

КОНФЛИКТЪТ В СЪВРЕМЕННАТА ДРАМА

Васил Стефанов

Всяка пиеса представлява едно затворено в себе си цяло, един автономен механизъм, който черпи енергията за движението си от сили, вложени вътре в самия него. Това е своеобразен „самодвижещ се“ механизъм. Тук на автора е отнета обичайната функция на възпроизводител на действието, ролята на посредник при проследяването на събитията и обрисовката на образите. Пряката авторска намеса изобщо липсва. В пиесата образите непосредствено живеят своя самостоятелен живот, „осъществяват“ се пред очите ни без ничия външна помощ, чрез моментната изява на своята същност в думи, постъпки и поведение. Те се „самоизобразяват“. И единственото средство, с което разполагат, за да извършат това, е действието. Те действуват, за да се разкрият и разкривайки се — действуват.

Но какво ги подтиква към действие? И откъде изобщо изхождат импулсите, които движат механизма на пиесата?

Движението винаги е следствие от противодействието на две или няколко сили. Това не е просто закон на механиката, а общовалиден принцип на диалектиката, според който източник на всяко движение, на всяко развитие са противоречията. Самодвижението на образите в пиесата също не би могло да бъде безпричинно. То също е подчинено на този всеобщ принцип. И то би трябвало да е обусловено от някаква противоречивост. Но противоречивост на какво?

Търсейки подбудителя на постъпките на един образ, ние неизбежно бихме го намерили в постъпките на друг образ. Защото тези постъпки не са произволни, а предизвикани, наложени. Те са фактически реакции, отговори на обратни, насрещни действия, плод на противодействието между образите. И тук движението е в съгласие с една строга закономерност. Всеки анализ на динамичната структура на пиесата би доказал, че образите действуват в резултат на съприкосновението и сблъскването помежду си. И целият път, който те изминават по протежение на пиесата, представлява непрекъсната верига от такива сблъсъци, единна поредица от противодействия. А онова, което довежда образите до тези сблъсъци, до противопоставянето им, са техните противоречия — помежду им и вътре в тях самите — в основата на които лежи централният драматичен конфликт.

Тъкмо този конфликт ражда динамиката на пиесата, той именно е двигателят на нейния механизъм. Образите действуват единствено по причина на своето участие в него, по силата на своята принадлежност към една от конфликтующите страни. Те са разделени от конфликта, вътрешно

са „отклонени“ към един от неговите полюси, но в същото време са и обединени от него в единно диалектическо цяло, като общност на противоположности. Действията на образите са конфликтни по своя произход и по своята природа. Те произтичат от задължителната ангажираност на отделния образ към конфликта, те са прояви на „настройката“, на онази основна положителна или отрицателна „натовареност“ на образа, която неизбежно го прави поддръжник или противник на една от противоборстващите сили. Конфликтът издига граница, която изключва възможността за неутралност. Образите при всички случаи се оказват отсам или оттатък границата. Тяхната необвързаност към едната страна автоматически ги превръща в съучастници на другата. Средно положение не съществува. Образите действуват под диктата точно на тази своя неотменна вътрешна определеност към един от фронтовете на конфликта, определеност, която има, разбира се, различни степени, но която е невъзможно да липсва въобще.

Щом веднъж са установени „за“ и „против“ образите не могат да не действуват. Между тях неминуемо се създава напрежение, „противоположно силов поле“, което ги тласка към стълкновение. Като „противоположно заредени частици“ те се привличат и сблъскват. И в процеса на това непрестанно противодействие те се движат напред, развиват се, привеждайки в движение и целия механизъм на пиесата. По такъв начин те всъщност се изявяват, осъществяват се като образи. В драматургичното произведение, поне теоретически, не би могло да има образ, който да не е обхванат от конфликта, който да стои извън сферата на конфликтното напрежение. Такъв образ фактически би стоял извън действието и сам не би бил в състояние да действува, тъй като не би имал реални причини за това. Той би бил лишен просто от подтици за действие. А образ, който не действува, не би могъл и да съществува в пиесата. Както предмет, който не отразява светлината, остава невидим за нашето око, така и образ, който не „рефлектира“, не реагира с действие на противодействия, не би могъл да разкрие себе си. Действието е единствено възможната „форма на съществуване“ на образа. Обаче единствено възможната драматургическа „форма на съществуване“. Някъде, макар и твърде рядко, се срещат образи, неангажирани в конфликта — например така наречените „лица от автора“ — чиято отличителна особеност е, че са изобразени по белетристичен начин. Тъкмо като образи обикновено те са непълноценни. На тях им липсва преди всичко индивидуалност. Много по-чести са случаите, при които един или повече образи не са включени в конфликта поради композиционни несъобразности и грешки в пиесата. Вместо действието, тяхно основно изразно средство става разказът. Или те самите, или някой друг им дава готова характеристика, която нормално би трябвало да се оформи от постъпките и поведението им. Изобщо драматургът прибегва до изобразителните похвати на белетристиката, когато някакъв образ се окаже недостатъчно здраво свързан с конфликта, а оттам и с действието. Тогава той по необходимост си служи с описанието, с илюстрацията.

Кое обаче определя принадлежността на образите към единия или другия полюс на конфликта? В какво се заключават техните противоречия, онова непримиримо различие помежду им, което така неумолимо ги заставя да се сблъскат? Може би противоположността на характерите им, несъответствието в индивидуалностите им? На пръв поглед подобно обяснение изглежда твърде правдоподобно и убедително. Но ако го прие-

мем, би трябвало да предположим, следвайки логиката му, че всички образи, въввлечени в конфликта, са все противоположни характери, докато онези от тях, които принадлежат към една и съща страна на конфликта, дължат „съучастието“ си на сходство в характерите си. Предположението не е лишено от крайност, но то позволява все пак да се види, че ключът на поставения въпрос се крие другаде. Очевидно противоположността на характерите не може да бъде онази в и н а г и действаща, неизменна причина, поради която образите безусловно ще стигнат до конфликт. Оттук не следва, разбира се, че трябва да омаловажаваме значението ѝ. В така наречената „комедия на характери“ например тъкмо тази противоположност служи за основа на конфликта. Но това е все пак изключение, частен случай, а ние търсим да открием правилото, онзи общовалиден фактор, който кара образите да се противопоставят един на друг, независимо от субективните свойства на характерите им. Нас ни интересува произхода на конфликтните противоречия, които, както виждаме, не могат да зависят с а м о и в и н а г и от качествата на характера. По всичко личи че ние трябва да търсим този произход някъде по-дълбоко в същността на образа и в нещо по-общо, което е способно да сближи, да обедини в един конфликтен полюс дори образи със съвсем различни индивидуалности.

Тази по-дълбока и същевременно по-обща основа на противоречията между образите се оказва тяхната жизнена позиция — техните интереси и стремежи, ръководната насока на тяхното съществуване. „Координатите“, които определят тази позиция, включват морала, целите, светогледа, идеите на отделните образи. А това в последна сметка не е нищо друго, освен цялостното отношение на образите към света в най-широкия смисъл на думата. Тук именно се намира коренът на конфликтните противоречия — в различията на жизнените позиции. Конфликтът произтича не от противоположността на характерите, а от противоположното отношение на образите към света, от несъвместимостта на техните намерения, интереси, възгледи, етични принципи, идейни убеждения. Тази несъвместимост е истинската първопричина за тяхното противопоставяне. Нейното наличие прави вече сблъсъка им неминуем, непредотвратим.

Образите влизат в противоборство, поради невъзможността по друг начин да преодолеят препятствията, които сами взаимно си издигат в точката, където противопосочните им пътища се срещат. Следвайки поставената пред себе си цел, те се натъкват на противодействие, което застрашава да ги отклони от нея, да накърни жизнените им интереси, да подкопае устоите на тяхното битие, на тяхната нравствена цялост. Те не могат да избегнат борбата, тъй като нямат друго средство за разрешаване на възникналото противоречие. Стълкновението за тях е необходимост, ако не искат да изменят на себе си. И тук вече добиват значението си техните характери, устойчивият комплекс от субективни качества, от който зависят особеностите и остротата на сблъсъка. Образите започват да се борят в защита на своята цялост като личности, на своята „самопоследователност“, на онези норми на живот, които отговарят на човешката им същност. Те действуват, борят се, отстоявайки преди всичко тази своя същност. Защото отстъпят ли, ще я изгубят, ще престанат да бъдат онова, което са. Те се борят, защото са именно такива, каквито са се формирали до този момент и не могат да бъдат други. Бори се тяхната човешка „определеност“. Това е борба за онова място в живота, което образът има или иска да си извоюва. Борба в името на една жизнена позиция. Тук бездействието, пасивността са изключени. Схватката е неизбежна и безкомпро-

мисна. Тя довежда до върховно напрежение на силите. Защото от нейния изход зависи съдбата на всеки отделен образ. Тази схватка подхвърля на дълбока проверка истинската човешка стойност на образите, подлага на решаващо изпитание принципите, върху които се гради тяхното съществуване.

Учителят Тихов, главният герой на пиесата „Пред буря“ от Боян Балабанов, дълго време е отбягвал да вземе определено отношение към събитията, които се разиграват наоколо му, дълго време е правил усилия да остане встрани от тях, да прикрие с мълчанието и безучастието си надигания се в него протест. Но идва момент, в който неумолимият ход на нещата го изтръгва от пасивното му състояние. Тихов бива изправен пред факти, които повече не може да заобиколи и отмине без внимание. В училището, което той оглавява като директор, група ремсисти провеждат антифашистка акция. Незабавно се намесва полицията, започват разпити и анкети, устройва се брутална разправа със заподозрените ученици, със същите онези младежи, които сам Тихов е възпитавал на честност, на патриотизъм, на непримиримост. За стария учител не остава повече място за компромиси. Обстоятелствата вече пряко засягат неговите жизнени позиции, неговата човешка същност. Те го заставят да наруши мълчанието си, да изостави поведението си на ненамеса. Пада и последната преграда, която удържа неговия растящ протест. Цялото негово същество вече е предизвикано за активна съпротива. Действително Тихов и този път би могъл да остане неутрален. Но това би означавало той да стане фактически съучастник на хора, чиито идеи и стремежи са напълно несъвместими със собствените му убеждения. Бездействието за него би било равнозначно на поражение, на нравствено обезличаване. И Тихов встъпва в борба, започва да действа. Неговите разбираня, морал, съвест не биха понесли примирението. За него борбата е въпрос на отстояване на една жизнена позиция, на едно отношение към света, което дава стойност на съществуването и личността му. Това е един съзнателен волеви акт, продиктуван от вътрешната цялост и самопоследователност на героя. Такъв, какъвто е, Тихов не може при сложилите се обстоятелства да не се намеси в борбата. Той започва да се бори с ясно съзнание за рисковете, които поема, за загубите, които ще понесе, за страданията и негодите, които го очакват. Но стремежът да запази ненакърнена своята човешка същност е по-силен от това съзнание. Той го тласка към съdboносния сблъсък, разгаря непримиримостта и решителността му. В края на пиесата Тихов наистина е изгубил общественото си положение, спокойствието на старините си. Но той е запазил още по-укрепналата вяра в достойнството и справедливостта на тази жертва, запазил е удовлетворението от един осмислен и неотклонен от целта си живот.

Образите стигат до съткновение помежду си по силата на непримиримите си противоречия, породени от рязкото несъответствие в отношението им към света. Конфликтът между тях, дълбоко по своята същност, не представлява нищо друго, освен сблъсък на светогледи, на различни жизнени начала, на идеи. Крайните точки на неговите полюси — това са две взаимно отричащи се идеи. А „поляризацията“ на образите е пряко следствие от отношението им към тези идеи. Тяхната принадлежност към едната или другата страна на конфликта е определена в последна сметка от идейното им „пристрастие“, от идейната им „настройка“. Те са част от идеите — техни носители и изразители. Ето къде е ключът на въпроса какво поражда действието, драматичната борба между образите. Ето кое

обяснява и характера на противоречивостта, която е източник на импулсите, движещи механизма на пиесата. Едва когато видим конфликта не като противоречие между характери, а като борба на идеи, ще открием и онази широка основа, върху която различните образи могат не само да се противопоставят един на друг, но и да се съюзяват, ще открием реалния смисъл на драматичното действие.

Горният извод е от изключително значение за изясняването на природата на драматичния конфликт. Той обаче се нуждае от съществено допълнение, доколкото въобще игнорира ролята на характерите на образите. А тази роля е огромна. Защото, ако идейната „поляризация“ е общият, характерите са частният фактор за възникването и развитието на драматичното действие.

Конфликтът е борба на идеи. Но тази борба не се води пряко между идеите. Борят се хората като носители на определени идеи, а не самите идеи. В пиесата е изобразен просто сблъсъкът на различни човешки индивидуалности. Идеите са основната движеща сила в този сблъсък. Но те не съществуват извън образите, а са вплетени в тях и чрез тях единствено влизат в противоборство. В пиесата идейният конфликт се осъществява в психологическа плоскост.

В резултат на борбата им едната от идеите се оказва побеждаваща в пиесата. Тя изпъква като една утвърждаваща се главна мисъл, която пронизва произведението. Но авторът не поднася тази мисъл в готовия ѝ вид, като формулировка. Ние сами трябва да стигнем до нея, да я осъзнаем, проследявайки целия процес на непосредствената борба между образите. Тя ще се наложи като логичен краен извод от развитието на действието и изхода на борбата. Идейният конфликт е скрит под повърхността на реалното действие, зад видимата житейска борба на образите. Той се разкрива по косвен път. Видяхме, че образите се противопоставят един на друг по причина на различието в жизнените си позиции. А жизнената позиция на всеки от тях се изразява в конкретното му поведение, в начина на действията му, в отношението му към другите образи и ставащите събития. Идейното противоречие е дълбокия вътрешен стимул за действие, който може да остане дори неосъзнат напълно от образа. Непосредствено извършваните действия в пиесата обикновено имат много по-практически и много по-субективни подбудители. Образите се борят за нещо далеч „по-земно“, съвсем тясно свързано с личните им интереси, много по-близко до моментната необходимост на живота им. Те сякаш не подозират значението, което ние влагаме в техните постъпки. Те действуват по един или друг начин, защото просто така повеляват разумът и чувствата им, а не за да докажат идеята на автора. Те се влюбват по влечение на сърцето си, убиват, за да се защитят или да отмъстят, извършват предателство или благородно загиват в стремежа си да постигнат целите и мечтите си, а не в името на някаква идея. Идеята е наше откритие.

Това обаче съвсем не значи, че героите на пиесата изобщо не си дават сметка за смисъла на действията си. Този смисъл за тях е само по-ограничен от личните им интереси. Ние му даваме по-висока стойност, издигаме го до степен на една по-обща художествена идея. Така образите добиват известно символично значение.

Образът на Димитрина, централната героиня на пиесата „Голямото завръщане“ от Иван Радоев, израства за зрителя в символ на величието и жертвекготовността на майката, в апотеоз на героизма на тази обикновена жена, която изпраща и загубва в огъня на съпротивителната борба

и трите си деца и, след като достига до края на моралната си издържливост, намира сили в себе си да се върне отново към живота, за който така скъпо е заплатила. Нейният подвиг внушава мисълта за безсмъртието на идеите на партията. Но самата Димитрина няма съзнанието за своя героизъм, няма съзнанието за голямата мисъл, която възпълщава в своята съдба. Тя прави всичко, движена само от обикновените си човешки чувства, от дълбокото си убеждение в справедливостта на делото, за победата на което жертвува децата си. За нея постъпките ѝ нямат онзи философски смисъл, който ние влагаме в тях.

Идейната и непосредствената жизнена борба са два плана на действието, които някъде са твърде сложно свързани, докато в други случаи почти преливат един в друг, както е в публицистичните пиеси. Шекспировата трагедия „Отело“ например дълго време е била считана за обикновена трагедия на ревността, в която впоследствие бе открита идеята за изгубената и възвърнатата вяра в човека. Това символно значение на всички постъпки на Отело, тази идея, скрита в тях, не им пречи все пак да бъдат пределно реални, естествени, човешки прости, житейски непосредствени. Така или иначе благородният мавър убива Дездемона, а после и себе си, не за да докаже идеята, до която ние достигахме, а тласкан от своите спонтанни чувства. Това висше майсторство на драматурга да „скрива“ идеите си зад изображението на жизнените явления, да споява в сложно единство двата плана на действието, така че жизнените конфликти да прерастват естествено в идейни конфликти, срещаме в по-ново време блестящо проявено у Чехов, чиято драматургия е окачествявана като „реализъм, изострен до символизъм“. Тази символичност изключва прекия сблъсък на идеи, оголената идейна структура на действието. Нека не забравяме при това, че идейният конфликт намира пълноценното си художествено възплъщение в сферата на психологическите сътолкновения. Той е толкова по-убедително разкрит, колкото по-дълбоко преминава под повърхността на видимата жизнена борба. Идеен е смисълът на тази борба. Но в даденото драматургично произведение тя се води за нещо конкретно, понякога съвсем ограничено, от субективни съображения и цели, под напора на бликналите страсти, на разпалените пристрастия, на омраза или любов, на майчина обич или алчност, на обидата, ревност или жажда за мъст. Убедителността на идейния конфликт се постига само когато идеите „говорят“ чрез съдбите на героите и ни въздействуват като съдби. Всички сбрази на изкуството, които са свързани в съзнанието ни с представата за някаква човешка индивидуалност-символ — Хамлет, Фауст, Протасов или Буличов — са преди всичко съдби и после символи-идеи.

Възплъщението на идеите — това са съдбите на образите в пиесата, тяхното развитие по протежение на действието. Пътят, който образът изминава в пиесата, очертава една жизнена позиция, едно отношение към света, в последна сметка — една идея. Съдбата на всеки образ е осъществяване на една идея, а сблъсъкът на съдбите представлява сблъсък на идеите. Ние виждаме обаче само съдбите. А идеите, които изразяват, ние сами дешифрираме.

Конфликтът в пиесата е отражение на реално съществуващите конфликти в живота. Но животът е прорязан от безброй конфликти, някои от които възникват и се разрешават в един ден, други са по-дълготрайни, докато трети са така дълбоки, че слагат отпечатъка си върху цели епохи, обхващайки в себе си основните противоречия на общественото развитие на даден негов етап. Очевидно е, че от значимостта на отразявания конфликт

зависи значимостта на жизненото съдържание на пиесата, значимостта на нейната идея. Малкият, инцидентният конфликт, взет от повърхността на живота, води до онова обедняване на съдържанието, до онази идейна анемия на драматургията, известна под често употребяваното название „дребнотемие“. „Напрежният разрез“ на действителността се извършва по „жилките“ на конфликта. Колкото по-дълбоки пластове достигат тези „жилки“, толкова по-дълбоко би могло да бъде проникването в „сърцевината“ на живота, толкова по-голяма би могла да бъде и истината за този живот, открита в пиесата. Всички големи произведения на драматургията, а и на изкуството изобщо, се градят върху основни, коренни конфликти на времето. Картината на живота в тях е така пълна тъкмо поради всеобхватността на конфликта, който пронизва всички жизнени явления, който достига до „дъното“ на действителността и открива движещите сили на нейното развитие.

Масщабният конфликт е предпоставка, необходимо условие за мащабността на изображението и на идеите, които съдържа и внушава пиесата. Но само условие. Това е една възможност, която не винаги бива еднакво добре оползотворена. У нас например са написани доста пиеси за съпротивата, но твърде малко от тях успяват с необходимата художествена убедителност и пълнота да предадат огромната сила на идейно-социалния конфликт от живота, който отразяват. И все пак тези сполучливи, макар и не толкова много на брой пиеси за съпротивата остават и до днес между най-хубавото, създадено в нашата съвременна драматургия. Не ще и дума, големият конфликт тук е бил от значение.

Драматургът, като всеки художник, трябва да притежава, разбира се, проникновението да вижда, да открива конфликтите в живота. Но това проникновение още не е достатъчно, ако не е съчетано с умението обобщено, мащабно да се пресъздават откритите жизнени конфликти в художествена форма. Тук способността за обобщаване играе първостепенна роля. Това е способност да се осмисли отразяваното явление, да се насити с идейно съдържание, да му се даде дълбочина. В интензивното и успешно развитие на нашата днешна драматургия тъкмо майсторството на обобщението продължава чувствително да изостава. Нашите драматурзи все още са в дълг пред съвремението ни за това, че не са успели да създадат, въпреки частичните сполуки, голямото, мащабно произведение, в което с цялата си сила ще бъдат отразени конфликтите на изменящата се действителност, противоречията в процеса на изграждането на едно ново общество.

Принципът на конфликтното изграждане на образите и действието е основен принцип в драматургията. Неговото нарушаване или неспазване води до изграждането на драмата като литературен род. Така наречената „теория на безконфликтността“, която бе решително отхвърлена като порочна и лишена от всякаква състоятелност, бе опит да се умъртви живецът на драмата — конфликта, като се подмени драматичната борба на противоположни жизнени начала със спор, заради недоразумения или мними, повърхностни противоречия. За щастие нашата драматургия остана почти незаसेгната от влиянието на тази теория. Конфликтното начало в нея винаги е запазвало своята жизнеспособност. Но въпреки това не липсват отделни, частични, съвсем изолирани прояви на безконфликтност. Такъв беше случаят с пиесата „Шумът на тишината“ от Павел Спасов. В пиесата „Врабчето“ от Любен Гройс също не може да се открие истински дълбок и значителен конфликт. Авторът търси източника на противоречията предимно във физическия недъг на главната си героиня и в

странностите на характерите на останалите си герои. По тази причина в пиесата виждаме само готовите резултати от измененията в отношенията на героите, което е повече плод на процеса на тяхното взаимно опознаване, а не на реална борба помежду им. Единственият бегло набелязан конфликт намира разрешение още към средата на пиесата и по-нататък действието сякаш може да продължи до безкрайност, тъй като се занимава преди всичко с биографичното развитие на образите.

Конфликуващите идеи са пречупени през субективната същност на образите. Те преминават през гама от човешки съдби, въплътени са в поведението на много различни личности. Затова един и същ идеен конфликт във всяка пиеса се осъществява по различен, неповторим начин, при строго определени и специфични условия. Неговите носители са неповторими индивидуалности, действащи при неповторими обстоятелства. Оттук и пиесата винаги се оказва нов, оригинален израз на този конфликт. Това дава всички основания в случая да се говори за общ идеен конфликт и за частен, субективен конфликт между дадените герои на пиесата. Като под частен конфликт се разбира онзи, който непосредствено засяга техните коренни жизнени интереси и цели. Той фактически е жизнената сфера, в която се проявява идейният конфликт. Повечето от драмите на Ибсен имат еднаков или сходен идеен конфликт, който във всяка отделна пиеса е видян през призмата на различни частни конфликти. Всяка пиеса е различен „аспект“ на един и същ общ конфликт.

Субективният конфликт е конкретната форма на проява на общия идеен конфликт. В това се заключава и тяхната взаимна зависимост. Колкото по-остър е единият, с толкова по-голяма острота ще се отличава и другият. Колкото по-дълбок е частният конфликт, толкова по-пълно може да бъде разкрит и общият идеен конфликт. Много показателен в този смисъл е фактът, че конфликтите в пиесите най-често се развиват в рамките на семейните отношения. Тук не става въпрос просто за така наречената „семейна драма“. От „Антигона“, „Едип цар“ и „Медия“, от „Хамлет“, „Крал Лир“ и „Коварство и любов“ до „Три сестри“, „Разлом“ и „Любов Яровая“ борбата на противоположни жизнени начала се е разгаряла между хора, свързани с най-тясна близост. И то не само по причина на необходимостта тези хора да имат достатъчно общи допирни точки, за да намерят и основа за сблъсъка си. Субективният конфликт добива особена острота и драматизъм именно поради разрыва на най-здравите и най-дълбоките човешки отношения. Късат се най-съкровениите връзки между хората, противопоставят се един на друг бащи и деца, мъж и жена, кръвни братя. В тази острота на личния сблъсък, в това крайно „поляризиране“ на най-близки хора се проявява всъщност дълбочината на идейния конфликт. Идеите са така непримирими, така нетърпимо враждебни, че имат силата да надделеят над чувствата, дори над инстинктите, да накарат героя въпреки любовта си да се раздели с близкия си, да убие детото си, да се отрече от баща си, да изпрати на разстрел брат си. Тук силата на идейния конфликт търси равностоен израз в силата на драматизма на частния жизнен конфликт.

Драматургът трябва да открие не само идейния конфликт, но и да намери онзи частен конфликт, който най-пълно би го изразил. Това вече зависи от богатството на жизнените наблюдения и от умението да се обобщава. Някои от най-добрите образци на нашата съвременна драматургия дължат трайното си драматично въздействие тъкмо на сполучливо намерения жизнен конфликт, който дава достатъчно богати възможности за раз-

криване на идейния конфликт. „Тревога“ и „Щастие“ от Орлин Василев, „Царска милост“, „За честта на пагона“ и „Иван Шишман“ от Камен Зидаров, „Всяка есенна вечер“ от Иван Пейчев и още редица други пиеси могат да послужат за примери в това отношение. Особено сполучлива находка на основната драматична ситуация има Камен Зидаров в пиесата си „За честта на пагона“. Главният герой се оказва годеник на дъщерята на башиния му убиец. Това вече дава отлични възможности идейната борба да премине в план на остри психологически сблъсъци. Героят на Зидаров е подложен на сурово морално изпитание. От една страна, той е най-сериозният свидетел, който може да потвърди обвинението срещу убиеца на баша му. Но, от друга страна, изобличавайки убиеца, той би направил невъзможен проектирания брак с жената, която искрено обича, тъй като този убиец е неин баша. По пътя на развитието на този силен субективен конфликт получава убедително развитие и разрешение и общият идеен конфликт. Също е положението и в пиесата „Иван Шишман“, където големият общественно-исторически конфликт е пречупен отново през драматичните субективни конфликти между Шишман и Десислава, между Шишман и Срацимир и пр.

В съвременната драматургия личи тенденцията да се излезе от рамките на частния семеен конфликт, реалните жизнени противоречия да се търсят върху една по-широка основа на обществените отношения. Този стремеж е закономерен. Днес драматургията съсредоточава вниманието си към проблемите на моралния облик на съвременника, който се проявява преди всичко в отношенията с колектива, в трудовия процес, в обществената дейност. Конфликтите вътре в семейството вече не могат пълноценно да служат за призма, през която да се пречупват качествено новите противоречия. Това налага идейните конфликти да търсят израз си в по-широк кръг на човешки взаимоотношения. Появяват се пиеси, в които субективните сблъсъци възникват между хора, свързани преди всичко с обществените си интереси, с трудовите си отношения — „Боровете не превиват клони“ от Коста Странджев, „Птици от различни ята“ от Д. Гонов и Д. Панделчев и още някои други. По всичко личи, че тази тенденция подлeжи на развитие, доколкото конфликтите в нашето общество непрекъснато изменят съдържанието и характера си и центърът им се измества от семейството към колектива.

Една обща констатация, налагаща се от казаното по-горе, е, че много от нашите съвременни пиеси се градят върху значителен идеен конфликт, който губи от силата на въздействието си поради лишения от острота и драматизъм личен конфликт, в чиято рамки е въплътен. В повечето случаи идеите в тези пиеси конфликтуват директно, а не чрез съдбите на образите. По такъв начин намалява и нашето въздействие от процеса на борбата между различните съдби, тъй като този процес се откъсва от чисто човешката му основа.

Конфликтът „поляризира“ не само образите помежду им. Той прониква в тях самите, раздвоявайки ги вътрешно. Строго погледнато, в пиесата няма вътрешно безконфликтен образ, който да не изживява раздвоение, независимо в каква — по-голяма или по-малка — степен. Има образи, които външният конфликт довежда до раздиращи вътрешни противоречия, до сложна и напрегната борба със себе си. Други са вътрешно много поустойчиви и цялостни. Но при всички случаи раздвоението не може да не съществува. То възниква от необходимостта образът да вземе някакво решение, да намери изход от дилемата, пред която го изправя стълкнове-

нието му с другите образи, с обстоятелствата и събитията. Взимането на това решение предполага един по-кратък или по-продължителен процес на вътрешно колебание и преценка, избор между две възможности, противопоставяне на чувства и мисли „за“ и „против“. Пътят до решението всъщност бележи драматичното развитие на образа. Недраматичен, вътрешно статичен е образът, който не познава този път, който изобщо не изживява раздвоение.

Главната героиня на пиесата „Госпожата на господин търговеца на сирене“ от Георги Марков е до голяма степен такъв недраматичен, вътрешно неподвижен образ. Тя е изправена пред една съдбоносна дилема, заставена е да вземе едно изключително важно за живота ѝ решение. Въпреки нежеланието ѝ, въпреки любовта ѝ към друг човек, нейните родители искат на всяка цена да я омъжат за чужденец. Логично е да се очаква някаква съпротива от нейна страна. Но героинята не предприема нищо. И нея действително я омъжват насила за човек, към който тя не изпитва никакви чувства. Наистина така, както ни я представя авторът, тази героиня не е способна да се бори. Тя е слаб човек и става жертва на безсилието си. Но безсилието не изключва все пак драматичната борба. Именно осъзнаването на безсилието би могло да се превърне в дълбока драма за героинята. Безсилието не означава безразличие. Става въпрос, че героинята на пиесата не изживява дори борба със себе си, със собствените си чувства. Тя не само не противодействува на родителите си. Тя остава и вътрешно пасивна, психологически статична, бездействена. И в последна сметка ние виждаме изобразено самото безсилие, а не драмата на това безсилие.

В нашата драматургия могат да се намерят и други подобни, вътрешно безконфликтни образи, обикновено на положителни герои. Те стигат до съдбоносни решения без минутно колебание, посрещат с удивително хладнокръвие всякакви превратности в живота, справят се с най-объркани обстоятелства, сякаш имат предварително готов отговор за всеки възникнал проблем. Колкото и на пръв поглед да изглежда странно, един от тези образи е бай Димо от пиесата „Любов“ на Орлин Василев. Неговото очакване е безспорно. Той носи в себе си нещо от бодрия и жизнерадостен дух на народа ни. Но въпреки всички свои хубави качества, този образ е напълно статичен, драматично бездействен. Неговата дидактичност е очевидна. До голяма степен лишен от вътрешна конфликтност е също образът на капитан Естанислао Браво от пиесата на Димитър Димов „Почивка в Арко Ирис“. Авторът е искал да покаже в него един мъжествен, смел, твърд тип на революционер. Но с прекомерното подчертаване на тези страни от характера на образа е изгубена отчасти неговата топлота. Голямата твърдост на този човек е довела до една негова вътрешна хладина и неподвижност.

В стремежа си да избегнат психологическата безконфликтност преди всичко на положителните си герои, някои автори стигат до друга крайност. Те просто изкуствено отежняват образите с конфликти. Преживяванията по пътя на решението в такива случаи са прекалено детайлно проследени, премного „психологизирани“, достигащи до болезненост. Положителният герой в много пиеси е представен с обремена биография, в която най-често се открива развод, несполучлив брак или нещо от този род, което се използва като претекст за душевни колебания и мъчителни размисли. Излишно е да се доказва, че от внасянето на такъв фалшив драматизъм няма никаква обективна полза. Най-после някои автори, търсейки вътреш-

но конфликтни герои, обърнаха поглед към „хората с минало“, към несполучилите в живота, които преживяват своето прераждане. Но всичко това не отменя задължението на драматурга да открие реалните противоречия в духовния свят на съвременния човек, в неговото изменящо се съзнание, противоречия, които безспорно съществуват и не могат да бъдат замествани с несъстоятелни, изкуствени конфликти.

От разрешението на конфликта, от изхода на житейската борба между героите зависи идейният смисъл на пиесата. Впрочем не във всяка пиеса жизненият конфликт получава разрешение. Не винаги в края на действието има победени и победители. Но винаги едната от конкуриращите идеи побеждава. Пиесата винаги ни води до един идеен извод, до една присъда. При това понятието за победени и победители тук е много относително. Често, както е в трагедиите, а и в много драми, носителите на побеждаващата идея загиват; практически те се оказват „победени“. При дадените обстоятелства и обществени условия разрешението на жизнения конфликт не може да бъде в тяхна полза. Но тяхната физическа смърт доказва с още по-голяма сила жизнеспособността на идеята, за която са се борили, която са защищавали. Разбира се, не всеки герой, който загива в пиесата, е носител на побеждаващата идея. Неговата смърт може да символизира и обречеността на идеята, която е отстоявал.

Идеята побеждава в нашето съзнание. Разрешението на идейния конфликт е в крайна сметка утвърждаване на по-прогресивната, по-възвишената, по-хуманната от двете борещи се идеи — онази, която е свързана с най-благородните и светли идеали на човечеството.

От съществено значение е обаче това разрешение да дойде по естествен път, като закономерен резултат от развитието на действието, от процеса на жизнената борба. Ние трябва да се убедим в превъзходството на идеята, която авторът желае да утвърди. Малко могат да въздействуват онези пиеси, в края на които едната идея изведнъж одържа победа след внезапен и необоснован обрат на действието, след компромис в логиката на вътрешния процес на борбата между образите. Очевидната тезисност на такива пиеси е една от най-съществените им слабости. Цялата нагласеност на разрешението на идейния конфликт тук е следствие от преднамереното, насилствено разрешение на жизнения конфликт. На автора му е нужен един предварително определен извод, до който не би могло да се стигне без принудителното насочване на действието към него. Така всичко се подчинява на предпоставената теза. „Аз мисля — казва Енгелс — че тенденцията трябва сама по себе си да произтича от положението и действието, без специално да се посочва, и че писателят не е задължен да поднася на читателя в готов вид бъдещото историческо разрешение на изобразяваните от него обществени конфликти“¹. И по-нататък: „Колкото повече са скрити възгледите на автора, толкова е по-добре за произведението на изкуството“². Тезисността се заключава именно в това открито изтъкване възгледите на автора, в натрапчивото сочене на тенденцията, в това „произтичане“ на действието от идеята, вместо на идеята от действието. От този недостатък за жалост страдат много от произведенията на нашата съвременна драматургия. Съвсем ясно е, струва ми се, че тук не става въпрос за лишаване на произведението от тенденциозност, а за начина на нейното осъществяване. Нашата съвременна драматургия трябва да внушава големите идеи на времето. Това е първото нейно задължение.

¹ Маркс-Енгелс. За изкуството, изд. БКП, София 1951, стр. 127.

² Пак там, стр. 128.

Но тя трябва да ги внушава по истински драматичен и художествен път. Това е второто ѝ не по-маловажно задължение.

„Властта на събитието — пише Белински — поставя героя на драмата на кръстопът и го довежда до необходимостта да избере един от двата съвършено противоположни един на друг пътя за изход от борбата със самия себе си: но решението за избора на пътя зависи от героя на драмата, а не от събитието“.¹ Образът е самостоятелен господар на съдбата си и решението на личния му конфликт е предоставено изцяло на неговата воля. Този принцип се отнася с абсолютно същата сила и за решението на общия конфликт в пиесата. Борбата на образите е преди всичко психологическа борба, чийто изход определят те сами чрез действията си, чрез преодоляването на взаимната си съпротива, чрез постъпки, продиктувани от собствената им воля. Конфликтът се решава вътре в образите и само с техни сили. Външната намеса би означавала тяхната неспособност да се справят с обстоятелствата и да разсекат възела на противоречията си. Срещат се обаче пиеси, в които авторът не съумява по този вътрешен път, по психологически начин да разреши конфликта между героите си. В хода на действието онези от героите, които трябва да утвърдят победата на защитаващата от тях идея, не намират в себе си достатъчно сили за това. Най-често въпросът се свежда до разобличаването на противника им. Те се оказват без аргументи или собственото им развитие не е достигнало точката, в която вътрешният им подем ще позволи да нанесат последния съкрушаващ удар. В такъв случай на помощ идват външни подкрепления. Подобна външна намеса способствува за разрешаването на конфликта в пиесата „Любов“ от Орлин Василев. Органите на милицията извършват онова, което очевидно никой от героите на пиесата не е в състояние да извърши. Но тази развръзка едва ли разчита на убедителност. В пиесата „И утре е ден“ от Георги Джагаров един магнетофонен запис дава в ръцете на главния герой оръжието, с което той демаскира своя противник. Но това е все пак игра на случайности, а ние се интересуваме от закономерния, а не непредвидения изход от борбата. Би ли могъл, ако не притежаваше този силен разобличителен документ, героят на „И утре е ден“ да победи със собствени сили в острия конфликт, в който е въвлечен? Съвсем очевидно е, че той има всички възможности да победи, тъй като обществените сили са на негова страна. Но авторът не е намерил начин да покаже това с необходимата убедителност.

С малко по-друг случай се сблъскваме в пиесата на Николай Хайтов „По земята“. Тук основният конфликт се разрешава не от волята на героите, а от благосклонността на природата.

Централният герой на пиесата, бригадирът Драго, иска да утвърди някакъв нов, по-продуктивен начин на сеитба в своето кооперативно стопанство. Той е засял една нива още през зимата, на снега. Това е нещо небивало; откак свят светува никой в селото не е засявал на сняг. Но Драго ще докаже, че може и така. Конфликтът, който се очертава до тук, е очевидно между човека и природата. Но възниква и друг конфликт между бригадира и ръководителите на стопанството — конфликт между новаторството и закостенялостта. Започнал от хората, той ще се разреши не от тях, а там, на нивата, от поникналото зърно, което ще докаже правотата на Драго и необходимостта от новаторството. Нека за момент обаче допуснем, че някакви неблагоприятни природни условия, просто

¹ В. Г. Белинский. Собр. соч. в трех томах, М. 1948, том II. стр. 18,

някакъв по-силен студ, станат причина засятото зърно действително да не поникне, както предричат противниците на Драго. Как ще се разреши конфликтът? Нали точно в обратен смисъл на онзи, който преследва авторът? Идеята за новаторството следователно ще бъде опровергана, както сега е утвърдена в пиесата, не от волята на хората, а от природата.

В случая авторът неподходящо е преплел два различни сами по себе си конфликта. Единият от тях е между човека и природата; другият между жизнените позиции на хората. Развитието на тези два конфликта разделя действието на пиесата на две почти несвързани вътрешно части, едната от които достига развързката си много преди другата. На това всъщност се дължи фактът, че Драго излиза от действието някъде към средата на пиесата. Неговата фактическа роля на конфликтующа страна още там се изчерпва. Защото основната за него морална борба с противниците му, с представителите на закостенялата традиция не би могла да продължи. Той вече е постигнал целта си — засял е. За него, а и за нас, е второстепенен въпрос — от чисто морална и идейна гледна точка — дали експериментът ще успее. Важното е, че Драго се е решил на този експеримент, важна е идеята за непримиримостта със старото, която тържествува в постъпката на този обикновен човек от народа. Важен е този неудържим устрем да се измени животът. Самият конфликт спокойно може да остане практически неразрешен или Драго да се окаже дори губещата страна в него. Идейният конфликт пак ще се разреши и по-прогресивната идея, чийто носител е Драго, пак ще бъде побеждаващата.

Другият конфликт между бригадира и ръководителите на стопанството, който бих нарекъл „административен“, въпреки моралната му основа, е подведен така, че обилният плод, който дава засятата по сняг нива, се оказва наистина най-убедителният аргумент при разрешаването му. В разработката на този конфликт обаче не достига психология.

Изводът от казаното, колкото и еретично да прозвучи е, че втората част на пиесата „По земята“ не е вътрешно необходима. Тя внася онзи елемент на тезисност и илюстративност, който би могъл да се избегне.

Конфликтът в пиесата „Боровете не прививат клони“ от Коста Странджев също получава развързката си с помощта на известна случайност. Група работници от строителен обект произволно са напуснали работата си. Неиздържали на трудностите, те просто дезертират. Но мисълта на автора е да покаже как суровата и необузdana природа на тези хора се пречупва под натиска на растящото съзнание за мястото им в живота. Те трябва в последна сметка да се върнат на обекта, доказвайки тази мисъл. Но преломният психологически момент, когато в цялата група на беглеците съзрява решението да се завърнат на работа, настъпва под въздействието на един съществен външен фактор. Работниците се срещат с майката на загинал в този край партизанин. Нейният разказ пробужда съвестите, отрезвява съзнанието. И точно тук авторът допуска една голяма слабост. Появата на партизанската майка не би била толкова уязвимо звено в развитието на конфликта, ако до нея вътре в средата на работниците се бе породила мисълта за връщането, така че нейната роля да се сведе до ускорител на взимането на решението.

Конфликтът едновременно разделя и свързва образите. Те са разделени от противоречията помежду си и са свързани чрез взаимодействието, което им налагат тези противоречия. По такъв начин конфликтът се явява онзи обединителен център, онова основно спояващо звено, което дава единството на действието в пиесата, единството на нейното изграж-

дане. Единството на действието бихме могли да видим в светлината на единството на конфликта. Белински сочеше, че трябва да схващаме „единството на действието като единство на идеята“. А идеята на пиесата преминава през развитието и развързката на конфликта. Единството неизбежно бива нарушавано, когато конфликтът не обхваща всички страни на действието.

В пиесата „Светът е малък“ от Иван Радоев действието се развива в две концентрични сфери, слабо свързани една с друга, тъй като по-голямата част от него — взаимоотношенията между Иван и Яна — не са обхванати от основния конфликт, подсказан в заглавието. Практически се получават две пиеси, всяка от които има своя относителна самостоятелност. Нещо подобно намираме и в пиесата „Делниците имат много имена“ от Никола Русев, където в хода на действието последователно се разрешават два конфликта — първият между стария Кънев и семейството на сина му, което извършва убийството му в стремежа си да получи наследство; вторият — между това семейство и Младен, нелегален участник в съпротивата. Едва след като се разреши първият конфликт, на преден план излиза вторият. Пиесата пак се разделя на две части, в които приключва по един цикъл от действието и които са почти независими една от друга.

Конфликтът е движещата сила в механизма на пиесата. По пътя на неговото развитие се разкрива идеята, която авторът иска да доведе до читателя или зрителя. Това определя решаващата роля, която той изпълнява в конструкцията на драматичното произведение, и голямото значение на правилното му изграждане. Може би няма да е пресилено, ако се каже, че слабостите на пиесите обикновено водят началото си от слабости в постройката на конфликта. Но конфликтно добре изградената пиеса е все пак половин успех, условие за успеха. Безупречната в композиционно отношение пиеса пак може да е слаба. Нека не забравяме, че конфликтът — това е преди всичко борба на идеи, отражение на реалните обществени противоречия в живота. По-главното условие за успеха на пиесата е какъв ще бъде по съдържанието си, колко значим ще е конфликтът, пресъздаден в нея. Първата задача на драматурга е да открие истинските, съществените конфликти на своето време, да проникне в същността на жизнените явления и да види техните движещи сили. А това изисква преди всичко познаване на живота.

Пред нашата драматургия днес стои една висока и голяма цел — да пресъздаде мащабно и художествено пълноценно дълбоките конфликти на съвременieto ни. Радващи са нейните сполуки по пътя към тази цел. Те ще се умножават с все по-проникновеното изследване на живота, с все по-дълбокото навлизане в жизнените противоречия. Тези противоречия очакват майсторско художествено разкритие преди всичко от драмата.