

ДРАМАТУРГИЯТА НА ЧЕХОВ

(По случай 120 години от рождението му)

Любомир Тенев

През втората половина на века интересът към драматургията на Чехов се засили извънредно много. Това създаде богата литература на всички езици и още по-богата театрална практика. Нещо повече — Чехов стана „образец“ на съвременната драматургия.

Не помня кой беше казал, че геният прилича на езеро, от което всеки има право да пие, стига да не размътва водата. Но напоследък водите около Чехов доста много се размътиха и в практиката, и в теорията. Докато до известно време Чехов беше образец на съвременния драматургически авангардизъм и абсурдизъм, сега той е пример на бягството от него и „образец“ на съвременната нова реалистична драматургия.

Като че ли вече няма нито една „тайна“ от реализма, импресионизма и абсурдизма на Чехов, от тънкото движение на съвременната човешка душевност, на неговите образи и неизчерпаемото богатство на Чеховата поетика, което да не е изследвано не само в „рационален“, но и в „практически“ театрален смисъл.

Като че ли вече нищо ново не може да се открие у Чехов. Може само да се спори върху едно или друго съкровено движение и тънкость в богатата амплитуда на сложните душевни промени, миросъзерцание и поетически лиризм на неговото творчество. И все пак не е така. Чехов продължава да крие своята велика тайна. И това кара всяко време да се вглежда в него със своите внимателни очи.

Може би това непрекъснато „връщане“ към Чехов е нашата жажда към изповедност, вина спрямо човека, търсене на другите, онова неуловимо движение на душата, което никой не е изразил така неповторимо и така неотвратимо като него. В неговото творчество липсва драматургическата „категоричност“. Пиещите му са „незавършени“. Те продължават в нашите души. В тази недовършеност е прелестта на неговото творчество. Това тънко и непрекъснато „много-точие“ на живота, което няма краен „знак“, нито въпросителен, нито удивителен, но по някакви невидими пътища ни отвежда към бъдещето.

Драматургическото му творчество ни дава усещането за човешко щастие, което не виждаме на сцената, но което едно поколение изстрадва през очите на зрителите в името на утрешния ден. Това озарение, тази светлина, която идва от бъдещето, създава лирическата атмосфера в Чеховите пиеси.

Всяка постановка е не само разкриване на тънкостите, на скрития сложен свят на Чеховите герои, но и един „спор“ на настоящето с бъдещето. Сам по себе си този „спор“ обогатява спектакъла. Но само тогава, когато не се превръща в противопоставяне на Чехов, както правят мнозина режисьори, без да съзнават колко обедняват великия автор.

Чехов създаде една нова драматургия, но той не тръгна срещу „природата“ на театъра.

Да се върнем наново на това „озарение“ на бъдещето в настоящето в Чеховите пиеси. Обикновено ние говорим за мечтателността на Чеховите герои, за това, че животът ще стане друг след много, много години, когато всички хора ще работят, ще изпитват радост от труда и няма да познават скуката. Това е в подтекста на всяка негова пиеса, а не само в монолога на Вершинин („Три сестри“). Това е едно невинати осъзнато „пътуване“ в бъдещето на Чеховите герои. Наистина героите на Чехов сякаш винаги „пътуват“ в своите затворени чувства и неми мисли. „Неподвижни“, седящи в „купето на живота“, те имат смътното усещане, че влакът лети. Той ги води едновременно към бъдещето и към нерадостния им житейски край.

Но има и нещо друго. Чувството за настоящето в „затворения вагон“ на живота, една непрекъснатост на движението, която е в природата на театъра и на драматическия образ. При Чеховите герои то парадоксално се свързва с една привидна неподвижност и с чувство за безвремие. Нека да си спомним Платонов в незабравимото изпълнение на Калягин във филма „Соло за механично пиано“.

Преди години гледах големия английски актьор Майкъл Редгрейв в ролята на Войнишки в Националния английски театър. Той играеше вдъхновено, сложно, проникновено тази роля и, бих казал, по чеховски вярно. „Цялата работа е в човека — казва Редгрейв, а този човек е длъжен да бъде истински художник, за да може да предаде необходимата перспектива, в която неговият замисъл би се възприел като правда. Перспективата е един вид надмогване на действителността. Това е науката и изкуството да сведеш три измерения в две.“ Перспективата на образите у Чехов — това е бъдещето в настоящето, чрез което наистина се преломява и надмогва вътрешно действителността. Ето къде трябва да търсим осезанието на времето в Чеховите пиеси, а не само в „силата на миналото“ (натрупването на сивотата на живота). Разпадането на образа в неподвижността на живота, както абсурдистите схващаха Чехов, е само момент в тяхното съществуване. Друг момент в тяхната психологическа фактура е естетическата съзерцателност. Всеки човек те виждат като художник, като творец на красотата или като убиец на красотата. Индиферентността към доброто у тях идва от индиферентността към красивото. Това е конфликтна ситуация в собствената им душевност, която „разлага“ чувствата им или не позволява тяхното окончателно оформяне.

Войнишки на Редгрейв беше личност, както Платонов на Калягин беше самоосъзната, трагическа и самоотричаща се личност. Това е Чехов, който познава безкомпромисната човешка нравственост, която е истинска тогава, когато в нея няма никакъв момент на показност и театрална поза.

Чехов не встана срещу театъра. Той се противопостави на една традиция, която се беше превърнала в условна. Тази „традиция“ именно провали и първото представяне на „Чайка“. От жив живот театърът се бе превърнал в „инерция“, Аристотеловата драма — в „условна събитийност“ и в „разрушителен драматически афект“.

Чехов върна „природата“ на театъра и внесе нещо ново. Той обърна театъра към самия себе си.

Мнозина автори считат, че основното в Чеховата драматургия е нейното „въставане“ срещу драматургията на XIX в. (не в естетически смисъл — спорът Тригорин—Треплов в „Чайка“, — а в структурен).

Структурата на Чеховите пиеси според редица автори се състои в отхвърлянето на събитийността в драмата за сметка на безличното течение на ежедневието, което излиза на „авансцената“ в неговите драми, като превръща тяхната

събитийна страна във фон на действието, т. е. Чехов размества основните пластовете в „структурата“ на традиционната драма.

Но всекидневното в Чеховите пиеси не се определя от изтласканата в дъното на действието събитийност. „Антисъбитийността“ в драмите при Чехов не е в това, че липсват събития, а в това, че те не играят организираща роля в композицията на действието. Те не придават „форма“ на фабулата, нито тласкат напред действието. Но събитията имат важно значение за своеобразната, особена *плътност* на действието в Чеховите пиеси.

Идейно-оценъчният характер на действието на образа при Чехов до голяма степен се определя от драматическото събитие. Нима пожарът в „Три сестри“ и настъпването на Наташа не са събития? А какво по-голямо събитие от убийството на Тузенбах? Нима изстрелът на вуйчо Ваньо не е събитие? А пристигането на Раневска, изсичането на вишневата градина, купуването ѝ от Лопехин? Това са достатъчно значими събития за всяка пиеса. Повече и по-значими ли са например събитията в „Нора“, в „Призраци“ или „Майстор Солнес“?

Въпросът е другаде. У Чехов тези събития не са предизвикани от героите. Те стоят „встрани“ от тях и самите герои са или безсилни, или безразлични спрямо тях. В този смисъл те не променят течението на действието. Но те уплътняват вътрешния живот на героите.

Самите герои са безразлични към събитията дотолкова, доколкото не чувствуват сили в себе си, за да ги променят. В този смисъл Чехов въведе нещо ново в сценичната събитийност на съвременната драма.

Какво представлява събитието във френския класицизъм или романтичната драма? С какво например плесницата, която удря дон Родриго на бащата на Химена („Сид“) е „по-голямо събитие“ от изстрела на вуйчо Ваньо? Въпросът е в това, че в „Сид“ това събитие служи за завръзка на действието, определя „веригата“ на фабулата, „мотивира“ действието.

При Чехов събитието е извън героите, настрани от тях. То разкрива сюжета, но не е тласък на фабулата, на последователната верига в причинно-следствените връзки в развитието на действието.

В този смисъл събитието у Чехов носи анекдотичен характер. То преминава покрай действащите лица, но същевременно „рекушира“ във вътрешното действие на пиесата. То създава друга „природа“ на взаимоотношенията между героите.

Пожарът например в „Три сестри“ ангажира героите повече „естетически-символно“, отколкото нравствено. Всеки пожар е едно събудено човешко безпокойствие, готовност за помощ, апел към спасителни действия. Загрижеността на трите сестри е пасивно-съзерцателна. Те не са предизвикали събитието и остават безразлични към него. То сякаш нито ги изненадва, нито ги засяга. Един пасивен, „естетизиран“ тон на съчувствие, безсилие и нищо повече.

Що се отнася до символично-метафоричната страна на събитията, при Чехов тя води към разнопосочна асоциативност. Според някои автори това е символ на прощаване със старото. Федотик е загубил всичко. Но не съжалява за това. Старото вече няма ценност.

В една постановка на „Три сестри“ в Чехословакия, мисля, на Крейча, пожарът беше схванат символично-естетически. Още във второ действие при „призванието“ между Маша и Вершинин започва тази красива, неспокойна игра на топли огнени езици, които нахлуват от ношта — пожарът като „естетическа метафора“ на любовта между двамата.

Диалогът е завършил, Маша и Вершинин продължават да се гледат сред красивите отблясъци на пожара, а на авансцената печалното призвание на Тузенбах към Ирина. Липсва взаимност. Същите тези блясъци се превръщат в студени, красиви огнени езици, които играят по мъртвите стени на стаята. Те сякаш

измерват естетически различните вътрешни разстояния между героите чрез събитието.

Чехов е свободен да придава различно значение на събитието, дори известна многозначност, защото то не е действие, обвързващо героите. И те, и зрителите, го възприемаме свободно и различно, асоциативно и дистанцирано.

Чебутикин, който знае, но не предприема нищо, за да предотврати дуела и смъртта на Тузенбах, възкликва: „Един барон по-малко!“ Безразличие към ставашото в пиесата събитие, което с нищо не променя сивотата на течението на живота. А това събитие в същност е убийство.

Узнаването е също събитие в традиционната драма, то променя хода на действието и води до рязък завой, включително при Ибсен, Шоу, Хауптман и пр. При героите на Чехов то не предизвиква никаква реакция. Те сякаш предварително знаят всичко. Узнаването не променя нито тяхното поведение, нито монотонното течение на живота им (женитбата на Андрей в „Три сестри“). Отношението към „узнаването“ е своеобразно безсилие на героите, което най-много авторът да облеche в лирическа чувствителност.

От друга страна, събитието като че ли не завършва и не започва. Отдавна започнало, то сега продължава (експлоатацията на глината, сеченето на гората във „Вишнева градина“ и т. н.). Като че ли Раневска отдавна е пристигнала и от първия момент на идването тя пътува обратно. . . Самите събития у Чехов са именно това „чудо на пространството“, където „едното изглежда много близо, другото се намира много далеч“, както казва Артур Адамов.

Тази незавършеност на постоянното вътрешно движение чувстваме и в изстрела на „Вуйчо Ваньо“. Има нещо водевилно-театрално в цялата суматоха след изстрела. Никой не вярва, най-малко зрителят, че вуйчо Ваньо може би е улучил. Защото никой не вярва, че тези герои са способни на някаква постъпка, на остро действие, което да доведе до значимост, до събитийност. Този изстрел не завършва. Сякаш е повторен или може да се повтори в пространството, също така безсилен и без последици.

Не става дума за липсата на събития у Чехов, а за това, че Чехов показва друг характер на събитийността в съвременната драма. Събитието престана да бъде „условна форма на действието“ и се превърна в нещо вътрешно, което героят носи у себе си като „отстранено присъствие“.

Това е невидимо, но забележимо въздействие. Индиферентност към едно присъствие, което засяга душевността, т. е. като особено сложно отношение (бездушно отрицание на събитийността).

Докато драмата на френския класицизъм е коментар на раздвоението на разума и страстта вследствие едно единствено събитие, а романтичната драма — героически опоектизирана събитийност, която оформя герой чрез невероятните действия, то при Ибсен имаме едно „тайнствено“, скрито отношение на героя към събитието, което, от една страна, го носи като романтичен спомен, от друга — го „отстранява“, като настоящо отречено действие (Беринг, Борман, Солнес). Тези герои носят една поетическа носталгия към някогашното събитие, копнеж за връщане към миналото сред разрушаващото въздействие на настоящето („разлагащото“ се събитие). Техният трагизъм е в невъзможността миналото да се превърне отново в реалност, в продължаващ живот. Оттук крайната интензивност на опоектизираната нравствена идея, на естетизация на смъртта, на екзистенциалната сложност на противоречиви изживявания (вина към жените, които продължават да ги обичат и искат да ги спасят, невинност и т. н.). При Ибсен събитието, което носи героят у себе си, се „самоунищожава“, защото се с Хедя Габлер, Борман, Солнес и техните индивидуалистични романтически илюзии.

Чехов е лишен от романтически илюзии, той е реалист, но същевременно изключителен поет на човешката неудовлетвореност от живота, на обикновенния човешки характер (героическият характер при него добива „виновно“, проиническо звучене).

Когато се водеше спорът около документалната драма, един голям актьор на нашето време възкликна: „Не бих искал да доживея до онзи далечен ден, когато хората ще престанат да се интересуват от замисъла и ще започнат да съзерцават само фактите. Аз съм щастлив, че няма да видя този хладен и ясен ден.“

Чехов превърна събитията в мисъл. Той освободи факта от неговата нелепост, както казваше Балзак („глупаво като факт“). Той не даде вътрешните измерения на „обикновената събитийност“ в калейдоскопа на богатата човешка душевност.

Оттук произтича и онази сложност на образите у Чехов, и на техните взаимоотношения, вече богато анализирана от теоретичната и критическата мисъл, особено в Съветския съюз.

Но колкото и проникновени анализи да се правят днес на Чехов, колкото и нови проблеми да изникват около неговото творчество, идейно богатство и отношение към живота и тогавашната действителност, ключът към Чехов все пак ни даде Немирович-Данченко. Писателят Данченко, критикът Данченко и режисьорът Данченко се сляха в едно пълноценно вникване в Чехов и това спомогна за вгълбеното прочитане и разбиране на една нова драматургия, която днес се нарича „модерна драматургия“.

Съвременната драма размести много пластове в творчеството на Чехов и потърси същността на неговите пиеси невинаги с точен прицел. Но неговото духовно присъствие в театъра днес е по-активно от всякога.

Чехов е автор, от който задължително трябва да тръгнеш. Не можеш да му се противопоставиш, без да рискуваш да го изгубиш. Най-добрата режисура е тази, която е само на едно дихание от Чехов. Ако загубим човешката мъка и мъката по човека у Чехов, ние изгубваме целия Чехов. Морално-критическата чувствителност към неговото време и реалност е човешкото страдание, а не „брадвата“. Когато снощи прочетох докрай „Палата № 6“ — казва Ленин, — обхвана ме направо ужас. Не можех да се съдържа в стаята си, станах и излязох. Струваше ми се, че самият аз съм затворен в „Палата № 6“. Читателят и зрителят при Чехов не са „свидетели“, не слушат и не им разказват от сцената истории. Те са толкова близо до героите, че се превръщат в действащи лица не толкова чрез своя разум, колкото чрез своята собствена съвест и чувствителност.

„Интелектуализацията“ на Чехов в театъра е грешна стъпка. Тя само обеднява великия драматург. Защото Чехов не е тезисен автор, той не е Молиер.

Чехов не е „тезисен“ автор. Той нищо не „доказва“. Той само изобразява живота и изразява горчиво-тъжното човешко съществуване с поетическа прелест. Чехов обича с душевната деликатност на героите си и с болката от нелепостите на живота. Той страда заедно със своите герои и заради тях. Влюбен и печален, бунтуващ се и критичен, той заедно с героите си живее един чужд живот и мечтае за друг. Ироничната примиреност у неговите герои го наскърбява. На един свой приятел Чехов пише: „Съзнателният живот, без определен светоглед, не е живот, а само бреме и ужас.“ Това е трагедията на героя „без теза“, без цел в живота.

Какво е Иванов освен „бреме и ужас“ от собствената си трагически осъзната непълноценност? Той вижда ясно цялата пошлост на заобикалящата го действителност и дълбоко и искрено страда. Той е разкъсван между една жестока реалност и търсената човешка истина. Той чувствава пропастта между тях. Действи-

телността е ясна и отречена. Но коя е човешката истина? „Как да се живее, без да се знае определено за какво се живее?“ (Чехов).

Следва ли да пародираме страданието на Иванов, да го виждаме като някакъв смешен Хамлет, който не знае какво да предприеме? В образа на Иванов Чехов не е вложил никаква обществена присъда. Тук дори не се чувствава онази лека, импресионистично стаена, тънка ирония и горчив привкус към човешката болка, която срещаме при други негови образи.

Чехов не осъжда своите искрено страдащи герои, които не приемат този живот. В тях няма поза. Ето какво пише Данченко в едно писмо до Кнебел през 1942 г.: „Както отсъствието на общение с обекта в Малий театър получава хиперболични размери, така и нашите прийоми започват да стават хиперболични. Чехов ни помага да се борим с това. У Чехов срещаме тънко чувстващи хора с деликатни отношения един към друг, самите обичащи се един друг. Те не са свързани така открито, така непосредствено. У Чехов неговите герои често пъти са затворени в самите себе си, имат свой собствен живот и затова излишната общителност не е свойствена на тези лица и нейното излишество винаги води или към сантименталност, или към фалш.“

В една от последните си статии в съветското списание „Театър“ за „природата на чувствата“ Товстоногов говори, че тя се определя най-напред от писателя и от нейния литературен жанр. Това означава, че режисьорът трябва да умее да се „настрои на вълната на даден автор“ и да я изрази чрез актьорската природа. Трудността на търсенето според Товстоногов се състои именно в това, че „естеството на чувствата е резултативно. Актьорът трябва да бъде доведен до него. В това се състои същността на репетиционното творчество на режисьора.“ На какъв жанр са Чеховите пиеси?

Чехов казва, че пише водевили, а ние искрено страдаме заедно с неговите герои. Но Чехов пише наистина и водевили. А много от „жанра“ на водевила присъства и в най-големите му пиеси. Как да се намери тогава стилистиката и художественото единство, т. е. вярната природа на чувството у актьора при Чехов? Правилно забелязва Товстоногов, че естеството на чувствата на актьора, който играе комедията на Шекспир, се отличава от естеството на чувствата на актьора, който участва в пиеса на Чехов или Островски.

Но какво ще бъде естеството на чувствата на актьора в една пиеса на Чехов, където жанрът носи особена сложност от лирически трагизъм до водевилна нелепост?

Едно от новаторствата на Чехов се състои в това, че той достига нови черти в природата на тези чувства, други „структури“ при изграждането на образа и художествената стойност на емоциите. Касаеше се не само за „друга психология“, но и за нов подход за израз на човешките чувства, което обогати световната драматургия и театър.

Ако наистина природата на актьорските чувства се определя от жанра, то в „Иванов“ имаме примерно трагедията между Иванов, Сара и Доктора, които образуват една „самостоятелна пиеса“, а, от друга страна, останалият голям брой „водевилни герои“. И между тези две линии граф Шабелски. Какъв е този герой — водевилен или трагичен? Обикновено режисьорите гледат на водевила „въобще“ и считат, че осъвремененият водевил е гротеската. Става дума за два различни самостоятелни жанра.

Водевилът е условен театрален жанр. При него образите са и театрални, и битови. Съвременната гротеска е „резултат“. Тя е сатирична присъда над образа от страна на актьори и режисьори. Тя е разлагане и „карикатурно унищожаване“ на образа чрез остра, мигновена и „механистична“ парадоксалност и сатиричност. Тя е „разбиване“ на образа. Съвременната гротеска има остра,

гловата, сценична форма и интелектуализираща рефлексивност. Гротеската не е комедийно изследване, а морално унищожаване на образа.

Водевилът е „игра“ и бит, но на цялостни, макар и условни театрални образи, нелишени от вътрешно човешко съдържание и последователност. То е комедийно-игрово театрално изследване на сценичния образ. Правилно забелязва Берковски, че характерното за водевилите на Чехов е размяната на времето. В „Предложение“ взаимното ожесточение между съпрузите настъпва преди годежа. Водевилът прави една парабола, при която страничното измества главното — годежа, т. е. една театрална илюстрация на живота на героите след женитбата.

Същото е и с „Мечка“. При тази „размяна на времената“ естествено е, че на сцената се разиграва една условна театрална игра, т. е. героите „играят“ бъдещето си и в играта разкриват, макар и в условно-хиперболистичен план, човешката си същност.

Водевилните герои на Чехов са сложни и мили едновременно. Те играят, за да се скрият, а се разкриват с онази характерна за Чехов превзетост и безпомощност, която е смешна. Водевилът е борба между доброто и злото. Той е усмихнатото късогледство на наивната човешка самоувереност. Но героят във водевила е единен и цялостен като образ въпреки театралната си условност. Той търси психологическото оправдание на сценическото поведение.

В „Иванов“ водевилното преминава в трагично, а трагичното във водевилно, и то не само в „една точка“ (Щабелски), а във всички образи, но в жанрово и стилно единство.

Следователно, ако се мисли за природата на човешките чувства, при Чехов водевилът е далече от гротеската. Природата на чувствата на актьора при Чехов не е тази, която е при Маяковски например. Маяковски е гротеска, Чехов е водевил. Вахтангов и Майерхолд потърсиха новото развитие на фантастиката на бита, заложен в текста на водевилите на Чехов. Тази фантастика е „игра“ във водевилите на Чехов. В особената природа на актьорското чувство при Чехов редом с трагичното присъствува и водевилното начало. Това създава особена сложност при интерпретацията на Чеховите образи.

Може би отдалечеността на героите един от друг, тази разхлабеност на връзките между тях, тяхната алиенираност, което придава сила на вътрешната и монологична съзерцателност и изповедност, личната индиферентност на взаимоотношенията им (нравствената отчужденост в съвременната драматургия) създава и тази „безформеност“ на фабулата, липсата на свързващи звена при „остранението“ на събитията. Това е Чеховата парадоксалност на преливащите се един в друг герои и същевременно на скъсаните мостове помежду им.

Този „безформен бит“, тази „недовъплътеност“ у героите разкрива и новия психологически характер на Чеховата драматургия. „Мислите, чувствата, настроенията на героите той умее да улови в този момент, когато те още не са се разпилили в преки признания, в действия, а се таят в „подводното течение“, но вече са дотолкова узрели, че проблясват във всяко слово, във всяко движение, във всяка пауза“ (Лакшин). Наистина такава е „природата на чувствата“ у Чеховите образи. В един жанр, който се прелива от трагедия във водевил и от водевил в трагедия.

Но тези чувства, още неоформени или вече разпаднали се, са в движение. „Те изкрystalлизират в ясна форма благодарение на миросъзерцанието на автора по думите на Данченко, според неговото чувство и темперамент, което се нарича поезия. Всичко това, живот и поезия, трябва да бъде достигнато и фабулата да се разгръне.“

До тази изкрystalлизирана същност на героите при Чехов обаче се достига трудно: „След импресивните удари на душата, сред смесването на подробностите и главното, което те сякаш не искат да различат, сред дребнавостите, които ги

отблъскват и истински красивото и човешки великото, което търсят като тъжна ентузиасирана надежда.“

Те са обременени от своето минало, в което най-много тежи сивотата, равното, безсилно и безсмислено течение на дните. Това минало не е само „нравствено“, то е и историческо, кризисно. Те са между два бряга на живота, сред унищожавщото безвремие на душите си. „Миналото е по-близо до вечността“ — пише Немирович-Данченко, без да може да си спомни чии са тези думи. „И когато чувствата станат реални, прости, ясни, дадени в своята кристализирана същност, те приличат на символи.“

Такава е природата на чувствата у героите на Чехов, която на сцената ни разкрива нещо необикновено. „Историята на човек, който не иска да живее своя собствен живот.“ Това е тема на голяма част от съвременната световна драматургия.

Не само мислещите, честни, влюбени герои от Чеховите пиеси не желаят този живот, но и вулгарно-типичните, незамислящите се водевилни фигури, които „характеризират“ този тъжен и неосмислен живот, сякаш също не са свързани с него. При първите ние срещаме индивидуалности, този особен „ефект на присъствие“ (Спаак), един нерадостен, но осъзнат живот, който все пак се движи към бъдещето. И бъдещето, което неуверено присъствува в него.

При другите — неуловимо движение на нещо, което е банално, уморено, повтарящо се до втръсване, нещо, което си отива. И цялата тази сложна неуловимост е в същност редица положения и мигове чрез особената природа на човешките чувства, които се превръщат в актьорски чувства. Човешкото „недостойнство“ на много Чехови образи изисква актьорското „достойнство“ на изпълнението.

Структурата на Чеховите пиеси няма „геометрично пресичане на линии“. Тук имаме преливане на вълни, успоредност, сливане и разделяне на обикновени човешки изяви. В момента, когато Чеховите образи се обособяват в своето самосъзнание за достойнство, те осъзнават човешката си нереализираност. Това е тяхната вътрешна конфликтност, лутанията на душата, които позволяват свободна импровизирана игра.

Чехов не обича острите, много резки ситуации. Той сякаш поставя героите си в една единствена „безбрежна ситуация“. Оттук чувството за пространственост на неговите пиеси, „накъсано“ от отделни „конкретни сцени“, на човешки срещи и разминавания, с другите и със самите себе си в разнообразното единство на пространствените измерения и пространствените движения.

Оставени да действуват свободно, героите на Чехов се самоограничават, сами се осъждат на бездействие, отказвайки се от своите начални и мимолетни желания. Това е тяхното чувство за житейска пространственост. Безсмислието, което те виждат в действието, е в същност протест срещу една застояла действителност, чрез която ще завърши техният живот.

Но тяхното „бездействие“ е поетически активно. То е вътрешно човешко съзнание, което търси своето самореализиране чрез проверката в живота.

Оттук произтича своеобразната парадоксалност на Чеховите герои. Нима Раневска и Гаев не са един парадокс на живота? И какво в същност е човекът? Някога Дидро говореше за парадокса на актьора. Пирандело доказваше, че самото човешко съществуване е един парадокс. Парадоксалността у Чехов не е контрастен знак, рационално противопоставен на житейските алогизми и статични мигове. Тя е движение. Противоречието между идеала и човешката незавършеност, за която говори Астров. Тя е между доброто и пошлото. Тя е желанието за човешка дейност и безсилието, неумението да се помогне на другите и на самия себе си. Решението на парадокса е в бъдещето. Напрежението в Чеховата драматургия е именно в напрежението на неразрешимостта на парадокса на човешкото съществуване в настоящето. Абсурдността е едновременно от-

ричане на противоположни статични дадености. Такава е и абсурдната драма. При Чехов тази противоречивост преминава в лирическо, неповторимо чеховско настроение и продължение.

При Чехов не може да се измисля. От Чехов може само да се извлича. Той трябва непрекъснато да се открива. А това означава винаги да се тръгва от него. От света на неговите герои — обикновени и сложни, невидими и чуващи се в мълчанието. От онази „обща идея“ на хуманност, болка и надежда, която има толкова богат смисъл, вътрешно измерение, неповторим израз.

„Режисьорите-автономисти — казва Товстоногов, — създали огромен брой прийоми и театрални форми, са в същност препятствие, колкото и да смятат, че изобретяват нещо ново. Те просто използват миналата режисьорска фантазия и нейните открития.“ Наистина те спират дотук. Но Чехов е един непресъхващ извор и всяка капка, всяка струя е нова, непозната, която иде от дълбоките недра на човешката душа и нейните неуловими движения. Каква е сценичната форма на тези неуловими движения, различни по всяко време?

Кугел казваше, че основното у Чеховите герои е, от една страна, „отсъствието на желание“, от друга — „безсилието на желанията“. И ако такива желания се появяват, настъпва страх от тяхното довършване. Според Кугел — страх от „срама пред физиологичното“.

Може би точно това „разлага“ чувството на мигове сами за себе си и поражда неорганизиран в порядък чувства. От една страна, като че ли героите на Чехов преследват нещо, имат някаква цел, от друга, те се противопоставят на собствените си цели чрез противоположни страсти и страстички.

Но изпитването на отращане от една действителност още не означава отсъствието на човешки желания. Напротив, тези именно високи нравствени и естетически желания добиват нови измерения, преминават в непримиримост, карат ни да чувствуваме несъстоятелността на един враждебен, противоестествен живот. Героите-личности при Чехов се затварят в своя вътрешен свят или в своята мечта. Но това не е липса на желание, а висока възискателност към света и самия себе си. Високи желания и човешки цели, не само нравствено, но и естетическо изживяване на бъдещето в настоящето (Войницки, Вершинин и т. н.).

Чехов казва (по повод на Толстой): „Да забраниш на човека материалистическа насока, значи да му забраниш да търси истината. Вън от материята няма експеримент, няма наука, следователно няма и истина.“ Тук говори едновременно и лекарят, и писателят. Той не бяга от „физиологичното“, а търси „поезията“ в човешката истина, сред нерадостната реалност на живота. Тази „обезпредметена“ човешка истина е трагическата поетика на Чеховите герои. Така той обединява неоформените или разпаднали се на мигове чувства в едно цяло, в една мечтателност, невинаги „декларирана“ (Вершинин, Тузенбах), но вътрешно изживяна в мълчание и човешки копнеж (осезаемост на бъдещето).

Природата на човешките чувства у Чехов изисква това органично единство между противоположни дадености (някои обвиняваха Чехов в натурализъм, други в импресионизъм). Човешката сетивност, осезаемостта на „физическа болка“ от живота, преминава у Чехов в поетическа дискретност. Това са дълбоко изживени в себе си чувства, тънко и сложно драматически и психологически изразени в човешките разминавания и несподелени чувства между героите. От друга страна, те са в скритата борба между герои и действителност.

Всеки миг актьорът се отделя от себе си и чувства произведеното от играта му впечатление. При Чехов имаме „затворена впечатлителност“, неотделимост на играта от актьора. И това са най-изразителните и най-сложните моменти в ролята. На тях съвременните герои се учеха от Чехов. Именно когато актьорът „нищо не върши“ или когато неговата реакция е съвсем противоположна на очакваната, чувствуваме една цяла човешка горест, разказана чрез един незавършен

жест или точно намерена интонация. Не помня кой беше казал, че Чехов е „забелязвал и мухата на тавана, и чашата с причастие“. Какво означава това в актьорската природа на чувствата и представите? Как се постига неотразимото впечатление от тази едновременност на значими и незначими чувства?

Като че ли преди Чехов актьорът не би могъл да каже, както казва днес: „Когато актьорът влиза в ролята, започва съзнателното отделяне на всеки шрих, роден от импровизацията. Той рискува да изгуби това първо, непосредствено внушение, което изразява живота на цялата сцена.“ Такава е, мисля, природата на актьорските чувства при Чехов.

При този автор актьорът не може да забрави „изходната ситуация“ или възхитено да предвкуси кулминационната точка на откъса (една от най-срещашите се уловки, в които актьорът попада). Чехов не търпи нито актьорска поза, нито преиграване. Но на сцената е принуден да ги понася. Това отдалечава зрителя от образа, вместо да го приближи максимално до него, което изисква Чеховата драматургия. „Парадоксът на актьора“ е парадоксът на човешкия живот.

Преди да се постави Чехов, трябва да се изучава. Режисьорът трябва да открие творчески афинитет с него, за да не прави представление въобще. С онази привична условност, от която така трудно се освобождаваме.

Тези обикновени герои, чието необикновено душевно богатство е дълбоко скрито, изискват особено подчертано „достойнство“ на действието, което разкрива силата и значението на актьорските чувства. При Чехов действието не е подчертано и това затруднява актьора, който не може да се скрие зад външна изразност.

То е затворено в едно общо всекидневно течение на живота, което притъпява всяка остра ситуационност. Някога Карло Гоци беше изброил тридесет и шест ситуации в драматургията. Оттогава никой не ги е броил. Но още не се говореше за „вътрешна ситуационност“! Чехов я откри. Актьорите я познават като нова сценична изразност.

При Чехов отворената ситуация парадоксално е обединена със „съгъстено време“. Това не е отвоюваното време на протичане на действието (вместо за шест, за три дни).

Колко време прекарва Раневска за последен път в имението си? Става дума за нещо друго, за „удвоено психологическо време“ или „удвоено правдоподобие“, както го наричат някои актьори, т. е. времето на израстването на героя в минути, за което са нужни може би месеци и години.

Не става дума само за интензивност на преживяването, а за промяна на вътрешната резултативност, за узряване на чувства.

Всичко това може да се концентрира в една сцена. Или може би в минута на разговорен пропес (една реплика или една науза) и същевременно във всяка реплика да останеш верен на правдивостта на човешкото поведение. Това узряване на човека в „удвоеното психологическо време“ е особено характерно за Чехов.

Дори в една пиеса като „Чайка“, в която има не само „спор“ за новото изкуство (този процес е показан в разиграното представление), промяната на действувашите лица веднага след него осезателно се чувствава.

Парадоксалното в тази пиеса е, че Чехов иронично оценява старата драматургия. Въставайки срещу традиционния театър, той запазва неговата „рамка“ — например отношенията Тригорин — Аркадина — Трепльов. Това е старата шаблонна пиеса, той едновременно я подчертава и иронизира.

Той „разтяга“ действието като в стара драма. Наистина, колко време трябва да измине в безизходните лутания на Нина Заречная? В най-зрелите му пиеси няма да срещнем повече тази колебливост. Нито в „Три сестри“, нито във „Виш-

нева градина“. „Удвоеното правдоподобие“ най-сигурно се чувства във „Вуйчо Ваньо“.

Всичко това е белег на характера в Чеховата драматургия. Това е откритие за театъра, съвсем нова „природа на актьорски чувства“ и актьорска изразност.

Действието в „Ромео и Жулиета“ трае пет дни. Между първата и втората балконска сцена Жулиета от малко момиченце израства в зряла жена, изживяла вече всички радости на плътта и духа. При Шекспир става дума едновременно за „удвояно време“ и „удвояна психология“.

Но при Чехов същият процес може да бъде извършен при продължителността само на една пауза (удвояна психология). Да бъде „изигран в една реплика“. Например последната реплика на Тузенбах в последната среща с Ирина, когато решава да умре на дуела. Ето „чистия театър“ — казват мнозина. . .

До днес може би наистина има три върха в драматургията на новото време — Шекспир, Молиер и Чехов. Какво огромно бреме и радост на откритието са те за театъра! И всяко поколение ще ги открива за себе си, защото всеки един от тях е един затворен и едновременно отворен към бъдещето свят.