

ранните спектакли на Майерхолд. Но докато при Майерхолд този танц е бил транскрипция на извънземен конфликт, при Вахтангов всичко е подчинено на остра, мащабна и ярка съвременна мисъл. Тя скрепява и най-откровената условност в съюз с целите на голямото изкуство — да прониква дълбоко в човешката действителност. Този танц обаче е бил прекъсван енергично от мигове на „динамичен покой“ по принципа на контраста. Тук обичайната линия на органичното житейско поведение на сцената се е заменяла от единствената мисъл — за уродливостта на един противоестествен свят.

Акцентът вече е върху оркестровката на композиционната група от актьори, които заедно със словото използват и изразителния език на тялото и ръцете. Например групата на хасидите е разкривала своето съдържание тъкмо чрез играта с ръце и тяло. Н. Зограф отбелязва във връзка с това, че ако първият хасид е „държал ръцете си сгънати в лактите с отворени длани, с наведена надясно глава и корпус на тялото, другият е бил изправен, с ръце, притиснати на гърдите и с отворени длани, даже малко приведен назад, третият се е навеждал наляво с разперени ръце встрани и открити длани, а четвъртият е протягал ръцете си напред с длани надолу, като е навеждал горната част на тялото си и т. н.“¹ Тълпата на просящите е била решена също в такъв едър план с нова театрална логика, която чрез крайното внушение и чрез първоосновата на актьорската игра е кореспондирала с натуралната правда. Същият историк върху основата на рецензии от първите спектакли на „Хадибук“ предава така впечатлението от тълпата на просящите: „Една гърбава, втора изкривена, трета безноса, четвърта с воднянка, пета глупава, шеста туберкулозна, седми слепец — всеки от тези персонажи в тълпата си има свой индивидуален облик, рязко гротескова и сатирична изразителност. Техният грим и движенията са уродливи, техният динамичен танц е танц на протеста, жадността, заплахата, злорадството.“² Както се вижда, Вахтангов тук не е търсил психологическа нюансировка, а социалния и обобщен психологически жест на душата. Вахтангов е провеждал мисълта си и чрез костюма — хасидите са били облечени еднакво, просящите са се сливали в обезобразено множество, макар и нелишено от външната пъстрота на парцаливи останки от дрехи. Впрочем Вахтангов е прилагал принципа на „механизираната психология“ не само по отношение на участниците в масови сцени. Той е характеризирал с подобни бои и всички представители на света на богатшите и еснафите, на стожерите на еврейското „местечко“. Така например еснафките са били показвани статуарно, „без движения“, те са приличали на „манекени“. Богаташът Сендер е бил построен по принципа на „фиксацията на еднообразните движения“, неговите бавни, спокойни жестове са контрастирали на беснеещата тълпа.

Същевременно, както и в други постановки Вахтангов разкрива хората от народа като живи и изпълнени с енергия. Например Ханан за разлика от пиесата е бил показан в спектакъла като земно същество от плът и кръв, като влюбен младеж, страстно предан на своята възжелана мечта. Леа е била възплъщение на девическата невинност, която започва да узрява за бунта. Разбира се, Вахтангов търси театралните стилистични контрасти — например Леа е облечена в бяло, тя е светло петно, което блести в този тъмен, безпросветен и страшен свят на кошмарните видения. Тя е жертва и присъда. И въпреки това тъкмо Леа вече има повече индивидуалност, своя драма, по-многообразен вътрешен свят и психологическо богатство. По такъв начин Вахтангов показва отново, че за него не е най-важно дали дадено театрално дви-

¹ Н. Зограф, Вахтангов, стр. 121.

² Н. Зограф, Вахтангов, стр. 121.

жение ще кореспондира по-пряко или косвено с житейското такова. (При Леа например успоредиците с житейското правдоподобие са значително повече, отколкото при Сендер или тълпите на просяците и хасидите.) Следователно за Вахтангов по-съществено е всяко театрално средство да помага за разкриването на една нова обобщена художествена правда, да бъде най-точният акцент в сложната система на театралната действителност. Сиреч, не тезата, не догмата трябва да ръководи твореца, а желанието за самоизразяване, продукт на откровена обществена заангажираност.

В „Хадибук“ Вахтангов, отреждайки централно място за актьора, продължава да развива идеята си за синтетичния театър, в който различните изкуства се обединяват в името на по-яркото разкриване основната идея на режисьора. Един такъв възглед оспорва разбирането, че театърът трябва да се осланя изключително на актьора и затова може да пренебрегва помощта на художника, на архитекта, на музиканта, на гримьора, на осветителя и т. н. В „Хадибук“ например огромен принос има и художникът Н. Алтман, който заедно с Нивински — художника на „Турандот“, участва непосредствено в строителството на това, което ние наричаме естетика на Вахтангов. Известно е, че в началото на репетициите на „Хадибук“ Вахтангов е работил в маниер, по-близък до психологическата правда, дори е спорил с първите ескизи на Алтман. Но в процеса на работата Вахтангов се уверява в правдата на обобщената образност и условното решение на бита, които е предлагал Алтман. На Вахтангов е станало близко експресивното и гротесково решение на Алтман, кореспондиращо с най-върховните му търсения.

С „Хадибук“ Вахтангов уверено утвърждава принципите на вътрешно и външно раздвижен, активен реализъм, който полемизира със съзерцателността, с житейската обикновеност. Реализъм, който изразява преди всичко отношение към една среда, към един бит, към нещо установено и вече безкрайно остаряло и грозно. Като разкрива този свят на грозното, Вахтангов не остава в положение на съзерцател или „обективен“ информатор. Той не се отдръпва от уродливите явления, не ги изобразява от разстояние. Напротив, той сам изпитва целия ужас, сам разкрива до дъно вакханалията на низките страсти. Той „изживява“ до дъно деформацията, като я претворява в зловещо обвинение. И тъкмо тази сила на обвинението, на присъдата превръщат грозното в миг на прекрасното, в светъл порив към идното. Вахтангов е уверен, че когато обединяващ център е протестното светоусещане, вярата в новото, което трябва да възтържествува, художникът няма защо да се страхува от остро и до известна степен „съпреживяно“ показване същността на явленията. Няма защо да бяга от гротеската, от биещата сатира, няма защо да се бои от изстраждането на целия този кошмар и ужас. В случая Вахтангов въвеличи стихийно, заразяващо и властно в действието на сцената, в съдбата на героите и самите зрители. Той не им дава нито миг покой, той ги предизвиква, привлича ги заедно с него да страдат, да се мъчат, да негодуват, да се страхуват от злото, да тръпнат от победата на новата правда, да се ужасяват от невероятните фантоми на миналото. Тук експресията се разлива с огромно напрежение и напор. Тя разкъсва преградите, тя прониква и в най-малките фибри на тялото и душата. Това е онзи миг на сливането между театър и зритель, за който са мечтали толкова раятели на експресивността в театралното изкуство. Това е безкрайното опиянение от висшите страсти и мисли. Един от рецензентите на Вахтангов сравнява почерка на този спектакъл с офорите и шпалерите на Гойа, с тяхната гротескна, уродлива, ненормална, страшна същност. И в това той безспорно е прав! Защото първо, Вахтангов показва, че реализмът на новото време може да прониква смело в новите и непознати пространства на човешкия свят, да рисува безоб-

разното чрез самото безобразно и въпреки това, да твори според естетиката на прекрасното. Второ, Вахтангов с този спектакъл воюва за ярка и наситена театралност, за самобитен театрален език, който в някои от своите пунктове се докосва до натуралното движение, жест, в други се отдалечава, а в трети се изразява чрез една вече новосъздадена форма на изкуството на театъра. И трето, Вахтангов подчертава действената роля на творческото начало в изкуството, където най-важното е какво казва художникът, какво отстоява, какво защитава.

Самата пиеса на Ан-ски не е притежавала качествата, които има спектакълът на Вахтангов. Тя е била повече мистическа повест за нравите, за бита, за старовремските отношения и обичаи на еврейството. Тя се е строила върху старинни легенди, предания, религиозни текстове, библейски истории. В центъра на сюжета е била любовта на един млад ученик в религиозно еврейско училище Ханан към красивата девойка Леа. От „мистичния“ сюжет, пълен с подробности, екзотика на старинния бит, с таинственост и заклинания, Вахтангов е потърсил ново решение. Той по думите на Х. Херсонски се отказва от конфликта между „небето и земята“. Вахтангов потърсва друго — той разкрива битката между два свята, между два начина на мислене, две схващания за живота. Поезията, любовта, търсенето на истината и чистотата при Вахтангов придобиват необикновена конкретност, като се противопоставят на не по-малкото конкретни понятия на загниването, смъртта, подлостта, жаждата за власт и богатство. Същевременно, както изтъкват всички изследователи на Вахтангов, тук той осъществява невиджана в творчеството си мащабност, поетическа образност, изразителност, символно трагедийно обобщение. Тук наистина придобиват ново значение всички онези елементи на театралността, за които става дума — пластическата изразителност, музикалната композиция на спектакъла, графическото разпределение на мизансцените, вътрешната мелодика и разчетеност на речта, точното очертаване движенията на актьорите. Тук всички страни на актьорската игра, на спектакъла се спояват от темперамента, страстта, въображението на режисьора, от неговото патетично усещане на трагедията, от екстаза, който се е противопоставял на „натуралистичната обикновеност“, както и на „абстрактната измислица“. Създавал се е „пластически паметник на страшното минало на еврейския народ“. В това буйство на чувствата обаче винаги се е намесвал и аналитикът-художник, който последователно, настойчиво, с упорити усилия на интелекта е търсил, откривал различните форми на театралната изразителност.

Спектакълът на „Хадибук“ показва, че за Вахтангов изкуството не е забавен танц, само слънчева усмивка, а дълбоко изстраждане на едно прозрение в съвременния свят. На Вахтангов е била чужда едностранчивостта на някои други съвременни театрала, които са правели своите открития или главно в аспекти на формата, или по отношение на една житейска новопостигната простота. Вахтангов органически е изживявал и формата, и съдържанието. За него формата е била дълбоко вътрешно-мотивиран процес, кристализация на мисълта. Затова зад всеки ход на театралната форма е пламтяло огромно съдържание, зад всяко ново осмисляне на актьорската игра, на ролята на художника или музиката, се е разкривало ново усещане на живота. При Таиروف играта с ръцете е била най-често израз на радост от майсторството на твореца, самозадоволяване от акта на моженето. При Вахтангов подобно третиране на проблемите е невъзможно. Той винаги е вкопчен в душевните процеси, в стихията на мисълта, в безкрайното вълнение, страст, загриженост за съдбата на човека. Вахтангов крие в себе си полемично начало. Той непрекъснато оценява стойностите, той непрекъснато ги формира

по нов начин. Той винаги иска да разбере какво се крие зад видимостта. И всъщност, както вече подчертах, това е центърът в търсенията на Вахтангов — откриването на мястото на човека в съвременния свят, показването същността на главните човешки проблеми! Този апетит към новите социални и обществени проблеми (освободен от морализаторство), прави от реализма на Вахтангов изкуство с явна духовна категоричност, със силна изява на творческото аз, на критерия, на отношението към обекта.

Вахтангов като голям творец осъзнава, че изкуството не търпи голи фрази. То винаги е длъжно да загребва по-дълбоко, да казва повече истина за съвременника. То най-сетне изисква и стройна, строго организирана форма. Ако стилът в едно литературно произведение е откровение за същността на човека, то с не по-малка сила това важи и за театрална, за режисьорска, където формата е също свидетелство за зрялост на духа. Така Вахтангов достига до мисълта за точната и ясна форма, за пределно съгъстен и я, вътрешно динамичен театрален език.

Не е ли добре, пита Вахтангов, формата да бъде зафиксирана предварително, и то онази форма, която винаги ще предизвика най-яръкия, най-възпелващия, най-лаконичния израз на актьорското дарование? Вместо очарователния гастрол не е ли по-правилно да се намери най-убедителното съвременно лице на спектакъла, което ще се възплъщава с пределно категорична форма във всичките аспекти и на играта на актьора, и на различните компоненти на театъра? Декорът, оформлението вече не бива да бъде само допълнение, шрих, незанитересована среда или петно на настроението. Той трябва да „играе“, да бъде органична част от онова, което става на сцената и възпелува актьора. Тук се поставят вече въпросите за сценичната площадка, за наклоненият терен, за триизмерността на решенията, за експресивните акценти, за лаконичните обобщения и т. н. Такова сливане с общия ритъм, естество на спектакъла се изисква и от музиката. Не музика сама за себе си — приятна и задушевна, а музика именно за този контрастен спектакъл, решен в такъв и такъв аспект. Факт е например, че Вахтангов не се съгласява с първия проект за музикално оформлението на „Принцеса Турандот“ и с помощта на самодейните сили на театъра нагласява нова музика — съвременна и вътрешно твърде нехармонична, нестройна. А светлината? При Вахтангов тя се превръща в цяло психологическо откровение. Тя разкрива състоянието на героя, радостта, скръбта, щастието. Тя руши тъмници на злото, тя става възпеление на други по-висши стремежи. Спомнете си какво значение има осветлението в „Розмерсхолм“, където то проникваше в очите, огромните дълбоки очи на героите. И в същото време Вахтангов, в процеса на работата все пак разбра, че в театъра може да се постигне по-голямо въздействие с помощта на изкуството на ръцете. Затова той замени или по-точно остави на втори план търсената изразителност с очите, за да наблегне на пластичната изразителност, на внушението с помощта на движението на ръцете.

За Вахтангов това са все компоненти на театралността, това са все средства на театъра. Това принадлежи към театралността, за която мечтае той и която осъществява все по-успешно в своите постановки. Тази театралност е още и в участието на оркестъра и в зрелищното и ярко облекло, и в присъствието на сценичния темперамент, и в майсторството, и в аплодисментите, и в изкуството да владееш своя глас, тяло, психика. С болка Вахтангов пише по този повод: „Константин Сергеевич изгони заедно с нея (пошлата театралност) и истинската, нужна театралност, а истинската театралност се състои в това да поднасяш театралните произведения театрално.“¹ Или: „Станиславски се яви тогава, когато истинската театралност умря. Той започна да строи

¹ Вахтангов, Записки, писъма, статьи, стр. 254.

живия човек, в който бие живо сърце и има истинска кръв. Този човек започна да живее в живота и си отиде от театъра, защото театърът се превърна в живот. Сега е настанало време да се върне театърът на театъра.¹ Естествено тук Вахтангов не е имал предвид толкова внушителните творчески върхове на Станиславски, колкото някои крайности от концепцията на Станиславски. И въпреки това, ясно е, че Вахтангов защитава нова позиция за театъра. Той търси „съвременни способности, за да разреши спектакъла във форма, която би звучала театрално“. Това свое мнение Вахтангов развива подробно в „Обръщението към публиката на генералната репетиция на „Принцеса Турандот“. В „Обръщението“ Вахтангов подчертава, че основната задача на колектива е била да се намери единствено възможната форма за дадения спектакъл. Сиреч, единствено възможното театрално решение. Според Вахтангов до съдържанието човек може да се добере дори и ако не е творец, средствата също може да овладее, ако е запознат с техниката на театъра или е добър майстор, но що се отнася до формата — тя трябва „да се сътвори, да се нафантазира“.² Вахтангов не свързва театралния реализъм с една единствена форма на спектакъла, напротив — той говори за задължителната разлика между формите на различните спектакли, изрази и на различното съдържание и осмисляне.

В последните си спектакли Вахтангов показва, че развитието на театралния реализъм е свързано с най-новите въпроси на времето, съобразява се с новата психологическа и духовна нагласа на съвременния зритель, живеещ в друга, предметна и социална среда. Дори театърът, според Вахтангов, трябва да бъде в авангарда на търсенията на нови пътища. Не е случайно изявлението на Вахтангов, че той е намерил единствено възможната, според него, форма на дадения спектакъл, но за определеното историческо време. В един друг исторически период, заявява Вахтангов, той навярно би потърсил друго решение, което да отговаря на измененото състояние на обществото. Тук искам да посоча още една важна черта в изкуството на Вахтангов — че той не ограничава своя реалистичен театър в рамките на психологическото изкуство. Вахтангов използва всички най-нови постижения, търсения на съвременното театрално изкуство, за да ги използва в строителството на театъра си. Той се учи от Майерхолд, дори пише за него: „Какъв гениален режисьор е той. Всяка негова постановка — това е нов театър.“ Или изказва такава мисъл за Майерхолд: „Всички театри на близкото бъдеще ще бъдат построени и основани така, както това отдавна е предчувствувал Майерхолд. Майерхолд е гениален. И на мене ми е болно, че никой не знае това. Даже неговите ученици“.³ Въпреки строгата забележка за Таиров, който „не познава човешкия дух“, Вахтангов творчески осмисля редица положения, които така или иначе първи повдига Таиров: за синтетичния театър, за новото майсторство на актьора и т. н. Вахтангов не пренебрегва съображенията и на Крег в постановката на „Хамлет“. Вахтангов усвоява опита на театъра на експресионизма, дори дава и свой принос в него. И сега аз се питам: можем ли да си представим Вахтангов без този опит, без това влияние на съвременното изкуство, което в редица пунктове полемизира с реалистичната естетика? Считаю, че ние не можем да си представим такъв, какъвто е Вахтангов, без тези уроци на

¹ Пак там, стр. 258.

² Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 132.

³ Пак там, стр. 132.

съвременността. Напротив, те обогатяват Вахтангов и с новите си открития в различните аспекти на театралността, и с онзи момент на полемика, който са предизвикали във Вахтангов. Творческата изява на Станиславски е дала възможност на Вахтангов да положи основите на една реалистична концепция на режисурата и актьора, но присъствието на Майерхолд е дало друго преимущество — да сравнява, да избира и да допълня. Сам Вахтангов пише, че „Майерхолд не познава актьора“, поне в онази плоскост, в която го познава Станиславски,¹ но същевременно той разбира и приноса на Майерхолд в борбата му за театралност и ярка сценична форма.

Ето защо, нашата марксистка естетика не бива да пренебрегва фактите, да се отклонява от естеството им. Тя трябва да оценява тяхното място и роля в едно цялостно развитие, което представлява сложен и противоречив процес. Творецът не е дете, което трябва с педагогическа настойчивост да се предпазва от „греховни плодове“. Творецът е творец затова, защото може да избира, да оценява, да казва своята присъда, да утвърждава своя мироглед. И само в такъв спор, в такава полемика на възгледи, на разбирания може да се роди и новият ярък феномен. Ако Вахтангов е успял да използва плодотворно определени нови открития на съвременната режисура, за да ги подчини на цели, достойни за театър на социализма — аз не намирам нещо осъдително в подобно действие. Ако той по нов начин третира някои от средствата и идеите на романтичния театър — гротеската, пародията, иронията, тенденциозното рушене на театралната илюзия, ние трябва да признаем в него качества и на отличния селекционер, на отличния творец. Този реализъм на Вахтангов не избягва и деформацията и пределното наедряване и острота на рисунъка. Щом дори Аристотел в своята „Поетика“ допуска известна деформация в образа, отклонение от привичното, защо трябва да обвиняваме Вахтангов в порока на ограничен деформатор на сцената, ако той върши своето дело, проникнат от огромната си ненавист към света на старото — реакцията, богаташите, еснафите, равнодушните. Важното е, че тук деформацията не замъглява цялостния облик, не нарушава смисъла, не е игра на болно и себично съзнание. По-правилно в случая е да пишем не за деформация изобщо, а за остър почерк, за гротескно изразяване, за използване на параболата, пародията, разсичащата ирония и т. н. Сиреч, за театрални средства, които помагат за по-динамично и наситено изразяване на голямата съвременна мисъл.

По повод отношението на Вахтангов към театралния спектакъл Захава пише следното: „Вахтангов учеше, че задачата на театъра при постановката на тази или онази пиеса трябва да се диктува от стремежа да се намери най-добрата, сиреч, единствената форма, която би удовлетворила всичките три посочени изисквания, тоест, по най-съвършен начин да се изрази съдържанието, което дава авторът от гледна точка на съвременността, със средствата на даденния колектив“.² Тази мисъл на Вахтангов е много характерна за неговата естетическа концепция, в която се отстоява самостоятелността и завършеността на феномена на театралното изкуство. Тя ни връща отново към въпроса за отношението между сцената и драмата. Вахтангов не разглежда театъра като обикновен интерпретатор на драматургията, но не прави от него и изкуство, което е отделено напълно от литературния материал. Напротив, дейността на Вахтангов показва, че той се обръща към произведения, които могат да бъдат добра основа за съвременен те-

¹ Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 132.

² Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 125.

атрален спектакъл. Пиесата при него най-често е стимул, първоначало, необходим изходен пункт за по-нататъшното творчество на режисьора и актьора. Впрочем в отделни свои изказвания той стига до твърдението, че пиесата е повод за театрално действие, както при постановката на „Турандот“. В другите случаи обаче Вахтангов остава далеч по-верен на драматургическия материал (в „Чудото на свети Антоний“, „Ерик XIV“, „Сватба“ и т. н.) Естествено той и тук проявява яркото си самотитно творчество, осмисля съвременно пиесата, но въпреки това запазва уважение към зрелостта на драматургията. Същевременно той показва, че пиесата не е нещо неизменно, че логиката на произведението може да бъде твърде относителна и да подлежи на различни трактовки. Във всяко ново време към драматичното произведение се пристъпва от нов ъгъл на зрение, зачищават се с него нови позиции, служи се на нова естетическа програма. И това се определя както от факторите на съвременността, така и от индивидуалността на актьорите и режисьора, на театралния колектив. Да се изрази най-пълно съдържанието на една пиеса още не означава послушание към каноните, старите открития, колкото и големи да са те. Верността към автора е преди всичко във вдъхването на нов сценичен живот на пиесата, в приближаването ѝ към проблемите на времето, в откриването на нови аспекти в логиката на характерите, взаимоотношенията и т. н. Най-важното е, че с помощта на пиесата създателите на постановката искат да кажат своята нова дума на художници. Те искат да изразят себе си, сиреч, своето отношение към въпросите на обществото и света.

Вахтангов навяла на театъра като на самостоятелно изкуство. Когато поставя „Сватба“ от Чехов, той например запазва уважението и верността си към великия писател и същевременно продължава да развива своята основна тема на творец: за двата свята — живия и мъртвия, за уродливия лик, за гротескната същност на старото. Мечтае да постави Чехов, но без лирика, без настроение. Това противоречи на чеховските постановки в МХТ, но той е уверен, че такова разбиране също е правдиво, чеховско, дори е по-близо до дълбокия мир на писателя. Подобен е случаят и с „Ерик XIV“. Вахтангов тук полемизира със Стриндберг, изменя редица аспекти на творбата, постига различно звучене от онова, което самият драматург е търсил и въпреки това е бил прав: от драматургията той е творил сценичен факт на епохата, оръжие в ръцете на прогреса. Не е ли подобен случаят с ярко гротескната трактовка на „Чудото на свети Антоний“ или с „Хадибук“? Разбира се, тук трябва да се имат предвид още две неща: първо, режисьорът е пристъпвал с различна мярка към различните произведения и писатели. Докато „Турандот“ е била наистина повод на театралното представление, „Сватба“ или „Чудото на свети Антоний“ не са били просто повод, те са влияели много по-активно върху замисъла на режисьора. Второ, пътя, който поема той, изисква не само повече дързост, но и мащабна, силна мисъл и чувство на художник. За полемиката с драматурга е необходимо непременно присъствието на силен творчески дух, иначе всичко се превръща в карикатура, сътворчеството става жалък и безуспешен опит да изтъкнеш себе си или преминава в посегателство срещу вече завоювани пространства на истинското изкуство. Вахтангов обаче е имал вътрешната творческа сила и талант, за да отстоява своята съвременна концепция, която в редица пунктове е била в разрез с основни моменти на пиесите.

Ярък пример в тази насока е последната постановка на Вахтангов „Турандот“. Тук той развива подробно и аргументирано своите театрални идеи, главно в аспекта на театралната форма. Той създава с „Турандот“ нов театър, според думите на Луначарски „театър празник“, „царство на радостта“.

на „необикновената пъстрота, необикновено сияещата радост“.¹ В този спектакъл изпробва оригинални модели на формата, на техниката, на майсторството на новия театър, на новата театрална действителност. В такъв смисъл този слънчев и жизнерадостен спектакъл прилича и на лабораторен опит, който придобива неочакван характер на откритие. Тук го няма исполнителското жизнено драматично съдържание, пронизало целия творчески друг на режисьора, тук ги няма биещата експресивна мисъл и чувство, които стигат своя връх в „Хадибук“, няма го измъченият, трескав, огнедишащ, изтерзан образ на твореца-праведник, търсач на истината, борец срещу фуриите на стария свят. Но в замяна на това тук по-ярко се откроява вярата на твореца, жизнената му бодрост, надеждата в прекрасните мечти на човечеството. Това е духовното освобождение на художника преди самата смърт, това е лъчезарната усмивка на гения, който е сторил нещо важно за хората, за своя народ. Това е разширяването на програмата на театралния реализъм, който третира широко проблемите на своя специфичен театрален език. Най-характерното за този спектакъл, според мене — това е акцентът върху творческото естество на реализма, върху неговото право да си създава нови форми за изразяване на новото съдържание, тоест, акцентът върху творец-художник, върху неговите мисли за действителността, върху неговото отношение към онова, което става на сцената. Това отношение, разглеждано като диалектическа, а не формална връзка между твореца и средата, трябва да се осъществява според режисьора във всички компоненти на театъра. То засяга както пиесата, така и отношенията между актьор и образ, зритель и актьор и т. н. В „Турандот“ Вахтангов намира едновременно и форма на сценичното представление: и тази форма е свързана тъкмо с третирането на театралния реализъм, с поставянето проблемите на импровизацията, на новото оформление и т. н.

Както е известно, в началото режисьорът иска да постави спектакъл по пиесата на Шилер „Принцеса Турандот“. Шилер в своята пиеса набляга на еманципацията на жената, за нейното свободолюбие, като свързва жестокостта на Турандот със стремежа ѝ към възделената свобода. Вахтангов обаче се отказва от Шилеровата трактовка и предпочита да вземе за основа творбата на Гоци, сиреч, самия първоизточник. Какво е длъжен в случая да стори новият реалист според режисьора? Той трябва да изрази съвременното световосприятие, отношение към пиесата. Своята ирония своята усмивка. В 20-те години на века, според Вахтангов, за никого не е толкова интересно да му се разказва приказката за жестоката и трагична любов на Турандот. И той пита: защо е необходимо да се градят на сцената истински дворци или такива от света на приказките? Защо е необходимо да разглеждаме и възприемаме сериозно света на миналото? Съвременниците — разглеждаме и възприемаме сериозно света на миналото? Съвременниците — това са бойците от фронта, защитниците на революцията, граждани на революционна Москва! Това са хора с труден и богат житейски опит, които са изстрадали повече истини от тази за безпощадната любов на една капризна принцеса. Какво би могъл да им каже Вахтангов, ако останеше на равнището на самата пиеса? Той би демонстрирал прийоми на комедия дел арте, би изваял прелестен образ на юношеската любов и толкова. Това обаче е малко, съвсем малко за творец като него. И той решава да проектира в пиесата един друг свят — на съвременните чувства и мисли на хората. Съвременникът оценява миналото, той се смее над остарялото в душевността на героите, като защитава онези вечни ценности, които са били винаги израз на възраждащия се човек. Този съвременник иронизира и остарялото в самия

¹ А. В. Луначарский. Собр. соч. т. 3, стр. 452.

себе си. Той разлага илюзията, гони наивната вяра от сцената. Принципът на този спектакъл е следователно показването на представлението, играта, радостта от играта, рушенето на спонтанното начало и в постановката, и в образа, и в цялата атмосфера на действието. „Като преодолява интимно-психологическото същество на своята творческа практика — пише Н. Зограф — Вахтангов в „Принцеса Турандот“ се стреми да намери форма, адекватна на приказката на Гоци. Разкривайки на сцената особенния свят на театралното представление, той осъществява творчески своите мечти за специфичността на изразните средства на театъра, осъществява принципа за „игра в театъра“, тезиса за силата на въздействието и условността на театралното изкуство, мечтата си за театър на актьорското майсторство с неговата блестяща външна техника на изпълнение; той се опитва да даде театрално, а не психологическо оправдание на събитията и образите, да го даде във всичко: в маниера на играта, в импровизацията на текста, в рисунъка на костюма, в разобличително-ироничната музика и т. н.“¹

Вахтангов разбира, че този спектакъл се подготвя по сценарий, пиеса от репертоара на комедия дел арте. И той набляга на основния театрален принцип на комедия дел арте: демонстрацията на играта, импровизацията. Режисьорът тук отново поставя въпроса за пределното майсторство на актьора, който трябва да разполага свободно с психофизическите си средства, и да изпитва радост от играта, от самия акт на творчеството. (Тук мнението му кореспондира до известна степен с Шилеровата трактовка на играта като път към освобождението на индивида.) Но тъй като това все пак не са актьори на комедия дел арте, те трябва, според режисьора, да пародират съвременно както самите образи, така и актьорите на комедия дел арте, които са изпълнявали роли. Например Вахтангов е споделял с участниците в спектакъла, че едната от актрисите е възможно да е жена на директора на трупата, другата да е ленива и този неин характер да се проявява при изпълнението на ролята на Зелима и т. н. По-усложненият подход към съдържанието, което изразява даденият актьор, е изисквал следователно вече повишено майсторство, владееене на формата, лекота, изобразителност, богатство на фантазията, бързи реакции, импровизационно самочувствие и т. н. Актьорът вече не се крие зад маската на образа. Тук той непосредствено демонстрира своето майсторство, своя талант, умението си мигновено да се преобразява, да „преживява“ убедително поредни вътрешно противоположни душевни състояния. Сиреч, да владее и изкуството на ексцентрика, който може в пределно малко време да изрази различни и често пъти парадоксални положения на своя герой. Този актьор-майстор на театралната форма, според режисьора, е характерен белег за новата епоха, която изисква от театъра да бъде на равнището на своите задачи и да използва всичките си възможности като самостоятелно изкуство в изграждането на новия човек на социализма.

Според Б. Захава, Вахтангов се е изказал така за „Турандот“: „На сцената трябва да възникне не приказан свят, а театрален свят. На сцената трябва да възникне представяне на приказката. Ясна дикция. Огън, кръв и мляко в жеста, в интонациите, в думите, съединени с импровизаторската лекота на тяхното изразяване. Никаква истеричност и неврастения. Никакви психологически оправдания; само театрални оправдания. Да се плаче с истински сълзи и собственото чувство да се изнася на сцената“.² Вахтангов, както вече изтъкнах, трактува импровизацията като основа на съвременната театрална игра — но особен вид

¹ Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 134.

² Б. Захава, Вахтангов и его студия, стр. 134.

импровизация — тук трябва да се играе с такава лекота, заразителност, непосредственост, сякаш че се импровизира. Точната форма, прецизният театрален рисунък остават да властвуват и в този спектакъл. Относно четирите маски Вахтангов счита, че е необходимо те да бъдат приближени максимално до първоизточника. Те се обличат в традиционните костюми на комедия дел арте. Те се движат по-строго в определените от традицията граници, за разлика от останалите изпълнители, които пародират повече съдържанието, разкриват полемично и открито двойствената същност на създадените от тях образи. А. Кипренски също отбелязва, че в „Турандот“ ироничното отношение към съдържанието се е изразявало главно чрез пародията: тук непрекъснато се е провокирала илюзията, непрекъснато се е подчертавало, че тези герои, тези царе и принцеси са недействителни, театрални явления. Подчертавало се е също, че единствено реалното, това е майсторството на актьора и чистата, светла, прекрасна любов, която е съществувала и която побеждава в живота на хората. За рушенето на илюзията е помагало оформлението на Нивински с наклонената площадка, с комбинираните елементи на приказката и новото време, съвременното облекло, което пред очите на зрителя е ставало одежда на древните герои, такива прийоми като поставянето в ръцете на царя, вместо скипър теннисна ракета, като нареждането на обикновени столове до царския трон, залепената брада на хан Тимур, използването на нож за рязане на книги, вместо смъртоносна кама и т. н. Освен това в началото на спектакъла участниците се явяват на сцената в официални одежди — мъжете с фракове, а жените с черни официални дрехи. Те биват представени на публиката. И след това изведнъж пред очите на зрителя започва преобразяването, театъра, играта. Вахтангов е наблюдавал особено на продължението на парада и играта с разноцветните кърпички, които в ръцете на актьорите са се превръщали в нещо лекокрило, радостно, пролетно, в една хармония на пъстроцветието. Това е било, ако щете символичен израз на радостта и на щастието на актьора, че има възможност да бъде участник в празника на сцената. След това е започвало действието, играта, освобождението, разговора със съвременника, умният, ироничен, празничен, светъл диалог със зрителя за миналото и настоящето, за изкуството на театъра — форум на прекрасната радост от творчеството, на вярата в могъществото на новия живот.

По време на свое пребиваване в Москва, имам възможност да се запозная по-конкретно с метода на работа на Вахтангов при постановката на „Турандот“. По щастлива случайност присъствах на почти всички репетиции и обсъждания на спектакъла на Р. Симонов „Турандот“, който точно възстановява Вахтанговата постановка. За отбелязване е, че Р. Симонов в хода на репетициите наблюдаваше непрекъснато на Вахтанговата радостна атмосфера, на звънящата му съвременна поетичност. Той подчертаваше, че в този спектакъл трябва да се преодолее битовата приказност, да се постигне лекота и виртуозност, каквито „съществуват в изпълнението на Хейфиц“. Актьорът трябва да постигне „поетична приповдигнатост“, както при декламирането на стихове — например в „Малките трагедии“ на Пушкин. В думите да се търси песенна интонация. Актьорът да играе блестящо, с огромно майсторство, с „безкрайно увлечение да разкрива сюжета“. С превъзходната си техника този актьор трябва да умее мълениеносно да се включва във всяко ново състояние на своя герой, като незабележимо ни приближава до търсената мисъл, вахтанговският актьор не бива да се страхува от ярките чувства. „Само средните актьори играят обикновената правда — отбеляза Р. Симонов, — а добрите — сценичната правда! Колкото повече емоции изразява актьорът,

толкова по-ярка трябва да бъде и формата.“ Необичайната форма идва не механично, а като израз на дълбоки емоции и мисли, на вярата в тях. И в същото време Р. Симонов, следвайки метода на Вахтангов, дори и в подробностите рушеше непрекъснатото спонтанността, иронизираше героите, търсеше отношението, за да възстанови след това изведнъж, ненадейно великия момент на превъплътяването. И пак повтарям — в името на Вахтанговата правда Р. Симонов воюваше непрекъснато за техника, за майсторство, за точност на формата, за ритъм, за цвят, за музикалност, за пластичност, за „сгъстена форма“ на чувствата. В съгласие с Вахтангов той твърдеше: „Сега в нашите театри често играят лошо. Всичко уж е вярно, а театърът, театралното изкуство изчезват.“

Последната постановка на Вахтангов „Турандот“ е важна, както се вижда, в няколко аспекта:

Първо, тя показва, че реализмът на Вахтангов е творчески реализъм. На една от репетициите на „Турандот“ Р. Симонов заяви: „Вахтанговият актьор е тенденциозен. Той знае какво иска да каже и го казва страстно.“ Не случайно в предсмъртния си разговор със своите ученици Вахтангов отбелязва, че неговият реализъм е „фантастичен реализъм“. ¹ Сиреч, реализъм, в който участва активно самият творец, реализъм, в който най-важното е какво мисли творецът за действителността, как той я възприема, формира, отразява в своето произведение. Когато Б. Захава заявява на Вахтангов, че реализмът, това е отбор на най-съществените черти на живота, последният възразява в смисъл, че тук не става дума само за отбор на съществени черти и белези, а и за създаването на нова театрална действителност, продукт на жизнената, но отличаваща се от нея с относителна самостоятелност.

В „Турандот“ Вахтангов поставя и няколко други сравнително по-конкретни въпроси. Такана пример той трактува творчески и раздвижено проблема за публиката и сцената. В „Хадибук“ Вахтангов постига внушително сливане между театър и зрител, между образ и публика. В „Чудото на свети Антоний“ дистанцията обаче е сравнително по-голяма. В „Турандот“ вече се търси откровено разстояние между зрител и актьор, като само в отделни моменти се постига изкусно и актът на сливането. Що се отнася до въпроса за отношението на актьора към образа, тук също определящо звено се оказва конкретния спектакъл. В пиеса от репертоара на комедия дел арте това отношение се подчертава по-силно, в трагичната пиеса „Хадибук“ по-слабо, макар че по този проблем Вахтангов е сравнително по-категоричен: той подчертава сложното съчетание, което трябва да постигне актьорът между изкуството на преживяването и изкуството на представянето. Същественото е да се намери вътрешно оправдание на образа, дори и на неговата най-парадоксална форма, да се постигне пределно майсторство, което често пъти изключва последователния психологически анализ и преживяване на образа. (Например един акцент върху ръцете на актьора постига внушението повече чрез общата ритмика, чрез зрелищната изразителност на пантомимната игра, отколкото с помощта на психологията. Сиреч, тук психологията пак съществува, но тя намира по-необичайни и по-външни пътища за своята изява.) Актьорът, според Вахтангов, е длъжен да убеди зрителя във високата правда, в духовното начало на сценичното изкуство. Той трябва да може да строи ярки и заострени образи, да участва в създаването на съвременността, да мисли мащабно. Съвременността е епоха на революцията и театърът на революцията, според Вахтангов трябва да бъде достоен за тази епоха.

Вахтангов създаде театър на дълбоките човешки чувства, но същевременно той защити празничното, тържествено, монументално начало на теа-

¹ Вахтангов, Записки, писъма, статъи, стр. 258.

тралния институт, неговото патетично, трагедийно, радостно откривателско начало. Той възприе всичко, което помага за изразяването на мащаба на революционното и развълнувано мислене. Той възприе и гротеската, пародията, крайните обобщени форми на иронията и сатирата.

Нерядко в наши спорове днес ние чуваме възгласи въобще против пародията, шумни заявления, че пародията била знак за смъртта на истинското гражданско изкуство. Въсъщност това са разсъждения, които едва ли могат да имат смисъл след такава тяхна обща и абстрактна постановка. При Вахтангов пародията и гротеска, както подчертах, са утвърждаване на вярата в творческия смисъл на театъра, който умее да различава старото от новото, умее със смях да се прощава с категориите на миналото. И колко ни е необходимо на нас днес тази вахтанговска ирония, пародия и гротеска, днес, когато защитаваме комунистическия си идеал, когато воюваме за изкуство — съвест на едно общество, за театър — бич срещу силите на буржоазията, бюрократизма, еснафщината, равнодушието, подлизурството и т. н.

Четох някъде, че голяма част от реалистичното изкуство на Вахтангов принадлежало към миналото, поради своя критически патос. Колко невярно съждение! Изкуството на Вахтангов е изкуство на бъдещето! Това го доказаха не само най-прогресивните театрални естетики след Вахтангов, това го доказват и развитието, търсенията на съвременния театър както у нас, така и извън нашите предели. Колко често днес ние се връщаме към уроците на Вахтангов, правим знаме от великия съветски режисьор в нашата борба за истински социалистически театър. Същевременно колко често могъщата фигура на Вахтангов бива приравнявана към мярката на тесногърдото и доктринерско мислене, колко често оставаме чужди пред откривателската стихия на неговия талант. Може би затова с такава иронична болка Луначарски се обръща към хората, които още на времето са стеснявали границите на социалистическото изкуство и са се мъчили да „разобличават“ големия режисьор: „Мили млади хора (като „разобличават“ Вахтангов — б. а.) — пише Луначарски — вие ще разобличите само собствения си педантизъм, вие ще се разобличите, че сте изучили хубавичко някои марксистки „щиглец“, който е безкрайно далеч от великата, растяща жива симфония на марксизма-ленинизма, но че сте останали свършено чужди на чувствата на истинския творчески процес, че свършено не забелязвате най-ярките цветове и най-вълшебните благоговия на изораната от революцията гигантска целина на нашия съюз.

Но времето ще постави всичко на неговото място. Времето ще се изсмее над дребните педанти. Времето ще постави на пиедестал великите представители на творческите търсения на нашите дни. Времето ще стори всичко това съвсем скоро, защото изпълнител на великите повели на времето ще бъде не друг, а пролетариатът, не друг, а трудовото човечество, което днес узява толкова бързо и толкова леко отхвърля от себе си изкуственото, тясно, педантично и безцветно наметало, което понякога едни или други хора се опитват да надянат върху гигантското тяло на растящия и крепнещ великан“¹.

И Луначарски се оказва прав! Изкуството на социализма днес става все по-достойно за огромните интелектуални и творчески възможности на комунистическия идеал. То се превръща все повече в скрижал на новия живот, пример, който трябва да се достига. В такъв смисъл и изкуството на Вахтангов е лъч към човечеството, което е и което ще бъде! Достойна защита на съвременния обществено призивен, проблемен театър на Октомври, в който всичко насочено към разкриването безкрайните бездни на човешката душа, към строителството на един нов свят!

¹ А. В. Луначарский, Собр. соч., т. 3, стр. 455.

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА РЕАЛИЗМА В ИЗКУСТВОТО НА ВАХТАНГОВ

Чавдар Добрев

За Вахтангов като напълно изграден художник със своя концепция за изкуството на театъра може да се говори най-вече във връзка с неговите два последни шедевра — „Хадибук“ от А-нски и „Турандот“ от К. Гоци. Тук той вече разкрива своето разбиране за задачите на новото съветско изкуство, за мястото на режисьора и актьора в него, за отношението между драматурга и театъра, за необходимостта да се достига до нови социални и психологически дълбочини. Напълно закономерно е, че с тези постановки Вахтангов успя да се увековечи, да остане символ на единна театрална революция, на един ренесанс в съветското изкуство. Ето защо, тъкмо тези два спектакла ни дават право в обобщен порядък да разгледаме и редица по-обща въпроси на изкуството на театъра, свързани тясно със съвременността.

И така, какъв окончателен вид приема разбирането на Вахтангов за реализма в спектаклите „Турандот“ и „Хадибук“, които обобщават целия му опит на режисьор? Преди всичко, Вахтангов подчертава в тези спектакли активния характер на своя реализъм. Разбира се, и при двата случая той излиза от основните положения на системата на Станиславски: от *п р а в д а т а* и *ч у в с т в а т а*, от жизнената правда като основа за по-нататъшното разработване на театралния реалистичен език. И това не се заключава само в декларации като: „Аз искам всички, които сега са в Студията да помнят, че ние сме отговорни пред МХТ, пред К. С. (Станиславски), пред държавата и пред Революцията“, ¹ но и в самата практика. (Когато актрисата Ц. Мансурова например е разработвала образа на принцеса Турандот, Вахтангов е искал актрисата да повярва в правдата на своята героиня. Тя не бива да играе „абстрактно“ чувство, да се превръща в знак или символ, а трябва да открие логиката на образа, колкото и необичайна да е тя.) Според Вахтангов щом актьорът повярва в правдата на чувствата, той може да оправдае и външно най-неправдоподобното сценично положение. Следователно пътят на актьорското обобщение в театъра на Вахтангов минава през жизнената правда, която е основа при създаването на сценичния образ. Реалистичният театър, както и всяко изкуство, според Вахтангов е отражение, възпроизвеждане на действителността, театърът е длъжен да разкрие закономерностите, същностите прояви на тази действителност, дълбочините на човешкия дух. Театърът е художествена история на времето, на епохата, на нейните борби.²

¹ Вахтангов, Записки, писма, статии — с. 227.

² П. Марков, Театралные портреты, Изд. Искусство, М., 1939 г. стр. 28—33.

Същевременно Вахтангов развива твърде нашироко и още няколко въпроса: Първо, за това че театърът, бидейки отражение на една реална действителност си създава и нов свят на театралната правда. Второ, в създаването на тази театрална правда се набляга особено на момента на творчеството, на обогатяването на жизнената първооснова, на правото да се откриват нови форми, средства. Трето, макар че тук се възприема идеята за синтетичния театър, основното си остава актьорът и идеите, изразител на които се явява той. Четвърто, цялото изкуство на актьора, на театъра е подчинено на новата съвременна действителност, на революцията, на задачите на епохата.

По първия въпрос Вахтангов отстоява мнението, че театърът не е просто възпроизвеждане на жизнената правда. Като опонира на някои естетически разбирания на Станиславски, Вахтангов утвърждава, че Станиславски заедно с пошлата, остаряла театралност е изгонил и „истинската, нужната театралност“. При него зрителят забравя, че е в театър, че има пред себе си факт на изкуството, а живее с илюзията, че това, което се показва, е истинският и неподправен живот с всичките му мили и немили подробности. Зрителят в този театър, според Вахтангов, посещава спектакъла на „Три сестри“ не със съзнанието, че е в театър, а сякаш че е дошъл на гости на семейство Prozorovi. Според Вахтангов, театърът създава и една нова, втора действителност — театрална действителност. Този нов свят на изкуството има по-друга логика, подчинен е на законите на дадения вид художествено творчество, ползува се от определен арсенал средства и прийоми, характерни само за него. Тук се използват и форми, различни от жизнените, и такава уедряване, което може да изглежда и като отрицание на правдоподобие. С мисълта си за новата действителност на изкуството, свързана с изискването за „истинска театралност“, идеите на Вахтангов кореспондират с редица положения на съвременната естетика.

Още Хегел в своята „Естетика“ развива тезиса за новата действителност на изкуството. Подобни съображения изказват и редица театralи от XX в. Достатъчно е да се споменат имената на Н. Евреинов, Майерхолд, Таиров, Крег и други. И все пак, именно тук е необходимо да се види и разликата. Защо? Защото в понятието „нова действителност“ различните мислители и художници влагат различен смисъл. Докато Хегел изрично пише за връзките на тази действителност с живота, други творци наблягат вече за пълната затвореност на тази нова действителност. Като излизат от правилното положение за известна автономност на художествения свят, за неговата вътрешна логика и закономерности, те стигат до абсолютно отричане на връзките между двете действителности — жизнената и тази на изкуството. Разбира се, тук нюансите могат да бъдат различни. Така например Майерхолд в редица изказвания през първия си период разглежда театъра като израз на някаква „върховна субстанция“, „съдба“, която властва в живота и се изразява най-пълно чрез изкуството. Театърът престава да отразява и възпроизвежда закономерности на живота, той вече си има своя нова логика, която най-много, което може да си позволи, е — да иронизира в духа на немския романтизъм вечната неизменност на битието. (Естествено практиката на режисьора Майерхолд е далеч по-сложна и противоречива, а дейността му след Октомври е и открит спор с тези негови предишни изказвания.) Н. Евреинов стига от своя страна до твърдението, че единствената реалност, това е театърът. Целият свят лицедейства и то не в условен смисъл. Напротив, всичките дела на историята се обясняват чрез желанието на хора като Наполеон например да изиграят дадена актьорска роля. Животът и действителността се превръщат в две сцени, които понякога се преливат така, че е трудно да се определи коя

е истинската и коя измислената. По такъв начин обществените борби, класовите битки, националните войни, жестоките на историята се оказват белези на тоталната роля на театралното изкуство. Това разширяване ролята, периметъра на театъра, както се вижда, е опит да се отрече действителността и нейното определящо значение, да се положи в основата на живота — играта, театралното действие. Круг по друг начин атакува действителността и утвърждава автономията на театъра. Чрез превръщането на главния агент на хуманитарното начало в театъра — актьора — в кукла, в марионетка, в нещо безплътно и автоматизирано. И всичко това се върши в името на абстрактната цел, на разкриването могъществото на фатума. Струва ми се, че подобно схващане не е толкова далеч от концепцията на Ортега и Гасет за изкуството: според Ортега и Гасет, животът и изкуството представляват една пирамида. Колкото върхът е по-висок, сиреч изкуството, толкова разстоянието от основата, от действителността, става по-голямо. Таиров в своите „Записки на режисьора“ също говори открито за „самозадоволяващата се форма“, за „самозадоволяващото се изкуство на актьора“ с единствения критерий — майсторството. Тук обаче още веднъж искам да подчертая, че когато става въпрос за творец, ние трябва да бъдем много предпазливи в преценката си. Изкуството винаги е по-сложно от отделните изказвания или от основната линия в творчеството на художника през даден период. Например същият Майерхолд разработва в първите си спектакли и въпросите за новата театрална техника, за обогатяването на съвременното изкуство с уроците на комедия дел арте, за разсичането на действителността на плоскости във връзка с нейното по-проникновено изследване, поставя въпроса за времето, за новата динамика, за необходимостта от по-изявен театрален език и т. н., проблеми, които по-късно ще могат да се използват, естествено модифицирани от една реалистична естетика. Таиров като режисьор също дава съществен принос в разработването на съвременната форма. Той акцентува особено на пантомимата с нейния основен израз: жеста, на синтеза на изкуствата в театъра с основен компонент актьора, на неговото майсторство, на пластичната му и музикална изява, на сценичната реч и т. н. Това са все въпроси, които по-късно не остават без следа и за естетиката на театралния реализъм в постигането на неговия съвременен език.

При Вахтангов новата действителност на театъра се детерминира от жизнената действителност и това е важно. Този подход проличава както в „Чудото на свети Антоний“, така и в „Сватба“. Вахтангов винаги търси съпоставки с реалните конфликти на живота. Например „Хадибук“ е била написана от нейния автор като мистическа творба за абстрактния двубой между силите на доброто и злото. Тук всичко е трябвало да бъде израз на трансцендентни сили, които пораждат вечните противоречия в отношенията между героите. Ханан е бил символ на страстната и жадна да се осъществи любов. Леа е била възплъщение на безкрайната женственост, която винаги е чиста и свята. Сендер е трябвало да бъде превъплътеното зло. Как постъпва в случая Вахтангов? Той потърсва реалното значение и стойност на нещата. Той поставя отново в центъра главната си тема: за борбата между мъртвия и живия свят, за зло, породено от овеществените отношения, в основата на които стои материалното поробване. Това е извора, според Вахтангов, на всички онези странни и невероятни метаморфози, в които изпадат героите на пиесите, респективно на „Хадибук“, и които са израз на едно ненормално и противоречиво човешко съществуване. Тук режисьорът изразява и характерното за него активно съвременно отношение към онова, което се разкрива. Според него изкуството не може да се задоволи с просто описание, с добросъвестно посочване чертите, характера на героите. Напротив, творецът трябва

да се намесва решително, да осъществява своето отношение, своята мярка. Същественото е той да носи правдата на действителността, да казва историческата истина.

Действеният характер на изкуството на Вахтангов проличава особено ясно във връзка с хомоцентричното естество на неговата театрална концепция, развивана по две линии: едната по линия на изкуството на Станиславски, другата — свързана с експресионизма, с неговия бунт, вик в защита на естествения човек. Искам все пак в тези обяснителни пасажки да поясня позицията си относно експресионистичните влияния в реалистичното изкуство на Вахтангов. При Вахтангов всъщност не може да се говори за истински експресионизъм, понеже той се преодолява от историческия поглед, от съзнателното отношение към действителността. Но експресионизмът, въпреки това и доколкото е оказал въздействие на Вахтангов, е възпитавал в художника отрицателно отношение към естетиката на съзерцанието, той е развивал активното хуманитарно начало в режисьора-творец. Освен това, експресионизмът е повлиял положително и с открития си антибуржоазен характер, с тежнението си към мирогледните въпроси. Всичко това е помогнало немалко за поощряване стремежа на режисьора — да помогне за промяна на дадената ситуация, за намиране на изхода, за определяне точното историческо място на явленията. Така Вахтангов, поставен между един одухотворен реализъм, който е носил повече или по-малко съзерцателен характер и между един експресионизъм, съединен с пиетет към по-реално осмисляне на фактите, изработва постепенно и свое самостоятелно разбиране за реалистичния театър.

Това разбиране на Вахтангов обаче, въпреки различните влияния, е плод както вече неведнъж подчертах, главно на новите исторически обстоятелства, на епохата на гигантското разместване на историческите пластове. Революцията на Октомври, без да отрича класическите открития на реализма от XIX в. по същество ги модифицира коренно. На първо място тук са повелите на социалистическия идеал, усещането за рушенето на една обществена формация, на вековните условности в морала, в отношенията между хората. Революцията усилва и съзнателното начало в изкуството, което осмисля целенасочено историческия процес. Реализмът на Октомври изявява отново претенции да бъде активно познание: тотално постигане, усвояване, творческо обогатяване на обществената действителност. В центъра на вниманието застават крупните въпроси, историческото обобщение. За разлика от Майерхолд, който в стремежа си за нов реализъм достига пак до крайности с иденте си за „сценично производство“, за заместване култа към готиката с култ към „фабричните кумини“, Вахтангов изтъква на първи план човека, разкрива задълбочено неговите духовни стремежи, респективно актьора и високите задачи, на които служи професионалното му майсторство.

Вахтангов издига глас в защита на а к т ъ р а и в този смисъл той се приближава до Станиславски и Таиров с тяхната „актьорска естетика“. Таиров, както е известно, счита, че условният театър поставя актьора в подчинение на художника, докато „натуралистичният“, сиреч театърът на Станиславски, го сторва подвластен на литературата. В първия случай актьорът се превръща в петно, в един от многото детайли, необходими на художника, понякога дори неприятен детайл, който се противопоставя на декоративното решение, във втория случай — сред жизнените подробности, жестове, интонации, рисунки в речта и движенията, сред грубата и необработена жизнена форма изчезва актьорът-професионалист, като отстъпва място на актьора-интерпретатор на литературния текст. Но Таиров спира дотук. Той се задоволява с поставянето на редица въпроси на театралната форма, като ги отделя рязко от съдържанието. Актьорът творял, само за да прояви майсторство,

той не служел на никакви други задачи. Високото майсторство, само по себе си щяло да породи и естетическото удоволствие, усещането за прекрасното. Обществото, както и психологическата мотивировка тук се игнорират, като се търсят едностранчиво еквиваленти на последното в пантомимните движения, в жеста и т. н. По такъв начин в естетиката на Таиров тържествува формотворчеството, което фактически изолира човека в един „театрален вакуум“, лишава го от обществени и исторически белези, забравя, че творецът е съдник, мислител. Като започва с недоволството от увлечението на Станиславски всичко в театъра да бъде както в обикновения живот, Таиров стига до естетизъм, който фактически отрича богатството на човешкия дух. Не е случайна в този смисъл безапелационната оценка на Вахтангов: „Таиров е безусловно талантлив човек. Абсолютно не познава актьора. Необходими му са ученици на Художествения театър“.¹

Така Вахтангов определя мястото на актьора в синтетичния театър. Чрез актьора се изразява идеята на произведението, замисълът на режисьора. Вахтангов акцентува на актьорската вяра в образа, на правдата на чувствата, като счита, че тези открития на Станиславски са изходен пункт, те дават възможност за пълноценното използване творческия потенциал на актьора. Същевременно той не прави самоцел от средствата на актьора; за него най-същественото е какво ще изразява играта на актьора! Вахтангов позволява на художника да отива до крайни обобщени форми в характеристиката на бита, на актьора — да наедрива всяко движение, жест, игра с тялото, за да подчертае контрастно, силно и ярко съдбата на героя, линията на сценичното действие. Сцената изисква ново театрално преживяване — сиреч преживяване, което ще бъде разкрито със сценичните театрални средства. „Това търсене на правдата доведе него (К. С. Станиславски) до правдата на преживяването, т. е. той започна да изисква истинско, натурално преживяване на сцената, забравяйки при това, че преживяването на актьора трябва да се предаде в зрителната зала с помощта на театралните средства“² — отбелязва Вахтангов.

Ще дам пример за раждането на театралното преживяване и театралността с принципа на скулптурната статуарност, който Вахтангов използва в „Хадибук“. Тук в основата, според Вахтангов, стои също закон на реалната действителност: когато някой разказва нещо много важно и вълнуващо, другият, събеседникът може да застане в неподвижна поза през по-продължителен период от време. Но Вахтангов разширява дотолкова възможностите на статуарността в изкуството, че тя започва да контрастира с натуралното и да отговаря само на високите изисквания на художественото обобщение. Такива са били сцените с просяците и с хасидите в „Хадибук“, които са танцували на сватбата на Леа. Вахтангов е подготвял момента на статуарността с буен, неврастеничен, нелеп и експресивен танц, в който нормалните очертания на образите са изчезвали, за да се втурне на сцената — нещо неживотинско и гротесково. Вахтангов е отделял в гамата на движението — еднообразното движение, което свидетелствувало за обезобразената и разядена същност на просяците. В такъв аспект е била трактувана и тълпата на хасидите, като се е подчертавало повече състоянието на страха и тревогата. В случая Вахтангов не е търсил индивидуалното богатство, вътрешната драма на всеки участниците в действието, а е поставил ударението върху общия композиционен рисунък и ефекта, който може той да донесе. Както отбелязва Н. Волков, Вахтангов наблюдавал за първи път подобен театрален танц в един от

¹ Вахтангов — Записки, писъма, статьи — стр. 232.

² Вахтангов, Записки, писъма, статьи, стр. 256.