



ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

ЗА КОНФЛИКТА И КОМПОЗИЦИЯТА В ПИЕСИТЕ НА КАМЕН ЗИДАРОВ И ОРЛИН ВАСИЛЕВ

I

ГЛАВНИ И ВТОРОСТЕПЕННИ КОНФЛИКТИ

Едва ли един значителен художествен проблем би могъл да се изчерпи само посредством развитието на главния конфликт. В драматичното произведение, както и в живота, голямото събитие поражда след себе си множество различни случки и конфликти, всеки от които, в една или друга степен, зависи от централното събитие. И наистина развитието на действието значително се обогатява, ако към централната драма се включат и разнообразни допълнителни конфликти. Но когато някои от помощните драми със своите подтеми затъмнят, макар и за малко, основната тема, тогава в пиесата настъпва дисхармония, защото се нарушава принципът за единство на действието. В пиесите на класиците всеки герой, дори и третостепенният, си има своя собствена драма, която същевременно е здраво свързана с основната тема.

Различните моменти от развитието на действието, множеството сюжетни нишки и разнообразни драматични характери в истинското драматично произведение се обединяват от единната тема, която драматургът иска да отстои. Според Белински единството на действието съвсем не трябва да се разбира като технологически процес, то означава единство на идейното съдържание: „Простотата, немногосложността и единството на действието, в смисъл на единство на идейното съдържание, трябва да бъдат едни от главните условия на драмата: в нея всичко трябва да бъде насочено към една цел, към едно направление...“¹

Обединяването на всички сюжетни нишки, съткновения и перипетии от една основна идея придава стройност и отчетливост на композицията — независимо дали е отворена или затворена, дали се състои от множество картини и действия или само от няколко акта. И затова често недостатъчно избистрената драматична тема е причина за много композиционни несвършенства. Единството на идейното съдържание води до стройна и хармонична композиция, където всяка отделна част, в зависимост от предназначението си, има строго определени място и големина.

Драматичната тема се разкрива не само чрез развитието на основния конфликт, но и чрез някои допълнителни конфликти. Понякога се случва чрез развитието на главния конфликт да не се изясни достатъчно поставената драматична тема, а също така драмите на второстепенните лица, вместо да подпомогнат доразкриването ѝ, отклоняват действието в не-

¹ Белински й, Соч. т. 2 стр. 21, 1948 г.

нужна посока. Повечето от слабостите на нашата най-нова драматургия произхождат от недокрай ясно подчертаната и отстояна драматична тема, от недостатъчно овладяното многотемие.

В пиесата на Иван Пеев „Тревожна пролет“ например всеки герой е носител на своя собствена драма, обаче тя е загатната някак сама за себе си, без здрава връзка с един основен драматичен проблем. Отделните второстепенни конфликти са наистина интересни, всеки от тях би могъл да бъде ядро на самостоятелна драма, но от това пиесата не печели, защото се разкъсва на няколко части, без обединяващ вътрешен център. Авторът изглежда сам е чувствувал разпокъсаността на пиесата си, затова е вложил един лиричен мотив за пролетта, но той не е в състояние да организира частите в стройно драматургично цяло.

Всеки драматург трябва да има в драмата си своя неповторима тема — тема откритие, около която ще обедини целия материал на пиесата. Намирането на основната тема е един от най-щастливите творчески моменти, когато настъпва „прояснението“ и всяко нещо сякаш само отива на мястото си. Причината за незадоволството, което будят пиесите на някои начеващи драматурзи, може да се обясни до голяма степен и с недостатъчната здрава организация на материала около едно централно драматично ядро.

Пиесите „Светът е малък“ на Иван Радоев и „Последният от отряда“ на Кл. Цачев имат някои неоспорими достоинства — непосредственост, хубав диалог, авторско своеобразие, но същевременно в тях се съзират съществени слабости. И двамата автори не са овладели достатъчно спецификата на драмата. Главното и второстепенното в техните пиеси се напластява някак едно до друго, без да се открий достатъчно ясно основното и някои от допълнителните драми вместо да вливат своите струи в движение то на конфликта, разпръсват напрежението в странични посоки. В „Светът е малък“ двете теми — патриотичната и социалната — не се кръстосват в необходимия действителен драматичен възел, а се развиват успоредно. И все пак в тази пиеса основната тема е по-ясно подчертана, отколкото в „Последният от отряда“. Драмата на Климент Цачев може да се разпадне на редица интересни епизоди, в които картините на миналото се вмъкват неестествено в настоящия ход на действието, нарушават последователността и създават впечатление за някаква драматизирана новела.

В творбите на класиците принципът за единство на действието винаги се е спазвал, въпреки че в отделните етапи от развитието на драматургията са възникнали нови жанрове, създавали са се различни типове композиция. Големите драматурзи реалисти рисуват своите образи многостранно, с тъмните и светли страни на душата им, а разнообразните подтеми със своите подконфликти нюансират и допълват централната драматична тема.

Въпросът дали е направено такова творческо откритие, каквото представлява основната драматична тема и как е разрешена тя — с помощта на какви главни и второстепенни конфликти, винаги ще тревожи както начеващия, така и опитния драматург. В драмата, където всичко е подчинено на една единна цел, основно важна роля добива съотношението между главното и второстепенното, между централните и допълнителните конфликти.

Понякога за изясняване на драматичната тема е нужно да се заангажират повече действащи лица. Но от своя страна второстепенните герои също задължават: как и с какви собствени допълнителни конфликти ще

се включат в общия драматичен поток, как и до каква степен ще подпомагат развитието на основната драма.

Единството на действието и правилното съотношение между главните и второстепенните конфликти зависи до голяма степен и от майсторството на драматурга да композира, да подрежда частите на цялото в техния естествен и закономерен ред.

*

Творческото своеобразие на К. Зидаров и О. Василев проличава особено ясно, ако се проследи как двамата драматурзи се стремят да осъществят единството на действието в своите драми, с помощта на какви главни и второстепенни конфликти и действащи лица изясняват своята централна драматична тема. Драмите „Царска милост“, „Тревога“, „Шастие“, „Безсмъртна песен“ и до известна степен „За честта на пагона“, „Блокада“ и „Любов“ имат своя ярка специфика. Те се нареждат между най-сполучливите творби в нашата социалистическа драма и поради това, че в тях особено ясно се откроява една значителна тема, на която авторите са се стремили да подчинят както главните, така и второстепенните конфликти.

К. Зидаров умее още в началото да постави своята основна тема. Целта на борбата между различните герои се очертава ясно още при завръзката, главният конфликт изпъква релефно и се ръководи от централните герои на пиесата.

По своята постройка „Царска милост“ и „Безсмъртна песен“ са две много различни творби. В „Царска милост“ събитията се пресъздават по-епично, действието се разгръща нашироко, в повече сюжетни посоки, а в „Безсмъртна песен“ развитието на конфликта се гради по-еднопланово. Но и в двете драми авторът подчинява всичко на своята основна цел: в „Царска милост“ чрез съдбата на Ирина се разкрива постепенното политическо съзряване на народните маси по време на Първата световна война, а в „Безсмъртна песен“ чрез драмата на Шишман и Мария се възпява силата и красотата на патриотичната жертва, която е безсмъртна през вековете.

Същността на темата в първата драма изисква основният конфликт да се разгръща многопланово, с повече подтеми и допълнителни конфликти, а образът на Ирина Радионова да бъде здраво обединително звено. В пиесата са засегнати и съдбите на много второстепенни и третостепенни лица, които имат по-малка или по-голяма пряка връзка в развитието на конфликта. Драмите на всички тези герои се притеглят от централния конфликт между Ирина и Фердинанд, който е едновременно и дълбоко личен, защото разкрива вълнуващата драма на една българска майка, и социален, защото отразява най-съществените противоречия на времето.

Успоредно с драматичното развитие на Ирина Радионова се проследяват драмите на Вела, Вера и Боян. Вела е учителка и дейна ръководителка на комунистическото движение на село по време на Първата световна война. Тя е влюбена в Боян. Авторът само е шрихирал нейната драма, без да я показва достатъчно в действие и развитие и затова образът ѝ е доста блед. Повече драматизъм се чувствава в съдбите на Вера и Боян. Драматургът не се занимава подробно с тяхното развитие, но все пак то е добре подчертано. В своеобразния конфликт на двамата с някои страни от тогавашната действителност са доловени типични черти

на епохата. Докато в тила сестрата преживява силна душевна депресия, под влияние на някои упадъчни настроения, в същото време там, на фронта брат ѝ става комунист и жертвува живота си за правдата. Неговият подвиг може би ще я стресне и след войната тя също ще изтреснее, както мнозина заблудени български интелегенти. Подтемата за кривулиците на българската интелигенция от времето на Първата световна война е в много тясна връзка с основния конфликт на „Царска милост“.

Х. Никола Челебиев, както и Фердинанд са силно контрастни образи на Ирина. Но докато конфликтът на Радионова с царя стои в центъра, сблъскването ѝ с Челебиев, който сякаш е продължение на някои от образите на Алековите фейлетони, само допълва общата картина на конфликтността в драмата.

Всеки от второстепенните герои в „Царска милост“ е обикновено носител на своя оригинална подтема, която е във връзка с основния конфликт и това създава богатство и разнообразие в драмата. Наистина някои от героите се разкриват твърде статично, но затова пък никой второстепенен конфликт не звучи откъснато от основната тема, която разкрива увеличаващата се пропаст между народ и управници. Главен носител на основната тема е Ирина Радионова.

Стремителното движение на конфликта и там, където действието се развива в широки епични вълни (например трета картина — за положението на селяните в тила по време на войната), и там, където противоречията между героите добиват най-голяма драматична острота (пета картина — в двореца на Фердинанд) — навсякъде е подчинено на нагледния се антивоенен бунт дълбоко от народните недра, избухнал на фронта под ръководството на Боян и прозвучал като страстно обвинение пред Фердинанд от устата на неговата майка. Тази значителна драматична тема, родена от бурите на времето, К. Зидаров успешно е защитил почти във всеки детайл на своята първа драма.

Драматургът се стреми така да групира частите около цялото, че всичко да служи на основната цел. Широката епична картина на епохата и на места епичния рисунък на образите почти не се е отразил разстройващо върху единството на действието. Поетичната атмосфера на пиесата също помага за осъществяване на единството. В тази драма К. Зидаров нагледно сякаш е показал как сливането на поетичния и епичния момент, над които господства драматичното начало, може да бъде верен път към драматургията.

Най-здраво свързани с основния проблем за жертвата пред родината в „Безсмъртна песен“ са безспорно драмите на главните герои — Иван Шишман и Мария Десислава. Техните фигури са нарисувани някак уедрено, в увеличена историческа мащабност, сякаш авторът е искал да ги доближи по този начин съвсем плътнo до съвременниците си, да покаже през увеличителното стъкло красотата на постъпките им и тяхната трагична обреченост и затова освобождава хода на основния конфликт от множество събития, намалява допълнителните подробности около главната случка.

Както изглежда, в замисъла на автора някои от второстепенните герои все пак би трябвало да бъдат по-силно заангажирани около изясняването на централния проблем, да участвуват със свои собствени драми в разгръщането на главния конфликт. Такива са, от една страна, Василиса и Мирослав, а от друга — царица Мария (съпругата на Шишман) и Сара. От болярите също има някои, които е необходимо да бъдат по-

релефно отснени, например Раксин, Филип, Светослав. Включването на една галерия от второстепенни и третостепенни герои в „Безсмъртна песен“ задължава твърде много драматурга. И затова в последната редакция на драмата някои от тях в отделни моменти добиват по-голямо влияние в развитието на конфликта, допринасят за създаване на онова пълноводие на сюжета, така необходимо особено при една историческа драма.

Съотношението между допълнителните и главни конфликти в „Царска милост“ и „Безсмъртна песен“ е съвсем различно. Многоплановият характер на конфликта в първата пиеса създава много по-голяма свобода при групиране на частите около центъра.

За разгръщането на основния конфликт в „Безсмъртна песен“ преди всичко е необходимо съгъстеност на драматичните бои, каквато се получава най-добре в трето действие на драмата. Почти нищо тук не разводнява драматизма на действието, когато се проследява сложната борба в душите на Мария и царя. И това е основно важно. То се изисква от спецификата на конфликта. Драматургът кара Мария да се сблъска с най-близките ѝ хора. И ето сега, покрай участи на княгинята, би трябвало да се открият със собствено лице и второстепенните герои. С каква своя драма участвуват те в общия поток на действието? Защо например Василиса желас така страстно да помогне на Шишман, каква е ролята на царица Мария, на Сара? Тези въпроси, макар и не централни, будят несъмнен интерес.

¶ След преработката на драмата К. Зидаров в значителна степен допълва характеристиката на някои от второстепенните герои. Например образите на царица Мария и Сара се открояват вече с известна по-голяма пълнота и действеност.

Основно средство за разгръщане на конфликта се явява диалогът. Майсторството на К. Зидаров да води драматичен диалог проличава най-добре в сцените между Мария и Шишман, между Шишман и Ив. Срацимир, където всяка реплика засилва тока на драматичното напрежение, създава нова брънка от развитието на основния конфликт, доуплътнява образите.

Въпреки че драмите на двамата главни герои са развиват паралелно и едновременно, те не се разединяват, а здраво се свързват с основната драматична тема. Жертвата на Мария е наистина велика, но тя не ще може вечно да пази България от поробителите. Трагичната вина на Шишман, който изкупува грешките на своите предшественици, се заключава главно в липсата на истинска здрава връзка между цар и народ с неговите въжделения, за да може в даден критичен момент да се обединят отбранителните сили на България. Драматургът подчертава непрекъснатия стремеж на Шишман към организирана борба срещу нашествениците. Разкрива се и пакостната роля на някои от болярите. Към темата за патриотичния подвиг след преработката зазвучават и няколко подтеми, без да се загуби стройността и специфичната строгост на драматичния конфликт.

Въпросите за главни и второстепенни конфликти, от които зависи и единството на действието, се преплитат тясно с композиционното оформление на драмата. В първия вариант на „Безсмъртна песен“ например последните две картини до известна степен изглеждаха изкуствено прикачени, защото към основния конфликт се прибавяха, а не произтичаха

закономерно такива допълнителни събития и случки, за които в предишните действия нямаше нужната подготовка.

В последния вариант на пиесата тази слабост е избегната. Важният проблем за съюза на Шишман със съседите и дори с неговия брат Ив. Срацимир съпътствува неразделно основната тема за патриотичната жертва. Авторът е посветил на него цяла една много драматична сцена — (срещата на Ив. Шишман с Ив. Срацимир, след която напрежението в цялата пиеса значително се засилва).

В основно преработената последна картина илюстративността е почти изчезнала, защото финалът на драмата е построен главно върху задълбочилия се конфликт между болярите и царя. И този конфликт не е нещо привнесено и ново, той се надига и зреє още от средните действия, а тук получава по-динамична развръзка.

По този начин към основната драматична тема на „Безсмъртна песен“ се вплитат и две важни помощни подтеми, които от своя страна безспорно обогатяват цялата драма, внасят повече непосредственост, по-ярък исторически колорит.

Авторът на „Безсмъртна песен“ е подчертал горещия патриотизъм на двамата главни герои, трагичната им обреченост. Конфликтът на Мария и Шишман с мрачните сили на епохата, между които са по-голяма част от болярите, е доразвит след преработката на пиесата. С това се внася по-голямо разнообразие и богатство към основната драматична тема.

В последната редакция на „Безсмъртна песен“ образът на Шишман е станал още по-ярък и внушителен.¹ Той е всъщност централната фигура, притегателната сила, около която се сплотяват всички сюжетни нишки. Саможертвата на Мария си остава в ядрото на драмата, но борбата на Шишман за спасяването на България продължава, разширява се, укрепва. И заедно с тази страстна борба расте и се развива образът на Шишман. Той става все по-решителен и твърд и от това трагизмът на неговата съдба, от която зависи съдбата на народа, изпъква още по-силно. Особено характерен е последният монолог на царя:

Аз вярвам и не вярвам в тази победа.

Настръхвам цял, когато се реша

в очите истината да погледна. . .

Години вече. . . , унижен. . . , аз страдам. . .

Хитрувам, лъжа, падам, ставам пак. . .

Предстои нова решителна битка, заедно с така желаните съюзници. Но съмненията отново връхлитат в душата на Шишман. Състоянието на вътрешно раздвоение е характерно за него. Решителността обаче надделява. Във финала на драмата става ясно: Шишман не ще се спре пред нищо и ще умре като цар-воин. И така отново силно се подчертава основната драматична тема за всеотдайната жертва пред родината.

Обаянието, което излъчва патриотичният подвиг на Мария, трагизмът и величието в образа на Шишман са безспорни достойнства на историческата драма на К. Зидаров. „Безсмъртна песен“ доразвива най-хубавите традиции на Вазовата историческа драматургия. Нейният сюжет дори е пряко продължение на „Към пропаст“, въпреки че пиесата се различава доста много по вътрешната си архитектура, по специфичната трагедийна трактовка на конфликта. Със своята монолитност драмите на

¹ При постановката на „Безсмъртна песен“ в Нар. театър „Кръстю Сарафов“ спектакълът с основание е наречен „Иван Шишман“.

Шишман и Мария, независимо от някои непълноти, оставят трайни впечатления. Те въздействуват силно, а образите им се нареждат до някои от най-сполучливите образи от „Към пропаст“. В своята пиеса Вазов е придал голяма раздвиженост на историческата картина на епохата чрез обрисувание и на цяла редица второстепенни конфликти и герои, които са много живи и колоритни. Такава многопланова постройка на драматичния сюжет безспорно съвсем не е задължителна за всички исторически пиеси. Спецификата на основния конфликт на „Безсмъртна песен“ предполага до известна степен по-голяма самостоятелност в развитие на централните драми, повече строгост, дори на места известно „оголване“ на драматичната линия от помощни събития. И затова именно точно такава многоликост и пъстрота на драматичната картина, каквато имаме в „Към пропаст“, не би подходжала на „Безсмъртна песен“. Допълненията, които е направил авторът към пиесата, са нужни, те задълбочават и обогатяват основната тема, без да нарушават строгия стил на нейната драматична постройка.

Обикновено силата на Зидаровите пиеси идва преди всичко от сполучливо избрания и докрай отстояван основен драматичен конфликт. Така е и в „Царска милост“, и в „Безсмъртна песен“.

След поправките, които направи К. Зидаров на „Блокада“, драмата значително израсна. Сюжетната линия се подчертава по-ясно, някои перипетии на конфликта, особено във второ действие, добиват по-голяма връзка с останалите. Последното действие е изчистено до известна степен от мелодраматизма, който противоречи на основния героичен тон на пиесата. Съкратени са и част от дългите нехарактерни реплики на Деян.

В последното действие на „Блокада“ авторът се мъчи да прехвърли изцяло драматизма на пиесата на психологически екран. Тук липсват каквито и да било събития. Остава само диалогът. Наистина главните герои трябва да си кажат много неща. И докато Мана и Станулов имат с какво да доуплътнят своите образи, към характеристиката на Деян не се добавя почти нищо. Въпреки че авторът се стреми да го постави в центъра на събитията, Деян изпуска от ръце действието и то се подема от Мана и Станулов. Разказвайки за своите постъпки, те възкресяват картината на страшното минало, което постепенно се избистря, получава истинската си оценка. През онова страшно време на фашистките блокади, когато са блокирани не само къщите и улиците, но и душите на хората, няма свобода и простор да се развиват човешките чувства: бащина любов, семейно щастие. Фашистката атмосфера отравя душите на хората. Ето Станулов, неуспял в живота богатски син, е станал престъпник и убиец, за да се добие по начестен път с желаното от него положение. Неговите престъпления се зареждат едно след друго. Мана се е отвърнала от него той си отива победен от правдата на живота, въпреки че до последния миг се смята за прав. И именно в тези моменти от главния конфликт на „Блокада“, където се чувствува мрачното безсилие на някогашния опасен враг, авторът е постигнал успехи. Той съумява да надникне в тъмната бездна на покварената душа на Станулов и да „оправдае“ престъпленията му от негова гледна точка.

„Слабото място“ при разрешението на основния конфликт в „Блокада“ си остава Деян. В този образ би трябвало да се преливат две основни качества: трагичното и героичното. Неговото нещастие е в това, че е бил много доверчив и малко предвидлив: вярвал е на приятеля си — бо-

гатски син, а се е усъмнил в Мана, която е обичал и тя също го е обичала. Не е предвидил, че задържането му в къщи през фаталната нощ ще се окаже пагубно за семейството му и за живота на неговите най-близки хора, за което той ще носи винаги в сърцето си голямо страдание и вина. И ако трагичните страни в характера му са разкрити по-определено, то героичното у него остава недоизяснено. Той е партизанин, комунист, но тези черти от образа му са повече декларирани.

След поправките на „Блокада“ второстепенната драма на Никола значително израства, а второ действие, което се чувствуваше донякъде откъснато от общия драматичен поток, се сплотява по-здравно около основната ос на конфликта. Подобренията, които е направил К. Зидаров към „Блокада“, са нужни и полезни. Но те повече допринасят за изясняване на някои допълнителни конфликти и само косвено подпомагат избистрянето на централната тема. В тази пиеса се забелязва засилващият се стремеж на драматурга да хвърля повече и по-обилна светлина към някои второстепенни конфликти и герои. „Фонът“ започва да оживява. . . И това е хубаво, защото драматичната картина става по-пъстра, по интересна. Но още по-добре би било, ако К. Зидаров, подобно на „Безсмъртна песен“, хвърли повече усилия и към допълване и обогатяване на основната драма, носител на която е Деян.

*

Лишаването на основната тема от допълнителни подтеми и конфликти може да доведе понякога до изсушаване на драматизма, да създаде почва за илюстративна развръзка, за недостатъчна живост и пълнокръвие при обрисуването на главните образи. Не бива да се пренебрегва значението на допълнителния щрих, който ще отселява главното. Колко свежест и жизнена пълнота лъха от някои второстепенни или даже третостепенни герои, в чиято драма се оглежда като в мъничко огледалце драмата на основните герои! Понякога тази допълнителна драма може да приеме чудновати, дори карикатурни и пародийни форми, но никога не трябва да скъсва нишката, която я свързва с основната тема на пиесата. С какво удоволствие например се гледат и днес комедиите на Молиер! Силата на великия френски комедиограф се заключава между другото и в това, че всички частички в драмата му сякаш са намагнетизирани от магнита на основния конфликт, те непрекъснато се притеглят от него. Същевременно това не пречи на драматурга свободно да използва разнообразните второстепенни драми, които на места забавят, а на места особено силно ускоряват движението на основния конфликт напред.

Орлин Василев е драматург с подчертана склонност към многотемното. И там, където той подчинява своите допълнителни теми на една ясна основна тема, сполуките му са безспорни. „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“ са ярък пример за общо взето правилното групиране на частите около главното направление на конфликта.

За успеха на драмата „Любов“ особено много допринася една галерия от интересни второстепенни и третостепенни лица. Това показва склонността и умението на О. Василев да гради многопланово сюжета на пиесите си. Разбира се, за предпочитане е многоплановостта да не е в утърб на стройността и единството, а свежестта на епизодичните лица да бъде за сметка на неубедителността на някои от главните герои. В „Любов“ като че ли на места се е получило нещо подобно. . . Така например конфликтът между Донка и Марин се изяснява по-добре не в непосред-

ствените сблъсквания между двамата, а чрез странични, допълнителни фактори. Подобно явление може да се наблюдава и в „За честта на пагона“, където по-сполучливи са второстепенните герои.

Епизодичните лица разнообразяват действието, създават колорита на епохата, чрез тях драматургът разкрива някои страни от главния конфликт на драмата. Умелата употреба на повече действащи лица, наместо използването им реплики, свидетелствуват за драматургично майсторство и за известна волност и гъвкавост при композирането. Докато в „Тревога“ О. Василев почти не борави с третостепенни и епизодични лица, в „Любов“ той ги използва по-често и по-сполучливо.

При изграждане образите на Петрана и Чавдар авторът се е стремил да накара тези второстепенни герои в определен момент да заживеят на сцената интензивен драматичен живот, като активно се включат в развитието на конфликта. И това му се е удало несъмнено повече при Петрана, която спонтанно, изпълнена с горчива мъка, първа разкрива пред снаха си изневяратата на Марин. Конфликтът между сестрата и брата изведнъж добива известна самостоятелна сила, която дава тласък за развитието на основната драма. Ролята на Петрана е малка, но авторът е проявил чувство за мярка, като е съумял да загатне чрез нея и един интересен образ на нова съвременна девойка. За съжаление с образа на Чавдар драматургът не е могъл да улови подобна цел. Служебното положение на героя като агент на Държавна сигурност сякаш определя и служебната му функция в пиесата. . .

О. Василев успява в „Любов“ да заангажира към основния конфликт и някои герои от периферията, които имат съвсем епизодични роли — появяват се само веднъж-дваж. Авторът е вмъкнал и в първо и трето действия няколко сцени на Донка с активистите от кварталната ОФ организация (бай Стамат, художникът Крумов, архитектът, младежът от ДСНМ), които освен че допринасят много за създаването на социалистическото обкръжение, помагат да се доразкрият някои характерни черти на Марин, и особено на Донка. Тази героиня проявява своите прекрасни качества на ръководител и нов човек именно в сблъскването си с второстепенните герои.

Последната картина на „Любов“ (на гарата) е цялата изпъстрена с епизодични герои. Те се втурват тук неудържимо, запълват я почти изцяло, създават типичната атмосфера на времето и косвено подпомагат разгръщането на развръзката. Диалогът например между кака Гина, майката на Марин, и майстор Танас, тръгнал заедно с внука си за Димитровград, не само е силно надъхан с аромата на времето, но същевременно се намира в непрекъснат „контакт“ с движението на основния конфликт:

Танас: Момче ли ти е?

Гина. Момче ми е. . .

Танас. На бани ли сте тръгнали?

Гина. Аз съм го повела него.

Танас. На село. . .

Гина. На село. . .

Танас. Че той, гледам, така. . . първа ръка човек. . . Какво ще прави на село?

Гина. Така, на чист въздух.

Танас. То друга работа! Гледа ли го доктор?

Гина. Мина той през докторите. . . Ами вие накъде?

Танас. Ние на гурбет сме тръгнали.

Гина. Добре сте тръгнали. . . И за гурбета добре го рече! Сбърка само, дето ми викаш бабо! Не съм аз баба! Аз съм стрина ти Гина Великова!

Танас. Не се предаваш, значи?

Гина. Какъто да се предавам! Тоя народ дорде не се оправи на една страна — ти може човек да се предава!

Танас. Още командуваш, а?

Гина. Командувам. . . Мен ме командват. . .

Танас. Ти, сине, по-изтънко разбирай тази дума. Тя стрина ти Гина иска да каже, че не други, а че народът я командва! . . . (на Гина) Ти трябва да си нещо там в стопанството?

Гина. Където ме пратят. . . Ама те май отвсякъде ще ме изгонят, че съм зарязал работата в ни едно време. . . На стари години деца да оправям. . .

Танас. То нали е речено: големи деца — големи ядове! . . Да не би снахата нещо, а?

Гина. Остави се! . . . Не е снахата! . . . Добра ми е снахата, ами той. . .

Танас. Аха!

В този диалог драматургът е скицирал характерите на двама представители от народа: кака Гина — властна, справедлива и трудолюбива селянка-кооператорка и бай Танас — строител от Димитровград, бъдещ ударник. Езикът им, изпъстрен с национален български хумор, носи отпечатък на времето. Авторът с мярка разкрива частица от биографията и характерите на героите, но нито за миг не изпуска основната нишка на конфликта. И затова диалогът между тези епизодични лица особено плътно се попиива в драматизма на пиесата, подчертава основната тема. Сблъскването на допълнителните образи тук много помага за развитието на главния конфликт.

В „Любов“ има и един своеобразно интересен епизодичен герой, представен изцяло в гротестно-хумористично осветление. Това е духовно опустошеният от буржоазното изкуство художник Крумов. В последния момент, преди тръгването на влака, на гарата пристига и Крумов, който също заминава за Димитровград. Преди това той е имал специален разговор с Донка по повод на една негова несполучлива рисунка. „Социалистическият реализъм налага едно ново отношение към природата, в смисъл на живота“ — казва той на Великов. У този човек се чувства начало на един колкото смешен, толкова и искрен творчески обрат, защото дори и за него връзката с народа, със строителството, може да означава някакво възбуждане. В случая с художника Крумов, към когото авторът се отнася полусериозно-полуиронично, намира отражение в комичен аспект драмата на поета Марин Великов. Жалко обаче, че централният конфликт, чийто носител е Великов, независимо от сполучливите допълнителни герои, не е достатъчно тънко „изпипан“ и буди съмнения.

Помощните сюжетни линии в драмата трябва да се вливат подобно на ручейчета в коритото на единното действие, да засилват неговия стремителен бег към финала. Същото се отнася и до второстепенните лица, чрез които по един или друг начин се доразкрива драмата на главните герои. Всичко, което тегли действието встрани, в друга посока от главното направление на конфликта, трябва да се отстрани на време. Често най-големи трудности възникват при композирането на драмата, в процеса на отделяне важното от неважното, на групиране събитията около един строен драматичен конфликт.

В първо действие на „Тревога“ авторът например е разклонил действието в две посоки: от една страна, е конфликтът между Лили и Жъжа й, а от друга — драмата на аполитичния майор Витан Лазаров. При завръзката не е ясно кой е главният и кой второстепенният конфликт. Едва във второ действие, когато развитието на конфликта приближава своя апогей, драмата на Лазар се откроява като основна. Тук

въпросът не се свежда до това, че авторът не е отделил достатъчно място на главния си герой. Напротив — Витан Лазаров и в първо действие има предостатъчно реплики. Въпросът е за началната яснота при открояването на важното от второстепенното. В „Тревога“ това става с известно закъснение, което безспорно се отразява върху образа на главния герой.

В „Любов“ началното съотношение между основно и второстепенно изглежда правилно. Главният конфликт се поставя и изяснява добре още от първо действие, посоката на неговото развитие се очертава ясно. В тази пиеса по-късно постепенно надделява многотемиято. Само по себе си многотемиято не е недостатък, щом има добре подчертана основна тема. На автора на „Любов“ обаче се е изплъзнало донякъде единството на действието поради недостатъчното мотивиране на основния драматичен конфликт. В известни моменти на „Любов“ многотемиято се чувства като богатство (например в първо и трето действие), но не навсякъде то се овладява и споява органически от главната тема. Има такива места, където някои подтеми, като напр. тази за любовта, семейството или бдителността, които би трябвало да са много жизнени и в най-тясна връзка с основния конфликт, остават донякъде откъснати от него. Сполучливите епизодични лица наистина доста помагат за единството на действието, но не са в състояние да запълнят празнотите в развитието на централния конфликт, които са главно около драмата на М. Великов.

В „Щастие“ основният конфликт е изведен с много по-голяма стройност и яснота. Драмите на четиримата търсачи на щастията са здраво свързани с основната тема на пиесата. Във втора, четвърта и шеста картини авторът е вмъкнал второстепенни епизодични герои, които в много отношения добре подпомагат развитието на главния конфликт. Във втора картина обкръжението около д-р Гаврилов (сестра Дилова, Герган, Шефи, инспекторът Гарванов) съдейства пряко за развихряне на големите душевни противоречия у героя.

Също така Дебелата клиентка в шеста картина силно контрастира на поведението и душевното състояние на Невяна. Този контрастен епизодичен образ е нужен на автора за по-ярко отселяване вътрешната борба у Невяна, за която е настъпил момент да скъса напълно със света на еснафите. В тази картина всяка допълнителна сцена или епизод подсилват напрежението на действието.

Чувството за мярка обаче изневерява на драматурга в четвърта картина на „Щастие“, където той освен недостатъчно индивидуализираните образи на ремисистите, вмъква и несполучливите герои баба Радка и Максим. Те говорят, особено Максим, твърде дълго и ненужно за минали и бъдещи неща, които са само изкуствено свързани с основната тема. Недомислените второстепенни герои от четвърта картина и неестественото прилепване на техните драми към основния конфликт създават и композиционна грапавина в драмата. Общо взето четвърта картина е излишно прикачена към останалите, без нужната органична вътрешна спойка между тях. От това и силата на драматизма се разрежда, макар и за известно време.

В следващите картини действието отново стремително се отправя към финала.

В трите сполучливи пиеси на О. Василев общото съотношение между главни и второстепенни конфликти е правилно. Стремешът към многоплановост и многотемие създава известно богатство, напомня донякъде драматургията на Чехов. Но не винаги успява О. Василев

достатъчно здраво да обедини подтемите на своите драми около основния проблем. Понякога някоя от тях частично измества основната тема, какъвто е случаят с първо действие на „Тревога“, другаде многото теми все пак не са в състояние да доизяснят недостатъчно обоснования централен конфликт („Любов“). Сполучливите допълнителни конфликти и герои в „Любов“ и „Щастие“ са доказателство, че авторът умее да използва някои второстепенни и третостепенни лица за усилване на напрежението и по този начин безспорно постига и по-голямо разнообразие при трактовката на основната тема.

Многообразието на живота се отразява в драмата посредством сложната комбинация на главните и второстепенни конфликти. Малко са нашите съвременни драматични творби, в които единството на действието е напълно спазено и съотношението между основни и допълнителни конфликти е докрай издържано. Успехи в това отношение бележат драмите „Всяка есенна вечер“ на Иван Пейчев и „Съвест“ на Е. Манов. Струва ми се, че „Царска милост“, „Щастие“ и „Безсмъртна песен“ от пиесите на разглежданите драматурзи, са най-добрият пример на ярка драматургичност и по-голяма жизнена непосредственост и пълнота. Тук не само главното, но и значителна част от второстепенното има своя физиономия и значение. В „Тревога“ сполуката идва преди всичко от правилното разгръщане на централната драма. А в „Любов“, „За честта на пагона“ и „Блокада“ на някои места развитието на основния конфликт е неубедително, но за сметка на това една пъстра галерия от второстепенни образи със свои подтеми и подконфликти създава известен драматичен пълнеж и спасява донякъде положението.

Много често в нашите съвременни драми, ако има ясно поставен основен конфликт, бедни са помощните сюжетни линии, които трябва да подсилват жизнеността на централната драматична тема; или обратното — само множество „допълнителни“ конфликти, но нито един от тях не е в състояние да играе роля на здраво обединително ядро.

А най-хубаво е, разбира се, когато пълнокръвният ток на живота протича с еднаква сила и в случайните на пръв поглед срещи и диалози и в решителните сблъсквания между централните герои. Тогава се получава едно истинско хармонично драматично произведение, където помощните конфликти имат своя неповторима индивидуалност и същевременно силно подпомагат единството на действието.

II

ЗА РИТЪМА НА ВРЕМЕТО

Организацията на конфликта във времето е от първостепенно значение за композицията на драмата. Какво да се избере и какво да отпадне от жизнения материал, за да може в определено сценично време да се разгърне драмата на героите, да се създаде едно завършено цяло; откъде да започне действието и кога да се постави точка — тези въпроси тревожат всеки драматург.

В древногръцките драми чрез закона за трите единства се е намалявала условността на времето — действието тече непрекъснато и развитието на конфликта трябва да обхване най-много двадесет и четири часа от живота на героите. По този начин илюзията за „действителността“ на това, което става пред очите на зрителя, е била по-голяма. По-късно

такова единство на времето става спънка за естественото развитие на конфликта. По време на класицизма законът за трите единства се спазва само формално — действието тече в неопределено време, или, както се изразява Лесинг: „в драмата не трябва да се говори за изгряване и залязване на слънцето и да не се ляга повече от веднъж“. В „Хамбургска драматургия“ чрез остроумна критика на каноните на френския класицизъм Лесинг доказва, че у древните единството на действието е било първият закон на драмата, а единството на времето и мястото са били само негови следствия.

Още от времето на Шекспир и Лесинг обхватът на времето в драмата има напълно неограничен характер: от няколко часа може да се достигне до цяла историческа епоха. Тази „неограниченост“ на времето обаче е същевременно тясно свързана с голямата му ограниченост, която идва главно от предназначението на драмата за сцената. И затова особено важно при композицията на пиесите става специалното драматургично умение, което ще прояви авторът при избора на онези съдбоносни, изключителни моменти от живота на героите, в които се развихря бурна драматична борба и се откроява ярко характерът на образите.

Свободният и гъвкав преход от едно напрегнато състояние към друго е свързан винаги с по-голяма или по-малка промяна във времетраенето. И колкото по-естествено и непринудено протича редуването на отделните сцени, картини и действия, толкова по-добре е условен от драматурга правилния ритъм на времето в отделната пиеса.

По-широката амплитуда във времето между възникването и разрешението на конфликта създава по-голяма условност, а оттам и повече трудности при композицията. Също така при постройката на всяка драма важно значение добиват отделните „отрезки“ от време, които запълват действията и картините, размерът на „скока“ през паузите, въвеждането на пролози и епизоди и изобщо особенният ритъм, с който се извършва движението на конфликта във времето. Всички тези въпроси, заедно с въпросите за мястото на действието, имат като че ли най-„чисто“ композиционен характер. И едновременно с това и такива специални, тясно композиционни проблеми, каквито са например въпросите за времето, което включва антракта между две действия или дали да съществува пролог и епизод — са винаги в дълбока зависимост от особеностите на основния конфликт, залегнал в драмата, от характера на действащите герои. От друга страна, своеобразната „насоченост“ на времето във всяка драма, макар и подчинена на конфликта и образите, получава както всяка форма в изкуството, своя, относителна самостоятелност, т. е. спомага за създаването на она неповторим образ, който придобива драмата по пътя на своето композиционно изиявяване.

Големият обхват на времето в драми като „Безсмъртна песен“ (амплитудата от време е 35 г.!) е усложнила композицията. Наложило се е между пролога и първо действие да има разстояние от двадесет години, а между трето и последно действие, около 13 години. И графините в развитието на конфликта в първия вариант на драмата са тъкмо в началото и края. Отдалечената историческа епоха е предлагала обилен материал на драматурга. Той е търсил това, което най-много ще отговаря на героично-патриотичната драматична тема. Включването на определен исторически период е направено именно с оглед на това. И все пак, по-голямата сполука на средните действия, където концентрацията на времето е

ний-голяма, показва, че разтеглянето на драматизма във времето носи със себе си опасност за разреждаване на напрежението и за известна изкуственост при връзката между отделните отдалечени един от друг моменти.

След поправките на „Безсмъртна песен“ К. Зидаров създава и една нова картина към трето действие (срещата между Иван Шишман и Иван Срацимир), която се явява едно необходимо звено между кулминацията и развръзката. Още тук се подчертава съвсем ясно, че Шишман винаги и с цената на всичко ще продължава да търси съюзници в борбата с турците. По този начин прекъснатостта на времето след трето действие на „Безсмъртна песен“, където е кулминацията в развитието на конфликта, не се отразява неблагоприятно върху общото възприемане на драмата.

Размерът на времето в историческите драми е обикновено по-голям (така е и във Вазовата историческа драматургия, и в пиесите на Алексей Толстой). И затова особено важна роля тук приема подборът на отделните драматични моменти, чрез които се изгражда конфликтът.

При създаването на една историческа драма авторът безспорно е твърде ограничен от фактите на историята. Той не може, без да се съобразява с историческата истина, да съкращава или увеличава обхвата на времето между отделните събития за героите моменти. Но той може да прояви голям усет и свобода при тяхното комбиниране и оттам по-свободно да разполага и с отрезките от време, включени в драмата. При преработката на „Безсмъртна песен“ К. Зидаров уместно съкращава пролога, а последната картина се насища с повече вътрешно напрежение, което значително намалява илюстративния характер на края на драмата.

Развитието на конфликта в „Царска милост“, макар и не съвсем кратковременно (около три години), е разпределено много равномерно. Разстоянието във времето тук не натежава само в началото или в края, а се увеличава постепенно главно в средните действия. Това дава възможност напрежението при кулминацията и особено при развръзката да се засили извънредно много. В тази драма на Зидаров историческите събития също имат важна роля за развитието на централния конфликт, но те са всмукани до такава степен вътре в драматизма на пиесата, че никъде не се чувствуват само като чисто исторически събития, а като вътрешно закономерни, драматични етапи.

За постепенното развитие на Ирина се изисква едно по-равномерно движение на конфликта във времето. Главната героиня трябва да премине през различни етапи, за да се достигне до разрешението на конфликта. То не може да настъпи нито по-рано, нито по-късно, а само в разстояние на тези страшни военни три години, когато се извършва политическото израстване на голяма част от българския народ. Ето така е осъществена връзката между времетраенето на конфликта и развитието на централния драматичен образ.

Драматичното напрежение във финала на „Царска милост“ придобива трагедийна окраска, но към развръзката драматургът преминава не с никакъв рязък завой на времето, а като към един вече напълно зрял момент, непосредствено следващ след кулминацията. Така в общото платно на драмата няма хлътвания и издатини, лъкатушения и пропасти. Сам драматургът сравнява композицията на „Царска милост“ с широка пълноводна река. Но тази широта и привидна гладкост в движението на конфликта не изключва и най-тежки изпитания за героите, моменти с най-върховно драматично напрежение.

Какво става през антрактите? Действието не спира своя ход, то продължава развитието си във времето, само че зад спуснатата завеса. Понякога сценичната условност става твърде голяма, защото между две отделни действия има огромен скок на времето. Тогава „работата“ на драматурга се увеличава. Той трябва набързо да ни „осведоми“ какво се е случило в разстояние на тези денонощия или години, които са протекли някъде извън сцената. Така неизбежно се въвежда „презказ“ за миналото на героите.

Умението на драматурга в такива случаи трябва да се прояви в подготовката на това, което ще се случи в празнината между две драматични действия. Събитията, които не са изразени пряко, трябва да се очакват и подразбират. Само тогава резултатите от тях, преходът към ново действие, ще бъдат естествени.

Прекъснатостта на времето между действията може да бъде най-различна в една и съща пиеса. В „Тревога“ на О. Василев между първо и второ действие има разстояние от две години и половина. След това действието протича без прекъсване във времето. Две години и половина съвсем не са много за един антракт, те биха могли да бъдат и двадесет и две, стига да не се чувства празнина в развитието на конфликта. В „Тревога“ между първото и второ действие съществува известна недоизясненост. Експозицията съвсем не е кратка, но след това много бързо, без нужното сценично време, приближава кулминационният момент. Може би липсва едно действие или картина, за да се достигне до съзряването на конфликта. Лили и Витан Лазаров осезателно са се променили във второ действие в сравнение с началото и това е логично. И все пак чувства се, че някои етапи от тяхното развитие би трябвало да бъдат показани като процес, а не само като резултат.

Причините за известни непълноти в развитието на конфликта в някои пиеси не трябва да се търсят, естествено, само във факта, че времето, оставено в антрактите между две действия, е повече. Това не би ни било правилно впечатление, ако мотивировката за новото провеждане на героите е напълно достатъчна, ако се предхожда от нужния драматичен пълнеж.

Оттук не следва изводът, че през време на паузите например не могат да се „извършват“ и най-неочаквани неща с героите, за които след това драматургът е длъжен да съобщи съвсем накратко. И все пак да „съобщи“ по някакъв начин. . . Каквото и да се случи през антракта, то трябва да бъде не само добре подготвено от предхождащите действия, но от своя страна да стане мост към нов етап от разпалване на драматичната борба. И затова в действието, след което следва антракт (във времето), не бива да се изчерпват всички ресурси на драматичната борба, а осезателно да се загатне перспективата на развитието, част от което може да не стане пред очите на зрителя, но той трябва да бъде склонен да приеме дори най-неочакваното. . .

Известна скокообразност във времето през антракта, само че не в началото, както при „Тревога“, а в края, се забелязва в „Блокада“ на К. Зидаров. Особеностите на конфликта в тази драма (разрешението на острите противоречия, в които изпадат героите не търпи никакво отлагане) диктуват между отделните действия да няма големи паузи от време. Но ето изведнъж между трето и последно действие остава по-голяма празнина. Развързката настъпва чак след няколко години, а те будят толкова различни въпроси, засягащи измененията в съдбата на героите

през това време. За да отговори на тези въпроси, авторът е длъжен да направи по-малка или по-голяма екскурзия в миналото. Но тази необходимост от своя страна създава още по-голяма отдалеченост на кулминацията от развръзката.

След бурните напрегнати сцени на трето действие на „Блокада“ драматургът изоставя за известно време героите, защото истинските последиствия за тяхните постъпки ще се проявят по-късно, едва когато се проявят коренно взаимоотношенията между тях. Този факт донякъде оправдава по-голямата пауза между двете действия. Още в трето действие обаче би трябвало да съществуват повече предпоставки и отправни точки към разрешението на конфликта. По този начин и връзката между двата основно важни момента — кулминация и развръзка — в тази драма на Зидаров — щеше да бъде по-здрава, по-еластична, по-естествена. Обикновено по-голямото разстояние от време между кулминация и развръзка се отразява на много благоприятно на финала. От друга страна, неравномерният ритъм на времето при развитието на конфликта съвсем не е недостатък. Той може да бъде специфична стилова черта в композицията на драмата, стига обаче да бъде достатъчно оправдана от замисъла, от характера на конфликта и особеностите на главните герои.

В композицията на „Щастие“ в началото се забелязва своеобразна насоченост на времето (между пролога и втора картина амплитудата от време е двадесет години). Експозиционната картина — пролог съдържа най-важните предпоставки за развитието на главните образи. Всичко в това драматично начало, което всъщност представява поглед в миналото, се раздипля от драматурга с оглед на бъдещото действие. Кой би повярвал, че лъчезарната девойка Невяна ще стане пленница в къщата на еснафите? Това е невероятно и все пак логично, щом Невяна не е удържала клетвата си пред Дамян и е свързала живота си с Венцеслав. Но защо тъкмо така се случва?

Отговорът на този въпрос е някъде вътре в „скока“ от 20-те години между първа и втора картина. През цялото това време героите са вървели всеки по своя път. И въпреки подготовката за тяхното развитие, все пак е извънредно трудно да си представим сложните кривулици, през които са минали. Най-ясно очертани са моментите на душевната борба у Гаврилов, която се развихря особено силно след срещата му с Дамян в края на втора картина. За подробностите от миналото му през тези двадесет години се научава постепенно, но веднага е ясно: той е на път да отхвърли предишния си начин на живот, да си направи пълна равностетка и коренно да промени схващанията си. Гаврилов започва да се „променя“ пред очите на зрителя, а не някъде зад кулисите и тъкмо затова неговият образ е най-добре очертан в драмата.

Скокът от двадесет години в „Щастие“ най-успешно е преодолян при обрисване образа на Гаврилов. След това, макар и с известни уговорки, драматургът правилно е набелязал най-важните моменти от душевната борба у Невяна. У нея няма „скок“, тя е отстъпила, без да е била душевно победена. Крайният резултат в поведението и развитието на Атински е верен, но липсва достатъчно осветление върху някои отделни последователни моменти от неговата сложна душевна борба. Тук безпорно известна „вина“ може би има и скокът във времето, но успехите при характеристиката на Гаврилов и Невяна са доказателство, че драматургът донякъде е подценил сложността на образа на Атински.

Понякога действието протича във времето съвсем равномерно, без продължителни паузи и скокове и все пак чувства се някаква изкуственост и скалъпеност на отделните драматични съставки. Така например композицията на „Любов“ или на „За честта на пагона“ има почти класически характер. Действието не се забавя във времето, а се развива в продължение на няколко дни. Развързката следва непосредствено след кулминационния момент, но незадоволството не ни напуска и след падането на последната завеса. Причината за това е, че в „За честта на пагона“ драматизмът изкуствено се разтяга в една-две вътрешни картини, специално предназначени за терзанията и колебанията на Владимир Панов. А всъщност неговата душевна борба не трябва да се откъсва от общия напрегнат ход на действието. В „Любов“ много ясно личи как на места авторът дърпа конците в развитието на конфликта и по този начин го лишава от неговото естествено съзряване и разрешение. И тъкмо по тези причини, въпреки че обхватът на време и в двете пиеси е кратък, все пак той не е достатъчно точно „премерен“ и не заема закономерно определените от спецификата на конфликта граници, а би могъл да бъде и малко по-дълъг, и малко по-къс. . .

Посочените две драми, разбира се, съвсем не са типичен пример изобщо за произволно разпределяне на действието във времето. Тук само на отделни места се забелязват известни отклонения от строгата закономерност. Честите отстъпления от необходимата вътрешна последователност и плавност при редуването на драматичните моменти във времето водят обикновено до опасността да се създават излишни сцени и дори цели действия, които безполезно запълват и без това краткото сценично време.

Точното размерване на действието във времето не е никакъв технически въпрос, той е винаги в най-ясна връзка със закономерностите в развитието на конфликта и характерите. И затова композицията на такива пиеси като „Паметник“ например буди само недоумение. Драматургът прави различни скокове ту в миналото, ту в настоящето на героите, без това да се изисква от някаква логика в развитието на характерите (наистина за развитие на характерите тук е изобщо трудно да се говори). Всъщност безразборното смесване на времената в драмата си отмъщава: въпреки на пръв поглед бурното движение на конфликта във времето, у действащите лица не се забелязват никакви признаци на живот.

Изобщо в драмата миналото на героите е нужно само до толкова, доколкото подпомага по-дълбокото проникване в настоящето. Надничането в миналото или в бъдещето е опасно, защото преходът след това към настоящето не винаги може да бъде бърз и естествен. При ретроспективния характер на действието всъщност спецификата на драмата почти не се нарушава, там миналото се предава под формата на настояще, само че предварително е известен краят, което също увеличава условността при възприемането на драмата.

Дължината и краткостта на времето, заключени в една пиеса, не се покриват с открития или затворен характер на драматичната постройка. Между тези два момента съществува, разбира се, голяма близост, защото са две страни на един и същ въпрос — за вътрешната архитектура на драмата. Но това съвсем не означава, че драми, построени в епичен план, с тенденция към отворена композиция, ще имат непременно по-голям обхват от време, отколкото пиесите с по-затворена композиция: „Безсмъртна песен“ е една от най-дългообхватните пиеси, но преобладаващи

момент в нейната постройка не е епичната широта, а класичната строгост. А в трагедията на Джагаров „Вратите се затварят“ продължителността на времето е само три часа — от седем до десет часа вечерта. В постройката на тази пиеса обаче непрекъснато ясно се долавят белезите на откритата композиция, с голям брой лирично-епични отклонения. От една страна, в трагедията на Джагаров имаме максимална бързина на времето при развитието на конфликта, а от друга — непрекъснат стремеж към все по-широко разтваряне вратите на композицията, за пропускане на различни подробности от живота в мината, които обаче не са само външен фон, а се превръщат в активна част от главния конфликт. Една от тях е и образът на Другия.

В последно време в драматургията условността във времето все повече се засилва. В много съвременни пиеси може да се наблюдава едно смесване, преплитане и сложно взаимодействие между минало, настояще и бъдеще. По този композиционен принцип са построени някои от драмите на Н. Хикмет — например „Чудак“, „Два упрямца“, (написана съвместно с Е. Тулякова), „Такая любовь“ на П. Кохоут, „Иркутска история“ на А. Арбузов, „Чучулигата“ от Ж. Ануи, „Вратите се затварят“ от Г. Джагаров и др.

Композиционното обединение на най-различно отдалечените във времето драматични моменти в такива пиеси добива много своеобразен, понякога странен и причудлив характер. Наред със сцените, в които действието се движи право напред, съществуват леки и свободни преходи от настояще към минало и дори към бъдеще. От гледна точка на класическата драма такова смесване на времето е несъвместимо с принципите на драматургията. Но успехът на някои от посочените драми не може да се обясни само с чисто техническа виртуозност или пък с временно модно увлечение на автор и публика. В случая винаги е най-важно дали драматургът е проследил точно, бързо и убедително развитието на драматичния конфликт, дали е създал ярки драматични образи. А щом това в значителна степен е постигнато, то значи и композиционното оформление на драмата е подходящо намерено. Защо например, когато се чертае линията на развитието в образа на Валька-Дешьовка, за да изпъкнат по-силно отделни важни моменти драматургът да не си позволи няколко връщания в миналото ѝ? Или за миг само — един скок в бъдещето и после отново детайлно проследяване на всяка крачка за достигане на това бъдеще? По този начин действието не забавя своя последователен ход към развързката, с която всъщност се започва драмата, а се уплътнява с повече психологически моменти, създава се възможност за по-задълбочено и всестранно художествено проучване на новата човешка личност, която действа и се развива в съвременните, наситени с голяма динамика социалистически условия. Разбира се, ненужната употреба както на връщания назад, така и на отлитания далеч напред в живота на героите води до формализъм, който е чужд на социалистическото изкуство.

Начините и похватите за организацията на конфликта в пространството и времето са много разнообразни, те могат да бъдат напълно различни и строго конкретни за всяка отделна драма, да определят чертите на индивидуалния стил на драматурга. Но композиционното решение е вярно само тогава, когато чрез него най-точно се разкрива същността на драматичната тема, най-ясно се открояват етапите от развитието на основния конфликт, когато то спомага за задълбочена характеристика на драматичните образи.