на прословутата „воля за власт“. Именно проблясъците на неудовлетвореност и разколебаност у Жестокия предпазват зрителя да не плъзга погледа си върху личната поквара на героя, а да търси обществената ѝ закваска. Да не се поставя в ролята на привилегирован съдник, комуто е позволено безапелационно да осъжда в съзнанието си чужди провинения, а да налучква в тях и чрез тях проблема, който в една или друга степен засяга и самия него.

* *

Нека не се самозалъгваме с това, че времето опроверга някогашните тесногърди критици на драматурга Луначарски. Никога няма да загуби давност въпросът за „нефалшифицируемостта“ на истинското изкуство. Няма да отпадне задължението му заради „мнимата простота и монументалност“ да не жертвува своята самобитност — умението си *да проблематизира дори очевидно*.

Ето защо отрадното (макар и доста позакъсняло) „откриване“ на драматурга Луначарски у нас не бива да се схваща просто като запълване на една пролука в театралния ни репертоар. То е преди всичко повод да се замислим върху изискванията ни към съвременната ни драматургия.

MULTIDIMENSIONAL PROJECTED REALITY

ATANAS NATEV

(Summary)

Prof. A. Natev's article on this subject deals with certain sides of the dramaturgical work of Anatolij Lunačarski. In his literary and artistic practice this great theoretician of the socialist cultural revolution created a projected reality with an open dilemma, drawing the spectator into a *sui generis* discussion. His dramatic personae, bearers of the problematics common to human beings and in the most troubled times at that, testify to the striving of their author to give a new meaning to world cultural experience through the prism of the revolution. By posing provocative questions, Lunačarski rouses his spectators to active thinking, to a search for alternatives in the future development of spiritual dimensions in life. He makes his spectators take part in his moral and philosophical problematics by giving them the right to decide questions without a previously known answer. According to Lunačarski, fiction is 'an exceptionally important social act of thinking, feeling and creating'. And he prefers the subtlest means of artistic impact: by dressing up the moral and philosophical dilemma of Faust, as well as of Campanella, Cromwell and Don Quixote in human passions, he made his spectators coresponsible for its solution. He believes in his spectators by offering them not the apparent simplicity of easily accessible and digestible works, but his own doubts and torments, his own sensitivity as a penetrating creator, thinker and humanist. The multidimensional projected reality which is present in most of this polemical author's plays is particularly topical today and commits the present-day spectators to a search for an answer to eternal human problems.