



Гергана Табакова

ТЕАТЪРЪТ НА СЕРГЕЙ АЙЗЕНЩАЙН И РУСКИТЕ АВАНГАРДНИ КРЪГОВЕ

*„Историята на Айзенщайн не е негова лична история. Той премина през онези фази на промяна в съзнанието, през които премина поколението му“ (авторов превод)
(Шкловский 1976, с. 78).*

Виктор Шкловски

Изкуството на съветския авангард има своите корени в изкуството на предреволюционна Русия. Около 1910 година движението на руските футуристи привлича много от най-креативните умове на времето. Повлияни от френския кубизъм и италианския футуризъм, руските футуристи декларираха, че конвенционалното изкуство трябва да бъде разрушено и ново, адекватно на епохата на машината, трябва да се създаде. Футуризмът в Русия се развива главно в живописата и литературата, като си служи с техника на шокиращи противопоставяния. Съществуват няколко фактора, които открояват руския футуризъм и му позволяват да развие самостоятелно собствена естетика. Руските футуристи са вдъхновени от лекциите на Маринети и правят футуристичен тур в руски градове и села извън централните Петербург и Москва.

С началото на войната през 1914 година, Русия е изолирана от западния свят и така футуристите са ограничени от европейски влияния. Това е главната предпоставка да започнат експерименти, свързани с техниката на монтажа, които ще доведат до нова футуристична естетика. Примери за употребата на монтажния принцип на този етап са кубистко-футуристичните картини на Малевич, в които той противопоставя различни елементи в едно визуално пространство. В картината му „Англичанин в Москва“ (1914) са миксирани различни обекти – риба, свещ, сгради, номера, букви, знаци... По подобен начин концепцията на Татлин за „реални материали в реално пространство“ намира отражение в работи като „Релеф“ (1914) и „Контра-релеф“ (1914 – 15). Те се състоят от разнородни материали, влизащи в конфликт един с друг – назъбени форми, пресичащи се по всевъзможен начин в пространството. Александра Экстер

изпълнява подобни проекти в сценографията, като първо ги въвежда в театъра, а после и в кинопродукции. През 1916 г. Дзига Вертов (псевдоним на Денис Кауфман) изследва звуците и започва работа върху това, което наричал „монтаж на стенографични бележки и звукозапис“. Две години по-късно той започва да се занимава с кино. През периода 1912 – 1917 година при формирането на неопримитивизма и първата вълна на руския футуризъм изкуството на руския авангард отбелязва първия етап в достигането и употребата на монтажния принцип в различните изкуства.

През октомври 1917 г. изкуството на руския авангард минава в ръцете на болшевиките. Кубизмът и футуризмът са революционни форми на изкуство, затова те добре се вписват в идеята за революция. Много от руските авангардисти били с леви убеждения и подкрепили революцията, но като че ли това се дължало и на силното им желание и стремеж към революция в изкуствата.

През 1918 г. футуризмът става официален съветски стил. Революцията в политиката се свързва с революцията на стила в изкуството. В Петербург се създава Отдел по изобразителни изкуства като част от Наркомпрос, ръководен от Анатоли Луначарски. Съветите на отделите в Петербург и Москва се оглавявали от водещи фигури на руския авангард като Малевич, Татлин, Кандински, Родченко, Алтман, Брик и Пунин. Съответно след революцията монтажните експерименти продължили – в поезията, в музиката (шумови симфонии), в живописата.

Но как целите на футуризма могат да бъдат интегрирани с целите на съветското общество? По традиция до момента футуристите се отнасяли по-скоро високомерно към масите, затова пролетариите атакуват футуризма като елитарен. Тези напрежения довели до разделянето на футуристите в две групи. Едната била водена от Малевич, който се борил за non-objective art и неидеологическо/непропагандно изкуство. Втората група е начело със скулптора Владимир Татлин, който

вярва, че изкуството трябва да е достъпно за всички и този достъп може да се осъществи през употребата на познати за всички материали. Татлин бил влиятелен и с него най-силно се свързва движението на конструктивизма, който обхваща литературата, театъра, живописата, скулптурата, а впоследствие и киното. Около 1922 година конструктивизмът става водещ стил в РСФСР. Конструктивистите експериментират като футуристите, но виждат артиста не като част от елита, а като създател на революционни и социално полезни продукти. Следователно художниците започват основно да се занимават с дизайн на плакати, книги, мебели, дрехи, десени, моделиране на градската среда, улична декорация. В рамките на година най-радикалните конструктивисти се обединяват около групата на Маяковски – ЛЕФ. През списанието, което групата ЛЕФ издава, се пропагандира идеята, че новото съветско общество се нуждае от разрушаване на старите форми на изкуството, защото новото общество следва да изведе нов стил. Според левия фронт на изкуството то, в новата си форма, трябва да обхване всички сфери на живота на съвременния човек. В групата се включват освен художници, поети, драматурзи, критици и т.н. и трима режисьори – Дзига Вертов и работещите по това време в театъра Мейерхолд и Айзенщайн.

През 1917 г. Айзенщайн е на 19 години. Не участва в авангардния живот преди това, не само защото е много млад, а и защото фокусът на заниманията му в предреволюционния период е друг. През 1915 г. е приет в Инженеро-строителен институт в Петроград (дн. Санкт Петербург), но образованието му е прекъснато, тъй като заради революциите от 1917 г. е изпратен на фронта. През 1918 г., след началото на гражданската война, се присъединява към Червената армия, където е техник в инженерния корпус. Докато е в армията Айзенщайн продължава да рисува карикатури (занимание, съпътстващо го от детството) и започва да декорира агит-влакове, които пропагандират дейността на болшевиките. След като участва в няколко театрални представления в различни градове, където е разпределен, започват да му възлагат да организира театрални продукции на фронта. През есента на 1920 е демобилизиран – връща се обратно в Москва и започва работа в Централния работнически театър на Пролеткулт, където отговаря за сценичния дизайн.

Пролеткулт представлява културно-просветителска организация, която се е появила след революцията от февруари 1917 година.

Теоретик и основател на организацията е Александър Богданов. Задачите на организацията били унищожаване на буржоазната култура и създаване на нова култура на пролетариата; на ново изкуство, което ще замени старото. Богданов предвижда, че изкуството ще изиграе важна роля във формирането на социалистическо общество „като организира опита му в емоционални и често утопични образи“ (авторов превод) (Bordwell 2005, p. 3). Богданов извежда концепцията за култура директно от характеристиките на производствената дейност на индустриалния пролетариат. Разглежда всяка култура, включвайки изкуството, като форма на класния живот. Пролетарската култура за него се състои от елементи като понятие за труд, трудова гордост, колективизъм, унищожаване на авторитети и т.н.

В началото театърът на Пролеткулт се занимавал с колективни спектакли, пиеси, повлияни от европейските експресионизъм и символизъм и с драматизиране на митологични сюжети. Но след като Партията отказва да припознае Пролеткулт като официално възплъщение/олицетворение на социалистическата култура, организацията на Пролеткулт в Москва се фокусира върху по-експериментални форми. Когато Айзенщайн започнал работа там, групата вече работела според принципите на авангарда през експерименти в режисурата и сценичния дизайн.

В театъра на Пролеткулт Айзенщайн работи над повече от 20 продукции. Най-популярна от първия му период на работа там е „Мексиканецът“ (1921). Тя представлява първата му цялостна московска работа, като преди нея Айзенщайн се занимавал главно с декори и сценично оформление в различни постановки, тъй като вярвал, че именно промяната в структурата на сцената ще доведе до нов вид драматургия (Шкловский 1976). По „Мексиканецът“ Айзенщайн работи съвместно с Борис Арватов, един от бъдещите основатели и теоретици на ЛЕФ, и Валентин С. Смишляев, с когото написват пиесата по популярния по онова време в РСФСР Джек Лондон. Макар Айзенщайн да не е доволен от резултата на постановката и най-вече от съвместната работа със Смишляев, в нея са налице решения, които загатват пътя му като режисьор – решения, които са резултат от експериментаторския дух на времето.

В постановката е включен боксов мач, който е централен за сюжета и смисъла ѝ. Според Айзенщайн трябвало да се подчертае централното място на боя, затова изобразяването му било от голямо значение. Предлага

поставянето на истински боксов ринг в центъра на залата вместо използването на декори, за да бъде конфликтът възможно най-реален и присъстващ. Тази идея обаче не отговаряла на изискванията за пожарна безопасност и се наложило рингът да бъде изместен на авансцената. Спорно е дали решението да се обособи публика на сцената, която да подкрепя фаворитизирания шампион, която да е огледална на истинската публика (симпатизираща на мексиканското момче), е на Айзенщайн. Той обаче със сигурност е отговорен за промяната в системата на осветлението – няколко рампи и лъч светлина, който обикновено подчертавал театралния момент. За да го отдели от публиката на сцената, Айзенщайн използвал потоци от светлина, които пушал в пространството пред нея – по този начин той направил завеса от светлина (Шкловский 1976, с. 81). С работата си по „Мексиканецът“ и режисьорските си решения, директно въздействащи върху публиката, Айзенщайн прави първата крачка към своя агит-атракционен театър, който развива в годините между 1921 и 1924.

С течение на времето работата му в театъра на Пролеткулт го среща с двама души, чиито виждания за изкуството и дейност оказват първите влияния върху формирането на вижданията на Айзенщайн – Всеволод Мейерхолд и Борис Арватов.

Като театрален теоретик/критик и един от основните теоретици на конструктивизма Арватов насочва своята теория срещу мимезиса. Айзенщайн и Арватов разработват обучителна програма за работилници по режисура към театъра на Пролеткулт (Арватов 1922, с. 121).¹ В статията на Арватов „Театр как производство“ (1922) той изброява предмети, които са включени в програмата на работилницата. Те са разделени в две категории – теоретични и практически, като за вторите е пояснено, че представляват и изучават „театризация“, но не естетизация на живота“ (Арватов 1922, с. 121) в съответствие с конструктивистката идея, насочена срещу мимезиса. Тъй като усвояването на естетическите методи Арватов заменя с усвояване на социално строителство, художникът индивидуалист с художника инженер, в програмата им представлението се разглежда като „кинетична конструкция“ (Арватов 1922, с. 121). Целта е една – пълна реорганизация на художествения живот, който да е в съответствие с „новия“ живот, в който „естетическото, стационарно изкуство“ (Арватов 1922, с. 114–115) няма място. Целта е сбъждане на изкуство, което

да съответства на новия живот – колективно, което преди всичко е „не рефлексивно, а организиращо“ (Арватов 1922, с. 115). Теорията на такава изкуство е изпълнена с лозунги и политически призови. Може би това я прави непривлекателна и наивна, но за цялата утопичност на текстовете все пак прозира една система, която има за цел да изведе, макар и не съвсем осъзнато, пробива на изкуството на руския предреволюционен авангард в ново качество – да го освободи, като го концептуализира и задълбочи формалните му търсения.

Изкуството между 1917 и 1930 година успява да създаде специфичен свой облик, водено от идеята да намери най-подходящата форма, в която да изрази идеите си за анти-естетика и анти-традиция. И като че ли най-интересните му примери не произлизат от най-официализираните му, монолитни теории, а по-скоро от моменти, в които то е леко несигурно, експериментално, в процес на подреждане, на изчистване и донаместване на самата теория. Такъв е примерът и с Борис Арватов, който установява, че на театъра му е необходим преходен период в движението му от буржоазен към колективно-производствен. Така се появява идеята за изобразително въздействащ театър или агит-театър, чиято значимост за изкуството на ХХ век се оказва встрани от неговото предписане и крайна цел.

Агит-театърът има функцията на междинна форма на изкуство, която представлява преход към театъра на бъдещето и е призвана да спомогне за неговото формиране. Затова той е силно визуален, служещ си със зрителни стимули и символи, той е „театър – плакат, театър на призивите и значенията, театър на художествената агитация и пропаганда. Театър не на камерните спектакли, а на клубните вечери, работните фестивали, пътуващи трупи, използващи целия технически опит на мюзикхола, цирковете и балаганите, и е изнесен от закритата сцена на улиците и градските площади“ (Арватов 1922, с. 122). Всъщност такъв агитационен театър започва да прави Айзенщайн, повлиян от комуникацията си с Арватов. Такава е например постановката „Мъдрецът“ (1923). В програмното следисловие, известно като статията „Монтаж на атракциони“, Айзенщайн директно свързва работата си с идеите на Арватов. Върху агит-театъра, който Айзенщайн развива, обаче оказва влияние и общуването и работата му и с други творци. Преди да се стигне до постановката „Мъдрецът“ и формирането на специфичния визуал-

¹ Към театъра (на Пролеткулт) се организират работилници за непрофесионалисти, тъй като една от главните практики, която съответства на платформата на Пролеткулт е именно включването на пролетариата и на непрофесионалисти в изкуството/театъра. Това обаче се оказва недоволно възможно, тъй като за работниците било трудно да намират време след работата във фабриките. Така нямало как да се избегне професионализирането на театъра, срещу което се бори Пролеткулт; така роля в създаването на новия пролетарски театър всъщност имат и стари практики, педагози и теоретици, като най-често те обучавали актьорите. В Москва такъв е случаят например с актьори от Московкия художествен театър, както и с бившия директор на Императорските театри на Руската империя (1756 – 1917) Сергей Волконски, който продължил като учител по сценична реч.

лен език на Айзенщайн в театъра (а после и в киното) той е имал възможност да работи, създава и обменя опит с най-продуктивните и влиятелни артисти на своето време, към които постепенно се присъединява.

През 1921 г. Айзенщайн е приет в Държавните висши режисьорски ателиета (ГВЫРМ), създадени по идея на Всеволод Мейерхолд. Там той изучава режисьорските методи на Мейерхолд за актьорската игра и относно създаването на театрална продукция. В ателиетата на Мейерхолд Айзенщайн се запознава със Сергей Юткевич, с когото започват работа като художници в театъра на Николай Форегер „Мастфор“ и заедно се увличат по киното. Двамата развиват образния си език като експериментират със съвременни трактовки и на класически пиеси. Юткевич представя Айзенщайн на своите приятели в Ленинград – Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, които през 1921 г. основават експерименталната група ФЕКС (Фабрика на ексцентричния актьор), в която се разглеждат и използват похватите на популярните по това време мюзикхол и цирк. През 1922 г. в Ленинград Айзенщайн и Юткевич написват пародия на комедия дел арте, която наричат „Жартиерът на Коломбина“. Именно там те решават да изпробват идеята за театрални атракциони, чиято концепция Айзенщайн развива по време на писане на текста, но назовава чак след като е завършен. Покрай създаването на постановката Айзенщайн за пръв път говори за сценични атракциони. Идеята е провокирана от усещанията, предизвикани от популярните по онова време влакчета на ужасите и панаирни атракциони, страстта към които споделяли с Юткевич. Юткевич разказва (Юрнев 1974, с. 110–114), че именно те били основното вдъхновение за него и Айзенщайн, а и за други съвременни на тях теории на ексцентризма. Изведени от усещането за обрат, за недостижимо дотогава преживяване, „атракционите“ в постановката заемали формата на шокиращи публиката режисьорски решения, жестове на актьорската игра, визуално несъвместими с ежедневието образи. Двамата работили два месеца върху пантомимичния сценарий, като описвали всяка промяна на осветлението, всеки трик или актьорски жест. По текста, който избрали², вече били направени две постановки в Русия. Първата била на Мейерхолд – „Шарфът на Коломбина“ от 1910 г.³, а втората носела заглавието „Покривалото на Пиеро“ и била режисирана от Александър Тайров. Втората постановка Юткевич и Айзенщайн смятали за архаична и безвкусна (Юрнев 1974, с. 114), а първата те нямали възможност да гледат, тъй като

била част от изкуството на прегреволюционна Русия. Двамата започнали да преработват пиесата и да гледат постановката с идеята да я конструират според собствените си разбирания. Първото действие се развивало единствено по вертикала – нетрадиционно решение, в което прозирало силното влияние на цирка, чието действие се развива именно по вертикала. Заг прозорец – декор в постановката, се виждал не романтичният образ на Париж, а изкуствените светлини и неоновите надписи на съвременен град. Второто действие било планирано да се развива изцяло под звуците на джаз музика, която била новост. Образът на един от героите, чийто човешки облик е заличен от този на машината – типичен футуристичен елемент, бил силно повлиян от костюмите, които Пикасо създал през 1917 г. за балетната постановка „Парад“ на Ерик Сати и Жан Кокто.⁴ Според плана на Айзенщайн главният герой в пиесата трябвало да излезе в проходка от залата на сцената. Тази идея той по-късно пренася в знаменития си спектакъл „Мъдрецът“.

Тези провокиращи образи на героите, нетипичната музика, обратите в театралните правила следвало да действат на публиката като визуален шок; зрителят е застава да преживее същото сътресение в познатите, контролируеми усещания, които преживява при страшните влакчета на ужасите. На обложката на пиесата „Жартиерът на Коломбина“ пояснително било написано: „Изобретение на сценични атракциони на Сергей Айзенщайн и Сергей Юткевич“ (Юрнев 1974, с. 115). Макар и постановката им да не се осъществява, впоследствие Айзенщайн развива теорията си относно монтажа на атракциони именно на база на подзаглавието и идеите, които носи то.

След като се връщат в Москва, Айзенщайн и Юткевич предават сценария си на Форегер, за когото още работят. Той включва постановката в плана на театъра, но не бърза с реализирането ѝ. Една от причините за това била, че по това време Форегер се обръща към по-комерсиални театрални форми с развлекателен характер. Това довежда до напускането на Айзенщайн, който приема да бъде асистент на Мейерхолд, работещ по това време върху „Смъртта на Тарелкин“ заедно с художниците Варвара Степанова и Александър Родченко.

Изкуството и личността на Всеволод Мейерхолд са добър пример за промените, които настъпват в живота на изкуството след 1917 година. От талантлив, ексцентричен

² Пиеса на Артур Шницлер „Der schleier der Pierrette“ („Погвеченная фата Пьеретты“) от 1901 г.

³ Пантомимичната постановка на В. Мейерхолд по мотиви от пиесата на Шницлер предизвиква истински фурор с експерименталната режисура и употребата на композиционни елементи от цирка и панаирната култура в Русия.

⁴ Постановката е написана за балета на Сергей Дягилев.

и експериментиращ дореволюционен режисьор Мейерхолд се превръща в талантлив, ексцентричен и експериментиращ майстор на левия театър. Първата му постановка след Октомврийската революция е направена през 1918 година по текста на Владимир Маяковски „Мистерия-Буф“. Художник в продукцията бил Малевич, който изработил кубистко-футуристичния дизайн. В оформлението на „Мистерия-Буф“ Малевич изцяло се опитал да наложи кубистичния стил с цел да се създаде не асоциация с действителността, а направо „нова действителност“ (Февральский 1971, с. 69). Такъв облик на постановката наред с актьорските техники, заимствани от цирка, я превръщат в модел за експерименталния театър, който в този период се стреми да носи пропагандни послания. Експериментът на Мейерхолд с текстовете и промяната на контекста добива такъв размер, че през 1920 г. в постановката „Зори“⁵ той превръща една символическа драма в политически митинг. На сцената актьорите декламирали ораторски, пропагандни листовки били разпръснати сред публиката, а прожектори прерязвали залата и създавали усещане за напрежение и безпокойство.

През пролетта на 1921 г. Мейерхолд поставя отново „Мистерия-Буф“⁶, като добавя още елементи от цирка и позволява действието на сцената да бъде пренесено сред публиката. Така, буквално и преносно, Мейерхолд прекрива границата между представлението и реалност напълно в съзвучие с теорията на конструктивизма. В същото време чрез това символично действие той показва новата мяра на изкуството, зададена още от живописиста на предреволюционния авангард – да провокира, да изважда от равновесие, да поразява, но сега в нова форма – тази на театъра и киното.

След като Айзенщайн напуска „Мастфор“ през 1922 г., той работи с Мейерхолд по една от неговите нереализирани постановки по текст на Бърнард Шоу – „Домът, където се разбиват сърца“. Сценичният дизайн и костюмите, които разработва Айзенщайн, представляват механическа конструкция от строги геометрични форми, свързвани чрез въжета. Тази визия явно свидетелства, че той е повлиян от художниците конструктивисти Любовь Попова и Варвара Степанова, които тогава работели с Мейерхолд по други постановки (O'Mahony 2008, p. 36).

В края на театралния сезон 1922-23 В. Смишляев, който работи като постоянен режисьор към театъра на Пролеткулт в Москва,

напуска и на негово място ръководството на театъра кани Айзенщайн. Там в периода 1923 – 1924 година Айзенщайн поставя три постановки съвместно със Сергей Третьков – „Мъдрецът“, „Чуваш ли, Москва?“ и „Противогази“. Трите продукции индикират различни характерни черти от бъдещото творчество на Айзенщайн.

По случай стогодишнината от рождението на драматурга Александър Островски комисарят по образованието Анатоли Луначарски предлага по-радикални и съвременни артисти да се обърнат към класиките на Островски. Неговият призив, типично агитационно в духа на времето, е „Обратно към Островски!“⁷. Третьков и Айзенщайн избират пиесата „И най-мъдрият си е малко прост“ (1868). Тяхната трактовка обаче не се вписва съвсем в заложените от Луначарски цели, тъй като, за да осъществят собствените си идеи, те променят оригиналната пиеса. Променят имената на героите и техните образи; на персонажите придават функции на клоуни и акробати; променят броя на участниците. Разделят действието на динамични откъси, които се сменят внезапно. Айзенщайн подробно описва последователността на действията в епизода на постановката, които представляват така наречените от него „атракциони“ – композиционно разположени в действието силни моменти на шок и изненада, които завладяват публиката и разкриват смисъла на произведението. В представлението са включени много каскади, които представлявали истинска опасност за актьорите – актрисата Янкулова се качвала на стълб, поддържан в равновесие от друг актьор, героят на Григорий Александров вървял по въже, опънато над публиката. При такова построяване на сюжета, мотивацията (която съответства на текста на пиесата) на героите изчезва, изчезва и времето (отново според сюжета на пиесата). Всяко действие започвало с четене на Третьков, в което се включвало обобщение на сюжета, тъй като гореспоменатото заличаване на хронологичното време на действието и раздробяването на сюжета на парчета можело да се окаже твърдо абстрактно. Каскадите, с които се изразявали емоциите на героите, подменят линейното време на театъра, като изменят първо линейното му развитие в пространството.

За Айзенщайн каскадата на Александров, в която той ходи по опънато въже над публиката, едва ли има значение само на зрелище (макар че за публиката би следвало да е доста зрелищно). Основно тя означава въвеждане на ново пространство, възможност за

⁵ Пиеса на Емил Верхарн

⁶ Във втория вариант на пиесата от 1921 г. Маяковски заявява, че в бъдеще всеки, който чете, публикува или поставя пиесата, трябва да променя съдържанието ѝ във връзка с настоящия момент, така че тя да може винаги да има съвременен прочит, което според него ѝ гарантира вечен живот.

разходка на погледа, а с погледа и на мисълта на зрителя по едно ново за театъра измерение. Разбиването на времето, на линейната структура – сюжето и пространствено, се свързва с онзи момент в изкуството на XX век, в който образите престават да бъдат отражение на видимата реалност (Спасова 2007, с. 49–58). Фрагментирането и обобщението в подхода на Айзенщайн към постановката напомня подхода на кубистите, които първо анализират, а после синтезират формата на обектите.

Постановката има голям успех. Според Виктор Шкловски с нея Айзенщайн отива по-далеч от Мейерхолд по отношение на експерименти и новаторство, като той ги описва и започва да ги систематизира. Шкловски добавя, че постановката се е сторила на самия Мейерхолд „необичайно явление“ (Шкловски 1976, с. 84).

В текста към пиесата („Монтаж на атракциони“) Айзенщайн започва да развива концепцията за монтажа като структурно и идейно звено на произведението на изкуството. В постановката Айзенщайн не използва монтажа като инструмент за създаване на сюжетна последователност. Чрез т.нар. атракциони, които представляват звената за монтиране и самото им свързване в спектакъл, се създава линия от откъси, които могат да накарат зрителя многократно да преосмисля отделните части на постановката. Един от атракционите в постановката е всъщност и първият филм на Айзенщайн – „Дневникът на Глумов“. В него се използва същия принцип на изграждане на образите, който е използван в композирането на цялото произведение.

В „Монтаж на атракциони“ Айзенщайн казва, че целта на театралната програма на Пролеткулт е да премахне институцията на театъра като такава и разглежда агит-атракционния театър като звено от тази промяна, но не и като цел сам по себе си. Във втората част на текста, в която Айзенщайн обяснява понятието „монтаж на атракциони“, той започва с това, че като „основен материал на театъра“ (Айзенщайн 1976, с. 48) се разглежда зрителят. Наличието на този нов основен материал изисква и нов подход, който да владее материала. След като Айзенщайн дава определението за атракцион (Айзенщайн 1976, с. 48), той подчертава, че атракцион се отнася за специфични действия, положения на тялото, образи, особености на говора вътре в театралното действие и не бива да се разглежда „в сферата на разгръщане на психологически

проблеми, където атракцион е вече самата тема сама по себе си“ (Айзенщайн 1976, с. 49), която се намира вън от театралното действие. В по-нататъшното обяснение на атракциона Айзенщайн прави важното допълнение, че не в идеен смисъл, а във формален, визуален смисъл той схваща понятието като „самостоятелен и първичен елемент при конструкцията на спектакъла“ (Айзенщайн 1976, с. 49), като прави аналог с образността на Георг Грос и отделните елементи на фотоилюстрациите на Родченко. Когато споменава Грос, Айзенщайн най-вероятно има предвид творчеството му, което се отнася до берлинското гада течение. В периода 1918 – 1920 година Грос създава рисунки, колажи, фотомонтажи, като често миксира техниките. Той създава силно напомнящи анимация, стилизирани или деформирани фигури, които илюстрират вярването на левия Грос, че общественият и социален статус имат отношение към поведението и психиката и това определя и физическия образ. Например, когато Грос изобразява своя приятел Джон Хартфийлд в „Инженерът Хартфийлд“ с механично сърце, униформа и свити от гняв юмруци, той загатва личността и идентичността на своя приятел чрез характерни микрообрази. В този пример можем да намерим връзка с идеята на Айзенщайн както за атракционите, така и с по-късни негови теоретични разработки като идеята за обрънатата метафора (Айзенщайн 2012, с. 59–67). Подобно на Грос Айзенщайн набелязва характерните черти на абстрактни понятия като същност, мисия, идея и ги изобразява буквално, претърпели „връщане от преносния смисъл в непреносен, първичен, изначален“ (Айзенщайн 2012, с. 62).

В „Монтаж на атракциони“ Айзенщайн развива идеята, че изложеният от него подход „коренно променя възможностите относно принципите на конструиране“ (Айзенщайн 1976, с. 49). Чрез използването му може да бъде избегнато „статичното отразяване на даденото, потребно според темата събитие“ (Айзенщайн 1976, с. 49) и да бъде променена структурата на спектакъла по такъв начин, че тя да не следва логиката на въздействия, които са свързани с тематичните събития. Вместо това според него могат да бъдат използвани въздействия, които да влияят извън дадените от пиесата композиция и сюжет. Тези въздействия все пак следва да имат „точно ориентиране към определен краен тематичен ефект“ (Айзенщайн 1976, с. 49), който се оказва самият им монтаж – начинът, по който се избира да бъдат свързани. По мнението на Айзенщайн подобен подход би могъл да доведе до пълно-

мо освобождаване на театъра от „потисничеството на решаващата досега, неизбежна и единствено възможна илюзорна изобразителност“ (Айзенщайн 1976, с. 50).

След „Мъдрецът“ Третяков като драматург и Айзенщайн като режисьор работят съвместно върху още две постановки – „Чуваш ли, Москва?“, чиято премиера е през 1923 г., и „Противогази“ с премиера през 1924 г. Те не постигат успеха на „Мъдрецът“, но имат значение за бъдещото творчество на Айзенщайн. В „Чуваш ли, Москва?“ Айзенщайн намалява броя на атракционите, чиято роля е по-премерена в сравнение с тази в „Мъдрецът“. Действието са прости, а сцените – единни, макар и изпълнени със сложни движения. В продукцията Айзенщайн ползва двете начала на пиесата – драматичното и бутафорното, както и пропагандния й характер.

Пиесата „Противогази“ разказва за трудностите в индустрията след гражданската война. Сюжетът съдържа предпоставки за формално третиране на изображението, познато ни от филмите на Айзенщайн. Най-характерното за постановката е, че действието й – бързо, с растящо напрежение – не е отделено от действителността съобразно битувашата конструктивистка идея за изчезването на изкуството и разтварянето му в действителността и че спектакълът се състои в Московския газов завод. Сценичната конструкция представлявала огромна, реална машинна установка с дървена платформа, към която се прикрепяли стълби, ма-

кар че представлението се развивало главно на пода. Актърите играели в ежедневни грехи, без грим, с цел максимално скъсяване на дистанцията с публиката. Оценката на Айзенщайн относно резултата е негативна: „Борбата“ между материално-фактичното и фиктивно-изобразителното начало... доведе в тази нова постановка до пълен раздор и разрыв между тях“ (Игнатовски 1974, с. 45).

С това откритие Айзенщайн започва работата си в киното – „Противогази“ е последната му експериментална театрална постановка. Айзенщайн прехвърля търсенята си в сферата на кинематографа, където се занимава със съвместяването на тези две начала. Посочените театрални опити и теоретическите му търсения към тях, направени в контекста на новите виждания за изкуството, задвижват концептуалните му търсения за изграждане на образи в киното. Желанието за промяна, за обновление на изкуството присъства и в сферата на кинематографията от периода. В същия брой на ЛЕФ, в който е публикуван „Монтаж на атракциони“, е публикуван и текст на Дзига Вертов, чрез който той настоява за нова киноестетика, свързана с експеримента в монтажа и актуалната употреба на технологията на кинематографа. Именно такава естетика предстои да изградят двамата режисьори.

Съвсем логично търсенята на Айзенщайн преминават от театъра в сферата на киното, където може да се установи по-голям контрол върху въздействието и преживяването на самия зрител.

Библиография

BORDWELL, David, 2005. *The Cinema of Eisenstein*. 1st. New York: Routledge. ISBN 978-0-415-97365-6.

O'MAHONY, Mike, 2008. *Sergei Eisenstein*. London: Reaktion Books. ISBN 978-1-86189-367-3.

АЙЗЕНЩАЙН, Сергей, 1976. *Избрани произведения в три тома. Том 2: Отвъз звездите*. София: Наука и изкуство.

АЙЗЕНЩАЙН, Сергей, 2012. *Монтажът*. Превод от руски на български език от Владимир Игнатовски. София: Изток-Запад. ISBN 978-619-152-116-6.

АРВАТОВ, Борис, 1922. Театр как производство. In: *О театре*. Тверь.

ИГНАТОВСКИ, Владимир, 1974. *Щурци и атракциони [Очерк за театралния период в творчеството на С. М. Айзенщайн]*. София: Наука и изкуство. 791.44.071(470)/И29.

СПАСОВА, Правда, 2007. *Американската аналитична естетика / Въпроси и пак въпроси около неконвенционалните произведения на изкуството*. София: УИ „Св. Климент Охридски.“ ISBN 978-954-07-2465-2.

ФЕВРАЛЬСКИЙ, Александр, 1971. *Первая советская пьеса „Мистерия-буфф“ В. В. Маяковского*. Москва: Советский писатель.

ШКЛОВСКИЙ, Виктор, 1976. *Эйзенштейн*. Москва: Искусство. Жизнь в искусстве.

ЮРЕНЕВ, Ростислав, 1974. *Эйзенштейн в воспоминаниях современников*. Москва: Искусство. 990029100210205171.