

ГОДИНА ВТОРА
(октомври 1920 - април-май 1921)



Къща музей „Гео Милев“ – Стара Загора

РОДНО ИЗКУСТВО

1

Въпросът не е за дружеството „Родно изкуство“ – а за „родното изкуство“ като девиз в изкуството. Никъде може би не се дига такъв шум с тази стара фраза, както у нас, никъде тя не се натрапва като закон на художника тъй, както у нас – защото в нея гури убежище една голяма мъртва традиция, нея тази мъртва традиция иска да употреби като последен отбранителен удар за себе си.

Първият въпрос обаче е: дали библейският Адам е бил евреин? Или – дали биологическият прачовек е имал известно национално съзнание?

Защото теорията на „родното изкуство“ е изградена тъкмо върху отделното национално съзнание – защото „родното“ изкуство е тъкмо проява на национализъм – и затова: онова, срещу което родното изкуство взема враждебна позиция, то е именно едно интернационално или анационално изкуство, едно изкуство на човека без „националност“.

Изкуството днес – след едно хилядолетно развитие – възвръща своите пътища към първичния човек на прабитието – към Адам. Въпреки огромните завоевания на цивилизацията (или може би – тъкмо като последица на днешната цивилизация) днешното, съвременното изкуство гури и намира извора на своите сили в *духовната първосъщина* на човека; човека, отлъчен от своите веществени преображения, преценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация. Съвременното изкуство, възвръщащо своите пътища към първичните – духовните – извори на всяко

човешко битие, изпуца из кръга на своето зрение веществената зрелост на съвременността; която е: преobraжение на битието в бит, на човешкия рог — в народ, на всемира — в провинция.

И тук именно жестоката антитеза между днешното изкуство, в неговото пълно развитие, и онези естети, които искат да заточат изкуството в затънтената провинция на „родното изкуство“.

Понятието „родно изкуство“, с което е наводена българската литература, особено от 1—2 години насам, е със същото съдържание, което бе дадено преди 20—30 години на течението Heimatkunst в Германия от неговите естети Bartels, Lienhard и др.: възвръщане към бита на широките народни маси в страната, в провинцията — против висшите естетически стремежи на литературно-художествените школи в градовете — природа, вместо култура — чисто национално съзнание — национално изкуство: родно изкуство. Това „родно изкуство“ искаше да бъде само едно: битово изкуство; естетиката на „родното изкуство“ слага в основата на изкуството преди всичко: народния *бит*, с всички негови особености и отличия от всеки друг народен бит. „Родното изкуство“ е повик против онова изкуство, което имаме днес.

Следващите мои редове имат за цел да определят отношението на съвременното изкуство към тъй нареченото „родно изкуство“, Heimatkunst — към национализма и неговите изисквания от изкуството.

Безспорно националното чувство съществува може би много по-ясно и положително, отколкото всички външни отличия на националност и раса — като един деятелен елемент в духовния мир на отделния човек; като една подсъзнателна сила в духовния живот на човека — сила, създадена и развита в продължение на много векове по неизведимите пътища на индивидуалния живот на всяко отделно племе — плод

на историята, природата, климата и хиляди други външни влияния. Тези подсъзнателни сили дават на немца или французина едни, на българина или испанеца други външни и вътрешни особености: те са създали неговия език – съчетание на определени звукови особености, – неговия вкус, неговата походка, чертите на лицето му, неговия слух, неговите понятия за скръб и наслада, за хубаво и грозно, за добро и зло.

Тези сили образуват едно национално подсъзнание. Националното чувство е подсъзнателно.

Бих го сравнил с половото чувство: те са елементарни психологически сили – мистични стихии, – които създават и движат живота, създават неговото напрежение и отбелязват неговата боя. Полът е кинетически резервоар на живота; националното чувство е, бих казал: регулатор на жизнената кинетика у човека. Без половото чувство човекът става кремен. Без националното чувство човекът става жител на планетата Марс. Значението на националното чувство като деятелна духовна сила у човека лежи в неговата подсъзнателност.

Обаче: изведено от подсъзнание в съзнание, националното чувство става национализъм, патриотизъм – а с него художникът няма работа. Тъй както: изведено от подсъзнание в съзнание, половото чувство става порнография – а с нея изкуството няма нищо общо.

Полът и националното чувство (едното – първоизточно, другото – създадено от векове живот) са два елементарни, подсъзнателни двигатели на духовния живот у човека – там се крие началото и на всяко художествено творчество.

Полът е индивидуална енергия. Националното чувство – масова.

Масов продукт на националното чувство е битът – народното богатство, натрупано в безбройни етнографически и исторически факти. Върху тези

факти слага „родното изкуство“ основите на своята естетика; то иска да бъде възпроизвеждане на тези факти. Но тук лежи естетическото заблуждение на „родното“ изкуство: изкуството преди всичко не е никакво възпроизвеждане на факти; възпроизвеждането на факти има друго име: фотография, етнография, история.

А второто, психологическото заблуждение на „родното“ изкуство произтича от това, че националното чувство се извежда от подсъзнание в съзнание, от кръга на интуицията – в кръга на логиката. А художественото творчество е винаги интуитивно, винаги движение на подсъзанието; следователно: алогично. Логичното творчество на съзанието създава – не художествени, а научни произведения; то е наука. Ако това логично творчество бъде плод на националното съзнание (а не подсъзнание) – получаваме патриотическа, политическа книжнина: вестник, или: етнографическа наука. Това са логичните консеквенции на „родната“ естетика – и това е самото „родно“ изкуство, изградено върху бита и националното съзнание: битово-политическо изкуство.

Такова беше изкуството на немското течение Heimatkunst; такова е и това, което се твори у нас като „родно“ изкуство: „Песен за селяка“, „Победни песни“, „Старият воин“, „Дядовата Славчова унука“, „Румънски изстъпления в Добруджа“ и т.н. – гостатъчно: вестник! С други думи: това, което всъщност иска да бъде „родното изкуство“, то е: изкуство за народа. Отношението между „народно“ и „национално“ изкуство е едно от отношенията на две основни схващания на изкуството, които водят – особено днес – жестока борба: материалистичното и идеалистичното схващане. Първото приема всяка вещ като вещество, второто – като психологически феномен, символ; в първото националното чувство се про-

явява като народен бит, във второто – като психологически деятелен елемент.

Изкуството обаче – съвременното изкуство и всяко истинско изкуство – не може да бъде народно, за народа; по простата причина, че в творчеството на художника не може да вземе участие националното чувство като съзнание, като логическо дадено – бит; защото художественото творчество е винаги интуитивно – винаги движение и плод на подсъзнанието. Националното чувство – щом то съществува като елемент в подсъзнанието – е и елемент в художественото творчество. И то именно дава специфичния нюанс на това творчество: то прави от музиката на Бетховена или поезията на Гьоте немско изкуство, от музиката на Шопена или поезията на Словацки – полско изкуство, от музиката на Чайковски или поезията на Пушкина – руско изкуство... Линхард и Бартелс, които пледираха тъй разпалено каузата на „родното изкуство“, въпреки своята искрена любов към народния бит на всички немски области, не можаха да създадат едно изкуство толкова „родно“, колкото е *родно* – немско – изкуството на Рих. Демеля или Стеф. Георге, модерните, против които бе насочено течението Heimatkunst. В гладките стихове на Георге или бурните строфи на Демеля живее еднакво силно и вярно немското национално чувство, живее духът на немския народ от толкова века – вековете, на които са приемници и плод художниците от днес; също тъй, както в поемите на Верхарна гърми пулсът на „цяла Фландрия“ (toute la Flandre) – героичната Фландрия на l'Escaut и борбите против Алба; – не по-малко, отколкото в драмите на Метерлинк – Фландрия на снажните мъчаливци и печалните католически напеви под тежкия стон на органа; също тъй, както във виденията на Яворова (след „Безсъници“, а не в първите му „народни песни“, като „Заточеници“, „Калиона“, „Градушка“) е отразен

ужасът на ония векове, които образуват българското битие (а не бит) – не по-малко, отколкото в „модернистичните“ сънища и рапсодии на Траянова; което е ясно акцентуирано – за уверение на слепците – в няколко песни, писани след 1912 (три от които се печатат в тази книжка на „Везни“, груги три са печатани в сборника „Мак“, 1914).

Творчеството на всеки художник – поет, музикант, живописец – е национално по силата на това, че художникът принадлежи на известна националност и носи духовните отличия на тази националност като национално подсъзнание в душата си. Нашето българско изкуство ще бъде българско – национално – „родно“ – не благодарение на битовия елемент или националната гордост, с които би могло да бъде обременено, а благодарение на българската гуша – с всички нейни качества, – която го твори. Дори когато българският художник заема или подражава, или копира елементи от чуждо изкуство – те стават български, стават българско изкуство, по силата на това, че минават през българска гуша. Обаче (далеч преди всичко от всяко изкуство за народа, което изисква от художника да гържи сметка за всички особености на провинцията, която е населена от този народ, та по този начин да може да създаде едно изкуство за специална аудитория – именно за този народ, чиято провинция ще бъде въплътена в това изкуство): ний не сме и не можем да бъдем чужди за изкуството, в което живее едно чуждо национално подсъзнание; ний не можем да бъдем чужди за френското или руското, или немското изкуство. Един факт, който прегрешава въпроса за родното изкуство.

Новото, днешното изкуство има за свое родно лоно първичната основа на всяко човешко битие: Духът – човешкият дух; и не може да отрече оная част от този дух – създадена от вековете чрез влиянието на историческия живот и природните, климатически-

те условия, – която може би тъкмо дава нюанса на този дух: националното подсъзнание. Но силата и значението на това национално подсъзнание се мери по неговата амплитуда; по неговата широта, която дава на неговите прояви възможност да бъдат влог в израждането на онази Мiroва гуша, която е целта на цялото човечество – да бъдат влог в съкровищницата на тази Мiroва гуша. Това създава *интернационализма* на днешното изкуство: *коакто повече и по-особени ценности принася изкуството на един народ в кръга на Мiroвата гуша, тоактова по-голято е неговото значение.*

А Мiroвата гуша е онзи идеал на общо, единно човечество, дето ще изчезнат всички расови разлики и национални чувства: а пътят към този идеал, към тази победа над расовите разлики и националните чувства е – през самите национални чувства: чрез взаимно преливане на различните национални чувства, на техните вечни значителни елементи – елементи духовни, а не битови, не етнографически или провинциални.

Задачата на всеки български художник – поет, музикант, живописец – е: чрез своите произведения да влее в Мiroвата гуша онези вечни ценности, които притежава българската гуша, които е придобила или ще придобие българската гуша; а това българският художник ще постигне по пътя на *своата собствена гуша*. Така разбираме ний родното изкуство – така родното изкуство отрича себе си, за да стане не само интернационално, а – универсално. Немското изкуство на Гьоте или Вагнер, френското изкуство на Делакроа или Бодлер, английското изкуство на Байрон или Шекспир – всички те – верни в своите национални особености – минават отвъд своите национални особености, за да бъдат част от красотата на Мiroвата гуша – стават универсални: и това ги прави възможни за всички четири краища на земното кълбо; и спасява тяхното сърце от зъба на Времето.

2

„Родното изкуство“ – тъй, както го създаваха в Германия идеолозите на мечението Heimatkunst, и тъй, както го защитават у нас неговите представители в книжнина, живопис и музика – гони тъкмо противната цел: да бъде изкуство за ограничената аудитория на известно племе, известна област, известно съсловие, известно време; изкуство в ограничената рамка на родолюбиво битоописание – ако това въобще може да бъде „изкуство“. За жалост тъкмо в такъв смисъл се изисква днес „родното изкуство“ у нас. – Нека поезията бъде българска! Нека живописиста бъде българска! – Коемо иска да каже: нека бъде рисуван българският народен, селски бит – българинът на нивата, българинът в гората, българинът на война; нека бъдат възпявани българските национални идеали; нека героите на нашите драми, повести и разкази бъдат взети непременно от нашата българска среда – и бъдат със средната психология на нашата средна среда; нека действието на нашите драми, повести и разкази става не по-далеч от границите на Санстефанска България: тогава ще имаме „родно изкуство“. Не това ли е критерият на Бълг. академия на науките при раздаването на всички литературни премии, които е раздала досега? Нима „Самодивска китка“ някога или „Песен за селяка“ и повестите на Дим. Шишманов неотдавна са най-значителните произведения на времето си, за да бъдат те премирани? Не. Но важен е преди всичко сюжетът – българският сюжет, – а не ценностите на авторовата гуша. И тъкмо по този същия критерий е нагласен и новият репертоар на Народния театър: преди всичко български пиеси с български сюжети: освен Петко-Тодоровите драми следват „Боян Магесника“, „Над зига“, „Янка войвода“, „Божана“, „Магда“, „Към пропаст“, „Ивайло“, „Хъшове“ – за жалост, няма повече! Не е важно дали всич-

ки тези пиеси са с художествена цена; важното е — да бъдат с български сюжети: значи — „родно изкуство“. „Родното“ в тях изкупва цялата тяхна простачина. Желанието, което е родило новия репертоар на Народния театър, е: български репертоар, български пиеси преди всичко. Дали обаче имаме български пиеси? Нито една! с изключение на една: „Страхил страшен хайдутин“ от Петко Тодоров; а тъкмо тя няма да се играе в Народния театър: защото българският сюжет е третиран не съвсем по български начин — има в нея очевидни влияния от Метерлинк (а благодарение на тях имаме една-единствена драма). Драма чисто българска — не поради нейния сюжет, но поради това, че чрез нейната художествена красота се внася в Мировата гуша част от красотата на българската гуша (на българската гуша чрез гушата на поета). Но „Страхил страшен хайдутин“, единствената завършена българска пиеса — няма да се играе. Вместо нея ще се играят „пиеси“ — които не са нито пиеси, нито поезия, нито красота, нито изкуство, нито български — освен: български по сюжет и заглавие, а може би и — по нехудожественост. Национализмът превзема театъра — превзема изкуството за сметка на изкуството. Изкуството става тенденциозно — улично-тенденциозно — вестникарски-тенденциозно: изкуството става вестник. Това е смисълът и значението на новия репертоар на Народния театър. Народният театър престава да бъде храм на изкуството — става арена за политическо-националистични митинги; престава да бъде храм — става площад, улица.

Под Българско родно изкуство — онова изкуство, за което работим ние — ние разбираме: изкуството, което създава българският художник, за да прояви чрез него своята българска гуша — за да внесе чрез него ценностите на своята, българската гуша в сък-

ровищницата на Мировата душа. А той ще направи това — независимо дали е романтик, или класик, или символист — по силата на своя български произход и по силата на своя талант; достатъчно е художникът да бъде българин и онова, което твори, да бъде художествено творение: тогава ще имаме българско — *родно* — изкуство. Дори когато българският художник подражава едно чуждо, не българско произведение — то става българско; дори когато българинът чете едно не българско произведение — то става българско.

Но — за да останем при театъра: как ще може да се създаде в Бълг. народен театър *българско* театрално изкуство, когато творчеството в театъра е предоставено на един чужденец? Ние искаме българско изкуство; българското изкуство иска български творци. Чрез театралното изкуство ние искаме да отразим във вечното огледало на Мировата душа ценните, вечните елементи на своята българска душа — независимо дали български, или чужди пиеси ще играем: но как ще направим това, когато изпущаме от ръцете си българското театрално изкуство и го предаваме в ръцете на един чужденец? Все едно дали той се казва Ивановски, или Дуван-Торцов. — Това може да има едно само оправдание; да учим техниката на изкуството от тях. Но дори ако днешният И. Е. Дуван-Торцов беше първостепенен режисьор, макар не от величината на един Райнхард или Станиславски, или Евреинов, ако той би могъл да ни научи много — той, като чужденец, пак не би трябвало да стои в Народ. театър; защото там той ще творчества, ще творчества с наш материал, ще дава свое, чуждо творчество — а Бълг. нар. театър е за *българско* творчество; ако искаме да се учим от един чужденец творец — трябва ний да идем при него. Народният театър няма нужда от чужденец режисьор, както няма нужда от чужденци актьори; дори и от чужденец режисьор, от когото можем да

научим нещо: защото Народ. театър е място *не за учене, а за българско художествено творчество*; ученето трябва да става вън от Народния театър. Народният театър е единственият институт, който не може да има за ръководител един чужденец — за това, че е институт за *творчество*, за българско художествено творчество; само техниците в Н. Т. могат да бъдат чужденци. *Творческата* работа в театъра трябва да я вършат българи. Законът за Народния театър трябва да бъде изменен в смисъл: главният режисьор на Н. Т. не може да бъде чужденец.

Преди да се налага на Н. Т. един чист български репертоар, той би трябвало да бъде освободен от своя чужденец режисьор. За да имаме „родно изкуство“ в Народния театър, трябва не да налагаме в него един безусловно (но и безпринципно) български репертоар, а преди всичко да направим *българско* творчество в театъра; а няма да имаме българско творчество в театъра, докато имаме чужденец режисьор. — Но не само режисьорският въпрос, а и въпросът за директора на Н. Т. е отначало още зле поставен и зле разрешаван. Онзи, който би станал директор на Н. Т., може да бъде отличен писател, отличен критик, отличен администратор — но всички тия качества не са достатъчни за един театрален директор. Ония, които напътват българската художествена култура, не знаят, уви, какъв трябва да бъде един директор на театър, както не знаят и какъв трябва да бъде режисьорът на Б. Н. Т.; а той — директорът на Н. Т. — трябва да бъде съвсем не писател или поет, или критик, но преди всичко: *театраа*. Кой наш писател е запознат подробно с театралното изкуство? *Директорът на Н. Т. трябва да бъде същевременно и негов главен режисьор*; така е във всеки истински театър. Иначе директорският пост губи всяко художествено значение и става проста *административна служба*, която трябва

да се носи не от директор, а от интендант на театъра. Защото се мисли — но съвършено погрешно, че директор на Н. Т. може да бъде и трябва да бъде само един писател. Обаче нито Райнхард, нито Комисаржевски, нито Антуан са писатели. — Директорът на нашия Н. Т. трябва да бъде театрал — режисьор — с голяма духовна, литературно-художествена култура; но понеже липсва такъв, големият въпрос за художественото ръководство на театъра се разрешава нещастно чрез някакъв артистически съвет. А Н. Т. има нужда от директор и режисьор... За нещастие на родното изкуство обаче — не е така, както трябва да бъде. Тия, които плачат публично за „родно изкуство“, отварят най-широко вратите на родното изкуство за чужденци, като забравят, че родното изкуство изключва (преди всичко!) всяка намеса на чужденци. А не само театърът, но и *Операта* е поверена всецяло в ръцете на чужденци. Де са чужденците в чуждите театри, в чуждите опери? Да бъде приет чужденец във френски или немски театър, е невъзможно. Обаче у нас — ето, Операта е поверена всецяло в ръцете на двама чужденци: диригент Златин и режисьор Иванцов. Днес те ни погнасят първата своя работа, първия плод на оперната „реорганизация“, с която бяха натоварени, с която бяха широко рекламирани от 6 месеца насам: „Евгени Онегин“, опера от Чайковски. Първото оперно представление не представя въпреки никакъв друг интерес освен — като дебютна работа на двамата руски художествени ръководители на Бълг. държ. опера — Златин и Иванцов. Първата работа на един оперен диригент е: да преживее цялата музика на една опера и да ни я даде като една завършена художествена цялост — като прочувствана художествена интерпретация, като художествено творение. Независимо от това, че българската Опера няма нужда от еврейска интерпретация на руското изкуство на Пушкин и Чайковски (бих

цитирал изобщо книгата на Рих. Вагнера: „Das Judentum in der Kunst“) – но няма и никаква техническа полза от диригентството на Златина. У Златина видяхме само откъслечи: той предаде цялата опера мотив по мотив, ария по ария, сцена по сцена – както се корепетира: разпокъсано, а не като едно цялостно творение. Един истински художник никога не ще дирижира тъй, както е написано. Нотата е мъртва. А за да ни убеди в своята ниска музикална култура, г. Златин ни поднесе обикновена корепетиторска, капелмайсторска работа – в най-лошия смисъл на думата: фразировка, интонация, динамика, чувство – никакви. Златин дирижира с несигурната флегматичност на капелник, изхабен от непрестанно, 20-годишно корепетиране. Опитността не е още творчество. Истинският диригент трябва да преживее в себе си цялото творение, което дирижира, и преживяното – своята художническа екзалтация – да предаде на публиката като една завършена мисъл, като едно цяло творение; и преди всичко – да влее в оркестъра своя възторг. Нищо подобно у Златина: той можа да хвърли само прах в очите на хора, които не са слушали оркестър. Неговият сътрудник Иванцов обаче не можа да постигне макар и това: липсата на режисура, на постановка е повече от очевидна. Зрителят дири напразно макар и една следа от режисьорска работа; той не може да я открие в никой ъгъл на сцената, в никой момент – нито в пеенето, нито в движенията, както в мимиката на артистите. Явно е, че артистите не са получили от режисьора никаква интерпретация на характерите и психологическите моменти, нито напътване за предаване на характерите и психологическите моменти. Затова цялото представление на „Евг. Онегин“ е лишено от духа, който изпълня Евг. Онегин – духа на Пушкина и Чайковски; затова у Онегин липсва романтично-сантименталната гързост, която създава

една вътрешна разпокъсаност у него, а у Татяна – романтичната мечтателност и плахост на пробуждащата се руска жена от началото на 19 в. Но не са виновни артистите за това; те дават това, което могат: виновен обаче е онзи, който не е открил за тях по-широка възможност на творчество – а това тъкмо е работата на режисьора. За жалост, и Ив. Вл. Иванцов, както и И. Е. Дуван-Торцов, не е бил никога режисьор. Като свой собствен актив, със собствени средства, независимо от режисурата на Иванцов, дадоха ясни и завършени психологически и музикално фигури Петър Райчев (Ленски) и Георги Дончев (Княз Гремин). След не напълно сполучливия някога Мефистофел Г. Дончев ни дава гнес трудноизпълнимата ария на Княза „Любви все возрасти покорны“, ария, която се изпълнява обикновено от първостепенни басы, като напр. Шаляпин, дава ни я обмислена художествено, овладяна и създадена в общия тон на благородна мекота. За досегашните български изпълнители на тази роля не би трябвало да се припомня. Но работата на Дончев и П. Райчев е напълно самостоятелна и в нея няма никаква заслуга глав. режисьор Иванцов. А сценичната постановка на операта не е нищо повече от най-обикновен руски шаблон. Един само пример за нейното лошо качество: балната сцена: на самата авансцена се изнася някакъв балет, който се блъска в главните действащи лица, изтласква ги, затува ги, като че не те, а балетът е главното в действието. (Една руска критика обаче съжалева, че балетът бил слаб!) Цялата тази нескопосна работа на руските художествени ръководители на нашата Опера бе посрещната с възторг от нашата тъй наречена театрална критика, а главно от театралния критик на излизания в София руски вестник „Россия“: Златин и Иванцов били създали българската Опера. Какъв присмех! Ний нямаме нужда от българска Опера, която ще бъде създадена от чужденци. Българското родно изкус-

тво, за което се борим, трябва да бъде оставено в ръцете на българи. Уви, то е оставено в ръцете на двамата руси (а кой знае дали са и руси!) и трима учители по нотно пеене, които съставят някакъв оперен комитет – след като бе отнето ръководството на операта от един човек като композитора *Дим. Караджов*. Може би един стар диригент на черковни хорове като Николаев разбира повече от опера, отколкото един автор на опери, един композитор с огромна музикална култура, какъвто е Караджов! Но и този скандал с родното изкуство мина незабелязан от това апатично българско общество, което не само не разбира, но и не се интересува от своето родно изкуство. Това общество може би презира своето родно изкуство, защото предпочита пред своите художници чужденците, които му поднасят в Народния театър „Сватбата на Кречински“ (с гастролните пари на Дуван-Торцов), в Операта – невъзможната постановка на „Евг. Онегин“, а в „Ренесанс“ – руските представления на Днепрова или Полевицкая. Това общество може би няма и нужда от родно изкуство, а може би и въобще от изкуство, защото опиянено провъзгласява – гнес Днепрова, утре Полевицкая – за актриси по-големи от Сара Бернар. Това обществото прави чрез своите театрални критици, като тези от сп. „Комедия“ (едно въпреки много сериозно театрално списание въпреки хумористичното си име...). Полевицкая е това, което бе Днепрова: една стара руска школа, която извива гласа при „Ах...!“ и „Нем!“ . Голямата актриса Полевицкая, пред която софийското общество остава прехласнато, не е толкова голяма, затова, защото е само една кукла в ръцете на своя режисьор Шмитг. Играе не Полевицкая, а Шмитг. Затова тя е една и съща във всички пиеси, в които игра досега в София; гладка, добра. Но големият актьор започва от оня момент, когато създаде свой стил: тогава той играе с малко и едни и същи средства; радост, страда

ние, копнеж, печал той предава може би винаги по един и същ начин — но това винаги действа, защото е извадено из художествената мъка на гушата му. У 2-жа Полевицкая има може би същото — но то не действа, то става дори отегчително: защото не е нейно, а е шаблон, наложен ней от режисьора. Полевицкая не е това, което иска да бъде. Тя е само Днепрова. Опитна, шлифована и размерена — без да бъде знаменитост.

С тези последните изречения искам да подчертая апатичното отношение на българското общество към българското родно изкуство. Това общество, без което изкуството — особено театралното изкуство — не може, пренебрезва своите художници пред чуждите. Нека моят глас бъде пръв протест против чужденците, които искат да се месят в *нашето* изкуство! Ние нямаме нужда от тях! А освен това: те ни струват много хиляди и милиони, които биха могли да бъдат употребени вместо за тях за родното изкуство.

Но чужденците намират насърчение тъкмо от ония фарисеи, които плачат за „родно изкуство“ — но когато става въпрос за „родно изкуство“, те ще харесат днес в изложбата на южнобългарските художници харманите и панаирите на Гочо Савов, а утре — в зависимата изложба на „независимите“ художници — селянките на Д. Николаев или олеографните „български“ пейзажи на П. П. Морозов: не обаче „Потъмналата катедра“ на Сирак Скитник или „Сънят“ на *Ив. Бояджиев*, или декоративната изложба на *Ив. Милев*; в неговите малки картинки може би не ще се открие нищо „родно“, но моята вяра ми казва, че тази първа изложба на младия художник ще има безспорно много по-голямо значение за нашето родно изкуство, отколкото — не само изложбата на Нидус — но и цялата *националистична живопис* на художници като Мърквичка, А. Митов, Гочо Савов и др.т. С вяра в *своята собствена* работа българският художник ще създаде родното изкуство.

ВЪРХУ „ДВНАДЕСЕТТЕ“

В самото начало на 918 година – в началото на болшевиизма – се появиха „Дванадесетте“ на А. Блока.

Поемата бе посрещната сухо и с недоумение. Сухо – по политически съображения, с недоумение за това, че се видя на мнозина кощунствена и откъсната не само от творчеството на самия поет, но и от цялата руска литература.

Взеха – па и сега вземат – поемата за сатира. Но това схващане е нелепо и простимо само за онзи, който не е дочел поемата до край и който не притежава чувство към искреността, страхувайки се от нея не само у себе си, но и у другите. Сметнаха поемата за чисто реалистична, сравняваха я дори с *„Кому на Руси жить хорошо“* – а така творчеството на поета се обръщаше наопаки, основните мотиви на неговата поезия изчезваха и се получаваха нещо подобно на откъслечното стихотворство на Дамяна Бедний. Не е възможно основите на поемата да лежат в изривия ритъм: „Ний за скръб на буржоата“ и др.т. Но все пак оставаше неразбран краят.

Най-сетне, трети вземаха поемата за символ. И това схващане е по-близко и по-ясно до мисълта на автора, отколкото другите. Защото истинският характер на поемата е достатъчно определен от самия наслов. Дванадесетте апостоли на Новия Христос. Това е началото, а – като се отмахне краят – какъв смисъл получава поемата? Грабители-червеногвардейци, разюздани и диви – като тази кошмарна черна нощ с бял сняг и огньовете – убиват тъй просто – „съгреша, по-леко ще ти стане на душата“ – една проститутка, разбиват изби с вино, изричат най-цинични гуми

спрямо това, което е било най-скъпо, и изчезват в някаква пропаст, черна като самите тях. Някакъв битов епизод из съвременния дневник на произшествията? — ясно е, не е това главното. Ценно и централно е това, което стои напред — според предвиждането на поета: Исус Христос, и без това цялата работа би била без цел и без оправдание. Макар че Христос е невидим, но така е само сега, когато не се чува нищо посред главоломното „трах-тах-тах“, издигащо непрестанно във въздуха снежен прах, обазрен с кръв. Но присъствието на Христа — макар и невидим — се вижда и чувства през цялата поема, и поетът завършва релефно и цялостно започнатата тема.

Истина ли е, че за дванадесетте няма нищо свето? Хора ли са те, или не? Защо едва ли не във всяка уста името на Господа? „Пожар световен посред кръв — Господи благослови“; „Упокой, Господи, душу рабы Твоя“ — а редом с тези възгласи: — „да гръмнат кушуми в Светата Русия“, „ех, без кръст“ — каква е тази двойност, де е истината?

У Достоевски мужикът от любовитство, какво ще стане, осквернява причастието. А след това се обесва. Може би и с тези ще стане същото? Не. Поетът ни показва техните души горящи, но не изгорени. Освободени от материалния кръст, те понасят духовния кръст и го носят свето, със самоотречение — „за нищо не скърбят“. „Да гръмнат кушуми в Светата Русия“, „в колибарската, в затворническата, в дебелодирнишката“ — това значи, да се свали затъмняващият небето поп, който „напред с корема си вървеше, и коремът с кръста блещеше пред народа“. Избавени от такава светост, по-лесно ще бъде за тях да намерят — и тръгнат след Христа. „От какво те е опазил златният иконостас?“ — без златния иконостас, без кръста на корема — показното, умишленото пада, но в душата избликва с нова сила нова вяра, не-



Наталия Гончарова. Илюстрация към „Дванадесетте“

съмнена вяра: — какви биха били без вяра „дванадесетте?“ Със самия наслов Блок ни навежда на мисълта, че „без священо име“ остава само — външност. Без име в думите, в които кипи „злоба, черна злоба, тъжна злоба“, а в душата — твърда увереност в светостта на основното начало, тласкаща „напред, напред работния народ“; и тази светост въздига невидимият Христос, като маха пред погледа с понятния и близкия символ на новата Света Русия — червения флаг. Той подкрепя, той е за тях икона в страшния път, и нека виелицата вее снежен прах в очите им ден и нощ с дива мощ, нека след полета идва падение — с такъв Водач не е страшно. В това се съдържа началото и краят на поемата, нейното оправдание от автора. Христос в душата, Христос пред очите — една съвсем реална фигура. И като сенки изглеждат странните неговии съпътници, вървящи след Него, поради неговия блясък и сила — също тъй „с властна стъпка“.

В новата си поема Блок не прекъсва нишките на своето творчество. Външно и вътрешно той си остава пак същият. Описанието на Петербург, изобразяването на лицата си остава същото, както и в по-ранните негови произведения. Образите са ясни, но покрити сякаш с облак, с гъстата мъгла на петербургска вечер — това не са хора, а именно само образи. Те са сатирични и изпъкнали, доколкото е сатиричен Блок, например във втората картина на „Непознатата“ или в някои сцени на „Розата и Кръстът“. Те не са лишени дори и от рискваност, но може би тъкмо затова те са още по-странни, и дори плакати: „Цялата власт на Учредителното Събрание“, не създава никаква вещественост, не лишава поемата от нейната призрачна приказност.

Ние живеем във време, когато се създават легенди, и дори нам, на съвременниците, преживяващи бъдещите легенди, поемата се представя съвсем не ка-

то история. По-късно поемата ще бъде схващана не като описание на известен факт, а именно като легенда, и най-реална в нея ще остане фигурата на Христа.

Както по-рано, така и тук поетът си остава символист-романтик.

Правата линия към „Дванадесетте“ е набелязана още по-рано и това заключително произведение – наложителна точка в края на фразата – не може да се вземе за някакво отклонение настрана.

Като никоой друг Блок чувстваше приближаването на „Дванадесетте“. Това се вижда най-ясно в лирическата драма „Кралят сред площада“, завършваща с един грандиозен хаос. В стихотворението „Към Музата“ поетът казва:

Има в твоите песни съкровени
Съdboносна вест за гибел, има
Стъпкване на завети свещени,
Има поругаване на щастие, –

и завършва с думите:

Имаше отрада съdboносна
В поруганието на заветните светини –

онези светини, за които той споменава в стихотворението „Русия“, завършващо, въпреки всичкия ужас и кошмар на изображаваното:

Но и такава, о моя Русия,
По-хубава в света от тебе няма –

да, няма и не може да има за поета, който е понесъл „радостта-страдание“ („Роза и Кръст“); и тази „радост-страдание“ носят като „свещена злоба“ дванадесетте, потъпкващи „заветните светини“.

И както тук – Христос, така и в „Розата и Кръстът“, въпреки всеобщата безнадежност, звучи постояният рефрен:

Разпъни своите груби платна,
Сложи своята ризница яка
С кръстния знак на гърди –

Кръстоносците са, както и самият поет – „злощастен Атлант“.

Разрушение, кошмари, убийства – а накрая: примирение и тиха вяра. Основният мотив на нашата литература. Карамазовщината и смердяковщината оправдава Альоша: „непременно ще се гизнем, непременно ще видим и весело, радостно ще разкажем едн на друг що е било“. Какво ще видим? Ето и други думи, които помни всеки: „ще видим ангели и небе с елмази и звезди... ще отгъхнем...“

Знаем, че лесно е да осъдиш, трудно – да оправдаеш. И Блок, като поставя смело темата, я оправдава също тъй смело, както я започва.

Без съмнение, „Дванадесетте“, както по своята сила и напрежение, тъй и по богатството на езика и поетическите размери, се явява като едно значително литературно произведение.

Такова богатство може да се намери само у същия този поет, в грамата „Розата и Кръстът“.

Не ще съмнение също тъй, че за съвременниците е трудно да оценят безпристрастно поемата, още повече сега, в наше време.

Но който може да вземе в ръка поемата, като остави настрана временното, ще спечели много повече от оня, който отминава с безразличие и изправя двуцветните трафарети: „большевик – не большевик“.

„В НОКТИТЕ НА ЖИВОТА“

Посред кървавата арена на света ний – неволни гладиатори – даваме представление. За кого? Може би за себе си. Ний: аз, вий, те, Фру Гиле, Фридриксен, Пеер Баст. А изправен високо над нас, стои посред арената на света страшният циркмайстер Живот и плющи със своя бич над главите ни. Не, той ни държи здраво за врата, впил остри нокти в мозъка ни, и казва: Тъй! И ний играем, командвани от неговата жестокост. Даваме представление. В което ний сме гладиатори и зрители. И нашият смях се смесва с нашите сълзи. Трагикомедия.

Трагикомедията е типичният драматически вид в съвременната литература. Нейно начало е Стриндберг: много от едноактните, „Мъртвешки мачи“, „Опиянение“, „Пожарище“, „Блясъци пред буря“ и др. Продължение на тази редица пиеси е и Хамсуновата пиеса „В ноктите на живота“.

Трагикомедията е индивидуалистичен литературен вид, плод на субективно творчество. В центъра винаги стои авторът. Авторът е главният герой, единственият герой: Пеер Баст.

Единственият герой: той носи цялото действие, в него е концентриран целият интерес на пиесата. Нещастие то на „В ноктите на живота“ е там, че едно цяло действие е осъдено да води анемичен живот след смъртта на героя. Пиесата е всъщност пиеса в три действия.

И би могла да бъде озаглавена: Пеер Баст.

Пеер Баст. Това не е нов тип в драматическата литература: неговите контури проличават още в Пер Гинт, в Мефистофел, дори в Хамлет. А съвсем ясно

го виждам аз у Чужгенеца в Стриндберговата пиеса „Пожарище“ (Brandstätte). Това е вечният тип на скиталеца, на авантюриста – пребродил света, преживял всички страдания на живота, видял и победил: и това дава корава мощ на душата му и надмощие над другите души. Той стои над тях, вън от тях, вън от техния път; неговият път пресича техния път. Неговата душа разсича другите души. Неговите думи богдат другите души, неговите думи са винаги засада за другите души. Той въплъщава в себе си силата на живота, ноктите на живота – сам плячка на неговите нокти.

Тогава животът се превръща в съдба. Фатум. Пиеса на Фатума. Подобно „Егип цар“. Съдбата – животът – е главното действащо лице. Невидимо лице. Кое то в края на пиесата – в края на 3-то действие – се явява в образа на отровната южноамериканска змия.

Стара кобра! Фру Гиле, която носи в себе си нейната отрова и не може да търпи ничия непокварена младост и щастие, тласка фръокен Фани към змията; старата кобра! Но нейна жертва става тъкмо онзи, който я владее – Пеер Баст. Силният човек – може би не силният, но – смелият. Авантюристът. Който посяга смело към всеки плод на живота: Пеер Баст – самият Хамсун.

Сарафов дава младенчески смелия южноамерикански плантатор с посивелите коси почти в съгласие с идеята на автора. Липсва само впечатлението, че неговият гръмък говор е понякога крясък, избликнал из собствената нощ. Но Сарафов единствен дава – чрез тон и пауза – ония акценти върху известни пасажи, ония поанти, които създават целия ефект на пиесата. А тъкмо тези поанти, тези акценти създават у зрителя впечатление, като че ли стъпва по остри игли; създават – бих казал: дори физическата алюзия на

„нокти на живота“. Обаче у другите изпълнители тези акценти не се чувстват почти никъде – вина на режисурата: – така че зрителят излиза из театъра, без да разбере защо пиесата се казва „В ноктите на живота“. Така че цялата пиеса би пропаднала, ако не бе големият талант, творческата интуиция на Сарафова; това спасява положението на пиесата и режисурата от поражение.

Посред общата крещяща липса на дълбока психологическа разработка, каквато изисква пиесата, Сарафов създава Пеер Баст, южноамериканския набоб, с широките щрихи на монументално творчество: за да се получи едно свръхиндивидуализиране на индивидуалистичната пиеса; за да получи героят едно изключително и надмощно положение в действието – за да се убие съвършено всякакъв ансамбъл, макар и онзи нищожен ансамбъл, който е нужен за създаване на известна съразмерност в действието: Сарафов играе сам – пиеса само с едно действащо лице: което значи – липса на режисура; и тъкмо на режисура.

Но това самоволно изскачване на Сарафова извън рамките на пиесата (пиесата такава, каквато я създава нейният истински творец – режисьорът) спасява пиесата: защото режисьорът не създава никаква пиеса. Защото зрителят излиза из театъра, без да разбере, без да почувства, че смисълът на гледаното на сцената е изразен наистина в заглавието „В ноктите на живота“. Ако Сарафов притежаваше по-голяма фигура и по-широки гласови средства, образът, който той създава – илц, по-право: се сили да създаде, – би изпълнил цялата сцена и би заличил всяко режисьорско единодушие в действието. И паметта повелително натрапва на зрителя спомена за Алберт Басерман. Особено в края на 3-то действие: Сарафов – в тон, движение и психологически израз – наистина достига до онзи далечен предел на творческа възможност и

творческа екзалтация, дето е намирал своите най-силни и завършени образи: Пеер Баст е една от първите роли на Сарафова.

Но след могъщия завършек на 3-то действие 4-то действие става още по-анемично, отколкото си го е мислил авторът. Защото не само че всички групи лица – съгласно мисълта на автора – са подпорки около Пеер Баст, но и тяхното изпълнение бе или незавършено и бледно (Будевска, Кирова, Стаматов, П. Атанасов, Сейков), или в основата си погрешено (Недева, Кашеров). Но актьорите не носят никаква отговорност за това. Сейков (Блюменшен) дава – в една роля, каквато не е имал досега – онова, което може да даде. Петко Атанасов (Фридриксен), Т. Танев (Люнум) и К. Кирова – също. Без то да бъде достатъчно. Обаче 2-жа Будевска, която има всички данни и средства за една добра Фру Гиле, дава един съвършено недовършен образ – с всичката грапава отегчителност на недовършеното. Може би за това е причина малкият брой репетиции – вследствие невъзможното едновременно дубльорство с 2-жа Зл. Недева. А тази непростима грешка на едновременно дубльорство не изкупва и 2-жа Недева, която – добра в някои битови роли – няма никакви данни за драматичната роля на Фру Гиле. Най-лошият ефект създава обаче Зл. Кашеров, който вместо хитър антиквар ни дава едно ужасно демонично чудовище.

Но онова, което липсва у всички – то са именно жестоките акценти върху половината от фразите в пиесата – акцентите, които създават пиесата. И зрителят напуща театъра не с дълбоко смущение в душата си, което да бъде изгаряне и очищение (катарзис) за него – а излиза, неразбрал дори защо пиесата носи страшното заглавие „В ноктите на живота“...

„У ВРАТ ЦАРСТВА“

Гостуването на *Московския художествен театър* в София е едно извънредно събитие в историята на българския театър и на българското изкуство. Пред нас за пръв път се явяват не само няколко много големи артисти, но и едно художествено течение, едно от най-добрите постижения на което е и Московският художествен театър: новото течение в театралното изкуство, новият театър. Театърът — редом с всеобщия разкол в другите изкуства от 40—50 години насам — претърпя и продължава да търпи едно дълбоко превращание: *театърът* се развива. И днес ние имаме театър, какъвто не съществуваше някога, днес ние имаме театър с ясно очертана нова естетика.

Някога театърът бе развлечение. Някога театърът бе събор на модите и музейните рядкости. Някога театърът искаше да бъде копие на живота. Някога театърът бе безвкусица от антихудожествени измами за окоето. Но художествената потреба на времето наложи великия преврат в театъра — и днес ние имаме един нов театър.

Всяко време създава свое изкуство — онова изкуство, от което то има нужда и което му дава естетическо задоволение. Всяко време създава свой театър. Нашето време създаде *своя* театър — редом с общата преоценка на всички художествени ценности.

Няколко големи художници създадоха този нов театър: Райнхард, Лоне-По, Гордон Крейг, Станиславски, Мейерхолд. И преди всичко — Райнхард. Той пръв постигна — в борба с натуралистичния театър на Ото Брам — конкретно възпльщение на онези художествени принципи, които бяха родени — в борба с натуралистичния театър на миналия век — като естетика на новия театър: така Райнхардовото творчество е прототип на всички съвременни театри в Европа. Един от най-добрите съвре-

менни театри е и Московският художествен театър като проявление на ново театрално изкуство.

Какво се иска? Какво се преследва и постига? – Стереотипната фраза гласи: *простота*. Някога сцената бе претоварена с подробности: подробности, за които се губеше същественото; подробности, външни и вътрешни – подробности в обстановката и психологическата игра: перспектива, музейни рядкости, психологическо преувеличение, патос. Естетиката на новия театър схвана дълбоката антихудожественост и заблуждение на всичко това. Естетиката на новия театър постави принципа на простотата. Намаляване на средствата до един *минимум от средства*. Многобройността на вещите и средствата скрива – убива – същественото, есенцията на света; идеята зад вещите, която е целта на изкуството. И новият сценичен творец, проникнат от това прозрение, ни дава само *нещо* вместо всичко. Дава ни сценични образи с малко линии – малко линии, в които е съгъстена, синтезирана многобройността от линии на реалния образ; така се получава художествен сценичен образ, който – *синтез* по същина – спасява зрителя от нехудожествената емоция, що би получил, ако виждаше, чуваше и знаеше *всичко*, ако не оставаше за него известна тайна, която той да разгадае със своята душа – да примеси своята душа в страданията и радостите на героя върху сцената, да вземе сам участие в тях, за да бъде театралният спектакъл за него не зрелище, не забавление, а – борба, изкупление и избавление от злите демони в нашия вътрешен мир. Така *простотата*, която стои като конкретна задача пред сценичния художник, е не постижение на *естественост*, а: опростяване, синтезиране, стилизиране – стил. Така простотата в представленията на Московския художествен театър е не постижение на реални реалистични образи, а: синтез и стилизация. Великият софизъм относно простотата на Художествения театър гласи: тази простота е най-

висшата естественост, най-висшият *реализъм*. Софизъм! Защото тази простота — ще повтора — е не естественост, а опростяване; естетическият термин на опростяването е: стилизация. А софизмът за естествеността има своята причина в простия факт, че театърът е художествено творчество с жив човешки материал — а не рисувани човеци. Обаче няма стилизацията, опростяването — дори опростяването до последен предел, дето реалният образ се превръща в схема, в условност, в орнамент, — няма опростяването, което ни довежда лице в лице с първосъщността на света, не е наистина един висш реализъм? Един свръхреализъм. Който обаче е тъй различен от това, което наричаме реалност, че получаваме в същото време един антиреализъм: художествено творчество, изкуство.

Изкуството на Московския художествен театър. Изкуството на художествените театри днес: Райнхард, Майнхард, l'Œuvre, Жак Копо, Künstlertheater.

Това изкуство е винаги плод на големи творчески индивидуалности. Тъкмо това изкуство роди режисьора — като неизбежен творящ фактор в съвременния театър, онова лице, което оживява, одухотворява тепърва безжизнения текст на автора; което дава плът, кръв и гуша на драмата; което прави от буквата действие; от драмата — грама. Режисьорът е вторият — истинският автор на драмата. Това негово положение слага върху всички части на постановката печата на неговия дух; всеобщото присъствие на режисьоровия дух в постановката създава онова единство в играта на всички актьори, което се нарича *ансамбъл*; общото съзвучие на сценичния хор. А само в това съзвучие може да се чуе основният тон — идеята, смисълът на действието. Защото ансамбълът не е просто техническо съвпадане на отделните части (това, което у нас наричат мизансцен) — а вътрешното единство на действието; гушата на действието.

Това единство постига духът на режисьора, който

подчинява всички части – тон и движение като израз на психологично действие – на своята воля. Присъствието на еднородни, ансамбъл в една постановка, показва силата и качеството на един режисьор. А безукорен ансамбъл има в Московския художествен театър, както и във всеки от големите художествени театри на Запад. Но ансамбълът, който е проявление на режисьора, не убива отделното творчество на артиста: ансамбълът може да бъде постигнат само с големи артисти; каквото притежава Московският художествен театър.

Естетическите принципи на Московския художествен театър, неговият ансамбъл и индивидуалните качества на отделните актьори се съединяват в идеално еднородни, за да се даде една забележителна постановка на „У врат царства“.

Първата пиеса от Хамсуновата трилогия („Пред царските ввери“ – „Драмата на живота“ – „Вечерна зря“) е продължение на пиесата „В ноктите на живота“: тук Хамсун се превръща от Пеер Баст в Ивар Карено; скиталецът авантюрист, който създава първата пиеса, се явява във втората като бъдещия голям писател в началото на своя литературен път, пред изгрева на своя талант, пред храма на изкуството – „Пред царските ввери“. Новаторът, пророкът на нови ценности, застанал пред корабата скала на традицията, която изисква от него покорност – пред корабата скала на живота, която изисква от него приспособяване: борбата на пророка с вечната, наследствената и корабата власт на Чандала; мъката на избраника под категоричния императив на невежеството, което държи ключовете на Царството: оттук почва романът „Глад“.

През индивидуалната призма на Хамсуновия живот е отразен един вечен мотив на живота. В центъра стои пак самият Хамсун: Карено – Качалов.

Но *Качалов* не изскача вън от рамките на действието. Той крепи със своя голям талант ансамбъла. Индиви-

дуалните качества на неговия талант — външни и вътрешни: художнически темперамент, глас, пластика, култура — се сливат еднородно с качествата на останалите актьори за постигане на крайната цел — ансамбъла: и във всеки един от останалите актьори той има един достоен партньор: Германова, Масалитинов, Александров — може би ненапълно Берсенев. Но тук — много повече, отколкото във „Вишнева градина“, дето смисълът на действието стои до известна степен вън от действието, във външни символични образи, — тук Качалов намира по-голям простор за своето творчество. Той предава вярно и дълбоко унесения в своето творчество мислител, влюбения в своята духовна рожба талант: особено в края на четвъртото действие, когато се явява съдебният присъд — но онова, което липсва — една наложителна психологическа черта, — това е самочувствието на силния талант, на пророка в борба с Чандала. В моментите с дисертацията на Йервен и после със самия Йервен (Берсенев) той предава това, но непосредно след това подчертава твърде силно колебливостта и плахостта на Карено; а неправдата на такава интерпретация става твърде понятна, когато се има предвид, че Карено — това е самият Хамсун; че Карено — това е второ преображение на Пеер Баст; че идейната борба в „У врат царства“ е ново преображение на житейската борба в „Ноктите на живота“. Но качествата, които притежава големият артист Качалов, му обещава може би много по-голям творчески размах в Пеер Баст, както и в някоя голяма класическа роля.

Но в „У врат царства“, както и във „Вишневы саг“ пред нас се явява голямото руско театрално изкуство — изкуството, което не ни дадоха ония руски артисти, които дойдоха досега пред нас. Изкуство без сладка напевна сантименталност или тлъста преувеличеност — а изкуство на стилната простота, озарена от психологическото сияние на художествено преображение: изкуството на Качалов, Книпер, Германова, Масалитинов.

„НА ВСЯКОГО МУДРЕЦА ДОВОЛНО ПРОСТОТЫ“

196

Гео Милев. Том II

Пиеса от Островски. Комедия в битов тон. Затова толкова по-интересна е постановката, която ни дава *Московският художествен театър*. Битова комедия: човек очаква една битова – реалистична – постановка, разработена в локални и психологични подробности, за което Московският художествен театър е впрочем тоже способен. Но *разочарованието* е голямо: битовото, локалното, е унищожено; вместо подробности на място, среда и епоха зрителят вижда *стилизация*. И тъкмо като стилизация – нещо повече; като убийство на реалното – е интересно представлението на тази руска битова комедия.

Стильът се ражда в борба с реалността. Всяка стилизация е известна победа над реалността. Всяка художествена форма е известна победа над реалната форма; защото художествената форма като стилизация на някаква предметност е преди всичко изопачаване, разстройване, дори – малтретиране на реалния предмет. Изкуството и природата имат едно само отношение: субект и обект на малтретиране.

Изкуството е стил. Стилът е дело на художника. Стилът е борба с реалността. С формите на реалността. Преобразяване на реалните форми: за да се създадат *нови* форми – художествени форми. В художествената форма изчезва реалната форма – преди всичко реалността на реалната форма. Изкуството изяжда реалната форма – за да ни даде нова, художествена форма: онази, която може да нахрани и насити гушата ни.

Един – на пръв поглед – парадокс: колкото повече е убита реалността на реалната форма като предме-

мен материал за художествената форма – толкова по-голяма е художествеността на художествената форма; толкова по-висше изкуство. Да, безспорно: степени на стилизация. Последната е онази, дето реалността е безмилостно убита – дето живата форма е мъртва, – дето животът на реалната форма е пресушен, за да бъде създаден нов живот в нова форма: *орнамент*.

Орнаментът – като последна стилизация, опростяване, преобразение на реалната форма – не е никаква реална форма. И ако за нас петте триъгълничета, наредени с върховете си в кръг около един център, са все още цвете – за това е може би причина нашето твърде голямо художествено възпитание; но цвете те не са. Те са само орнамент. Така се казва в живописата. Орнаментът на сцената се казва *марионетка*: „На всякого мудреца доволно простоты!“ – постановка на Московския художествен театър.

И с това може би се казва всичко. Стилизирането, като принцип в М. худ. театър, е доведено в постановката на тази пиеса почти докрай: марионетки. Лицата вървят по сцената, говорят, смеят се, но действителни, живи лица това не са. В тях няма нищо живо – реалното в техните гуми и движения е умъртвено: и сега те са само кукли. Сега едва ли би гръзнал някой да вини Моск. худ. театър в прекалена *естественост*; тъкмо обратното: марионетки. Последна степен на сценична стилизация. „Условна постановка“ – както в декоративно, така и в психологическо отношение.

Декоративната страна на постановката – сценичната обстановка – не нарушава марионетния стил на психологическата разработка. Гола бледа стена с врата – без странични стени: – разни видове врати и разноцветни мебели променят твърде просто сцената: зелено, синьо, бяло. И това е достатъчно за марионетките.

Бих казал: едно гениално малтретиране на бито-

вата комедия на Островски. Впрочем убито е и комичното: играта на актьорите не възбужда смях. Но в замяна на това – две марионетки (Германова и Берсенев) – черно и бяло посред синьо – простираат напразно ръце и въздишат:

„Ах – !

Ах – !“

Особено Германова: една много голяма актриса, за това, че постига психологическа стилизация с невероятно голям потенциал. Нейната проста рецитация върви винаги в такта на един психологически определен ритъм. Германова дава художествен образ, в който изчезва дори и последният трепет на реален живот, що би полъхнал от живия човешки глас на актьора. Всяка нейна дума, всяка нейна стъпка, всяко нейно движение е умъртвено, до *абсолютно изкуство*.

Изкуство за по-висши вкусове.

Има разкази, повести, романи и грами, които остаряват твърде скоро. Остаряват за това, че в тях е заключено тъкмо вечното, постоянното и непроменливото на живота — всичко онова, което е толкова постоянно и непроменливо, че отгавна е станало за нас безразлично, неинтересно и банално — всичко онова, което е постоянно и непроменливо и всекидневно — до делничност... Него ний не забелязваме — и заключено в литературата, то може да стане в един момент интересно за нас — интересно като *откритие*: един интерес на делничността; интерес на произшествията.

Тъкмо литературната съдба на Чехова. Някога Чехов можеше да бъде славен като „руски Мопасан“ за своите разкази от всекидневни анекдоти; днес и Мопасан е четиво за прекарване на времето. Някога „Вуйчо Ваньо“ беше една отлична „семейна грама“, а „Вишнева градина“ — една отлична *Milieu* драма; днес семейните грами и драмите на милото са интересни само за литературната история преди 20–30 години. Откритията на непознати кътища от всекидневния наш живот са загубили вече за нас съблазнителния еликсир на интересността — са престанали да бъдат за нас избор на художествена емоция.

Едно само може все още да спаси драмите на Чехова: смелата ръка на режисьора — претопяването на цялата сплав, за да се извадят няколко златни зърна от художествена наслада. Това значи: да се прогори реалният елемент в тези драми. А това не е трудно и непозволимо, като се има предвид особената им кон-

струкция: около един отвлечен център, нека кажем: символ – веднъж: една вишнева градина, втори път: някаква далечна, мечтана Москва, трети път: близки, любими, желани същества – винаги символи на бъдещо щастие – около един отвлечен център са наредени обикновени простосмъртни, философи поради лениост, ленивци поради философия, които се движат като в магесан кръг около този отвлечен – стоящ извън тях и извън действието – център; впрочем освен това липсва и действие. Един Метерлинк например би създал съвсем други грами от такъв материал: но Чехов, наблюдателен повече, отколкото трябва, свързва ръцете си в „милото“, в обективната външност, и разпръсва ония художествени възможности, които стоят тъй близко пред него. Целта на режисьора, който би се заел днес с Чеховите пиеси, е: да приближи тези възможности, да направи от Чехова – Метерлинк. Въпрос на стил и стилизация: златните зърна от художествена емоция могат да бъдат извадени само чрез претопяване в синтетичната пещ на ритмичната стилизация. Нужно е опростяване на външните и психологическите линии и координирането им около отвлечения символен център.

Но това липсва в постановката на Чеховите пиеси в Московския художествен театър.

Началото на М. Х. Т. е тясно свързано с името и пиесите на Чехова. И днес върху завесата на театъра в Москва е нарисувана Чеховата чайка. Чеховите пиеси са поставени още преди години в акорд със съветите на самия Чехов. Затова техните постановки в М. Х. Т. са свършено близки до първичния замисъл на автора. Но и там е тяхното нещастие: днес някогашните художествени цели на Чехова са лишени от художественост. И това, което ни дават московските артисти във „Вишневый сад“ и „Дядя Ваня“, има за нас значение на естетическо минало, а за самите московс-

ки артисти – значение на дължима дан към паметта на някогашния техен близък сътрудник Чехов.

Средствата, с които М. Х. Т. дава Чеховите пиеси, са все същите познати средства на художествена простота – обаче употребени не в оня широк размер, с който би се постигнала една абсолютна стилизация. Ако това е било възможно при Островски – колко повече при Чехова? Но дълбоката почит към паметта на Чехова е запазила и до днес първичната – Чеховата – постановка на неговите пиеси.

Едно пиететно оправдание.

„БРАТЯ КАРАМАЗОВИ“

202

Гео Милев. Том II

Широкият акорд на човешкото страдание, ужас, престъпление, предопределение и богоискателство е разработен в новата европейска литература от двамата измежду най-големите великани във всемирната литература: в романите на Достоевски и в последните грами на Стриндберга; и винаги с еднакъв резултат: примирението – родено в мрака на каторгата или в смъртните спазми на болезнения страх пред живота: Достоевски и Стриндберг.

„Достоевски – великият психолог“, признава някъде отрицателят Ницше.

Слязъл в най-дълбоките бездни на човешкото страдание, той достига до дълното на човешката гуша, постига до дълно човешката гуша – и излиза мъдрец. В романите на Достоевски зее с кървави очи пред нас подсъзнателният ужас на човешкия живот – застрашителен рев и писъци раздират нощта на гушата – звярът у човека се бори отчаян сам със себе си – престъпления и тревоги – и свирепо проляна човешка кръв: може би страданието на човека е само страдание на звяра у човека – е само мъчително изгаряне на звяра у човека – мъчително и очистително, – за да се освободи вечната, божествената чистота у човека: „Возьму на себя муки и страдание и страданьем очищусь!“

Една сляпа съдба – предопределение – води и тласка човека към ужас и страдание: Митя Карамазов, Смердяков. Ужасът расте, за да стане непоносим – и поносим само със силата и упованието на примирението, което внезапно, като категорически императив, самосъзнава и налага себе си: „страданьем очищусь!“

Едно жестоко богоискателство: „Есть бог – или

нет?“ – и борбата на звяра, на материалистичния разум, с бога: Иван Карамазов. Достоевски не преминава отвъд, към бога; той спира при човека; един съвършено хуманитарен писател – един рудокон в тъмната скала на човешката душа.

Дори и Альоша, който живее в романа като светилник на доброто и християнската кротост, не е престъпил още прага на мистичния екстаз и съзерцанието на божие лице. Бог е може би у самия човек, човешката душа е може би самият божи – свети – дух.

„Братя Карамазови“ – както и цялото творчество на Достоевски – е бездна от ужаси и кошмари и стълпотворение от мисъл.

Да се драматизира един негов роман, е може би невъзможно. Възможно е само да се предадат лица и откъслечни сцени. Затова може би сцените в драматизацията на Московския художествен театър са споени и с четене – направен е опит да бъдат споени с четене: обаче – не съвсем сполучливо; четенето е почти излишно. И това, което МХТ ни поднася като пиеса, е само рег от няколко сцени, няколко главни момента в романа. Но все пак идеята и общото настроение на романа не се губи, сцената го предава на зрителя; а това е възможно по две причини: собствена сила на първообраза и самата постановка на МХТ.

Постановката на „Братя Карамазови“ е сложена върху принципите на тъй наречения „условен театър“. А в дадения случай тази „условна“ постановка има двойно значение: предава есенциалното, вътрешния смисъл, идеята – което е възможно само при отсъствието на външни подробности – и запазва тона на повествование, което значи: запазва известна близост с първообраза и първичната сила на Достоевски. Така зрителят в театъра *гледа*, вместо да чете известни – главните – места от романа.

Липсват различни обстановки и всички възмож-

ни подробности на бит и действителност, които може би би внушил романът: но това прави романа възможен за сцената – изчезва външното и остава *романът*. Обстановката е една и съща: един ред черни кулиси в дъното, отстрани – черни завеси; самият цвят на обстановката е – първо: простота, и след това: сюжестия на основното настроение в романа, геср. в пиесата. Обстановката се мени само от осветлението (по-силно или по-слабо) и различната (твърде проста) мебелировка. Така актьорът е оставен да играе почти върху гола сцена – и вниманието на зрителя остава съсредоточено в действието върху сцената, в играта на актьора. Един смел художествен похват, който за пръв път, и с по-голяма сила, бе употребен от Райнхард в неговите циркови постановки на класически пиеси; актьорите, пиесата – върху гола сцена, изоставени на тяхната собствена сила, без подкрепата на пишна, заблуждаваща околната обстановка. Черните кулиси в дъното на сцената – в „Братя Карамазови“ – не са стилизирана стая, а просто – отсъствие на декори: не стилизация на отделен – външния – елемент в постановката, а средство и път към стилизация на цялото.

Цялото представление е ценно преди всичко като едно цялостно, единно впечатление. В такъв смисъл обстановката не може да бъде разглеждана отделно от играта на актьорите, нито играта на актьорите – отделно от обстановката. Зрителят се натъква отново и повелително на основния принцип в модерния театър, също и в Московския художествен театър: *ансамбълът*: пълно обединение на всички части – външни и вътрешни – вместо: единично творчество на актьор, художник и пр. Типични примери за това в постановката на „Братя Карамазови“: сцената „При вратичката“ и „Кошмар“ (монолог на Иван Карамазов – Качалов) – може би най-издържаните във всяко отношение сцени в пиесата. В първата сцена

(„При вратичката“) пред тъмния фон, посред грезга-во осветление, стоят двете фигури на Иван Карамазов и Смердяков: диалогът се преплита така с обстановката, че зрителят е неугържимо подведен от алюзивната сила на образа и приближен към това, което следва: убийството на стария Карамазов. В „Кошмара“ при вдигането на завесата сцената е съвършено тъмна. Влиза със свещ в ръката Иван Карамазов и поставя свещта върху масата. До масата – високо черно канане; върху масата – самовар. Свещта върху масата огрява само лицето и гърдите на Иван Карамазов и отхвърля отзад върху тъмната стена голямата му черна сянка заедно със сянката на самовара – някакви призраци, които гават вече тона на обстановката – съзвучен с могъщия порой на Качаловата рецитация.

Представлението на „Братя Карамазови“ е ценно преди всичко като общо, цялостно, единно впечатление; впечатлението, което зрителят получава из съзвучието на обстановка и игра на отделните актьори. Детайли и елементи с индивидуално значение тук липсват. Но все пак може да се направи известно диференциране, което ще издигне над общия ансамбъл три фигури: Павлов, Качалов, Германова. *Бакшеев* в ролята на Митя Карамазов е подходящ по фигура, отличен в маската – високо чело с кичур руси коси над него, стъклен и мътен поглед, топчест зачервен нос и широка, разюздана уста – но има грапав и неподвижен глас заедно с негъвкав темперамент, какъвто е нужен за една драматична роля. Добър в първата част на пиесата – сцените на буйства, ужас и убийство, – той е почти безличен във втората част, когато у Митя настъпва жестока вътрешна борба, разкаяние и примирение. Той е актьор с определено амплоа – типичен актьор, – много добър във „Вишневый сад“ и „На всякого мудреца довольно простоты“, но без средства за дълбока психологическа разработка на една роля като

Митя Карамазов. Той поддържа ансамбъла, но именно – само поддържа. *Шаров* в ролята на Смердяков – внезапно много по-добър, отколкото в ролите на двамата професори в „У врат царства“ и „Дядя Ваня“ – създава образа на цигота слуга – който мисли и действа несъзнателно, почти подсъзнателно, плод на зъл инстинкт и жесток атавизъм – не с онази сила, която трябва да се желае и очаква: той е твърде разсеян вместо несъзнателен – твърде разумен вместо подсъзнателен; а образът на Смердяков е почти символ на – бих казал – монголското в руската гуша. Само може би в сцената при вратичката Шаров е Смердяков – онази тъпа гуша, разкъсвана и разяждана от ниски и жестоки инстинкти и сяпво вървяща по пътя на своето атавистично предопределение.

Но *Павлов* дава образа на стария Карамазов като съчетание на всички качества на един лош баща: старческа разюзданост, чревоугодие, пиянство, липса на бащинска любов. Павлов подчертава, без да преувеличава: и в такъв смисъл образът, що той създава, е не реалистично-типичен, а стилизиран – и за актьора няма случаен жест или погрешен тон. Той започва изведнъж в опасно висока гама; но той е измерил предвартелно цялата си игра – и риск за него не съществува.

Качалов: може би извънредното дарование и извънредните творчески моменти на големия талант нямат нужда от ръкоплясканията на публиката и възхваленията на критиката. Тук, в ролята на Иван Карамазов, Качалов е вече в своята собствена вода и неговата творческа природа се разгръща широко и с всичката си сила. Един голям талант, и талантът, съединен с голям творчески опит – тъкмо в една роля като Иван Карамазов може да прояви най-добре своята сила актьорът, който притежава тези качества – много по-добре, отколкото в чуждите роли във „Вишневы сад“ или „Дядя Ваня“. Психологическа разработ-

ка и стилизация с малко средства: Качалов притежава всички средства за това – фигура, пластика, темперамент, отлична дикция и рядък глас, обемащ една почти безкрайно широка гама – от дълбок бас до тенор. Този глас като материал е рядка дарба на природата, но артистът умее така да си служи с него, че той е вече достатъчно – и всесилно – средство в неговото творчество. Гласът въпреки – не мимиката, не жестът – е най-важното средство, най-силното оръжие на актьора, онова, с което той може да покори и завладее: и Качалов поставя в действие цялата широка гама на своя глас в „Кошмара“ – в разговора със своя двойник, в този бележит диалог насаме – и стъпил върху предварителна дълбока психологична разработка, в монолога той изважда пред публиката и второто лице, двойника, с когото се разговаря – и превръща наистина монолога в диалог, но диалог с призрак – с призраците, които бягат по тъмната стена отзад, отхвърлени от пламъка на свещта. Впечатлението, което произвежда тази сцена, е толкова силно, че културният зрител не би ръкопляскал – възхищението в този случай е неправда, обига към големия талант. Може би още по-силен е Качалов в сцената в съда, дето предава лудостта на Иван Карамазов с потресающа сила. Два реда върху един стар въпрос: Качалов предава всичко с извънредна простота, но все пак пред зрителя не се явява образът на един *действителен луд*, снабден с всички медицински подробности на лудостта; Качалов ни дава опростявания, есенци, синтез – и тъкмо в това се заключава силата на създадения от него образ. Тук, в съда, в последния момент, при последните думи на Иван Карамазов, силата на действието и въздействието е изградена по един твърде прост начин, върху „ансамбъла“; към изплашения вик на Иван Карамазов се присъединява – със същата висота на тона – викът на Катерина Ивановна (Орлова), за да се кресчендира внезапно впечатлени-

ето на ужас и тревога. Така Качалов завършва своята роля с монументална сила, под силния акомпанимент на ансамбъла, но и така неговата игра казва на зрителя, че той не е видял още актьора във всичката широта на неговото творчество. Една грешка – не на Московския художествен театър, а грешка в неговото гостуване в София: репертоарът е така зле избран, че не дава да се обзоре цялото изкуство, в най-високите му проявления, на Московския художествен театър – нито дава възможност на актьорите да се проявят в най-силните моменти на своето творчество. Московците ще си заминат от нас длъжници: че не ни дадоха „Юлий Цезар“, „Хамлет“, „Бранд“, „Анатема“ и др., дето Качалов можеше да се види тъкмо в пълната широта на неговото творчество.

Германова: когато ритмичната стилизация се схване и приеме за единствено начало в театралното изкуство, тогава играта на Германова трябва да бъде призната за една извънредно силна художествена проява. Достатъчно е да цитирам сцената с Альоша („Луковка“), дето – подобно в „На всякого мудреца доволно простоты“ – актрисата така стилизира речта си, съразмерно с една дълбока психологична разработка, че ритъмът със своите повишения и отливи се чувства ясно и близко с повелителната закономерност на каданс. Стилизацията в играта на Германова е с широк мащаб и достига висшите предели на ритмичния орнамент: а това е последната стилизация.

Аз не искам да продължавам характеристиката на отделната игра на всеки отделен актьор; представлението на „Братя Карамазови“ е ценно преди всичко като цялостно и единно впечатление. Зрителят чувства кошмарния ужас и съкрушението в романа на Достоевски; в душата на зрителя се разтваря бездна, огнена, изгаряща и очистителна; сцената е постигнала своята задача; *това* е задачата на сцената.

„ОСЕННИЕ СКРИПКИ“

След много хубавото, което ни даде М. Х. Т. – „На всякого мудреца доволно простоты“, „Братя Карамазови“ – идва и нещо излишно: четири акта от Сурзучев. Това не са „есенните цигулки“ на Верлена; не: отколешна песен на китара след добър обед в добро буржоазно семейство. И Верленовите стихове, които казва г-жа Кнупер:

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne...

звучат не на място, дори – кошунствено. Старафранцузка пиеса с чеховски маниери. Напразно... Пиеса – може би – от провинциалния репертоар на М. Х. Т. Нея – може би – ни поднася отчаянието на московските артисти: отчаянието от българската публика, която оставя празни местата в театралната зала. Напразно... Излишно е да се говори за добрата игра на артистите. Нито дори – така изглежда – опитите, на няколко места, на режисурата да допълни и коригира пиесата – не спасяват пиесата. Колко безсмислено е за нас всяко благообразно изкуство преди войната!

Толкова по-зле, ако пиесата има успех. Може би Народният театър ще я вземе в своя репертоар...

„У ЖИЗНИ В ЛАПАХ“

210

Гео Милев. Том II

Хамсуновата пиеса се игра и от нашия театър – и сравнението е неизбежно; а нещо друго го прави дори наложително: двете съвършено различни интерпретации – онази на Бълг. народен театър и тази на Москов. худож. театър.

Две различни интерпретации: впрочем за интерпретация на пиесата в постановката на Дуван-Торцов не може и дума да става; липсва каквато и да е интерпретация. Но има по-скоро една интерпретация на Сарафов, който – в постановката на пиесата – представлява цялата пиеса. Интерпретацията на Сарафов е такава, че ролята, която има той – Пеер Баст, – застава като всевластен двигател в центъра на пиесата и изтласква всичко останало във втори и трети план. Пеер Баст е главното лице в пиесата – дори героят. В такъв случай пиесата се деформира – се обезформява; право: но такава я дава Хамсун. Авторът – заклет индивидуалист – е фасциниран от един само образ, своя образ: Пеер Баст; втори път – Ивар Карено. „Un auteur qui s'aime...“ – казва коректният наблюдател Буало. Така пиесата „В ноктите на живота“ се разпада на части: едно действащо лице не прави пиеса или прави – но в ръката на един Шекспир напр. (Хамлет); Хамсуновият опит обаче е неполучен: той ни дава Пеер Баст, но без пиеса (доказателство: суката на последното действие). Но това ни дава Хамсун: интерпретацията на Кр. Сарафов.

Тъкмо противоположното ни дава интерпретацията на М. Х. Т. Главно лице е Фру Гиле – не Пеер Баст; така се ражда пиесата – със завръзка, действие и развързка: Фру Гиле – Блюменшен; Пеер Баст (Качалов) е

само звено в общия ансамбъл. Но такава интерпретация налага и една смела корекция на пиесата; каквато е направил и М. Х. Т. — със съгласието на самия Хамсун. Две различни редакции на пиесата, две различни пиеси: една с Пеер Баст и друга — с Фру Гиле; първата се играе от Кр. Сарафов, втората се играе от М. Х. Т.

Втората се играе от М. Х. Т., а не от г-жа Книпер; създаден е ансамбъл — достойнство на режисьора, — каквото няма г. Дуван-Торцов, в чиято постановка на пиесата върху сцената на Нар. театър липсва всякакъв ансамбъл. При М. Х. Т. не изпъква нито Пеер Баст, нито Фру Гиле за сметка на останалите лица; всички са равни и добри. Ще изтъкна обаче лейтенанта Алонум — съвършено ясен и закръглен образ в ръцете на Бакшеев — съвършено неясен и неверен на нашата сцена (вина на нашата режисура). Г-жа Книпер-Чехова се явява за пръв път пред нас не в руска, не в Чехова пиеса; за да ни даде много нещо, за да ни даде Фру Гиле. За Качалов е потребна особена глава — на нов рег; спор Качалов—Сарафов.

Не само различната интерпретация на пиесата налага и различна интерпретация на образа Пеер Баст; но разликата между Баст—Качалов и Баст—Сарафов е от индивидуален произход. Срещу шумния, горещия Баст на Сарафов — стои плавният, равният Баст на Качалов. Нека ми бъде позволено: — Качалов е жертва на ансамбъла. Може би цялата интерпретация на пиесата в М. Х. Т. ще бъде опровергана чрез Пеер Баст: Качалов го създава съвършено различен от това, което иска авторът. Баст е авантюрист-скиталец, който се влюбва във всяка срещната жена, гори в слугините — чудак посред едно госта благовъзпитано общество: с това е дадена цялата му психология, от която трябва да произлезе цялата му сценична интерпретация: глас, жест, държание. Но всичко това — Качалов не дава; а дава — един пътешественик вместо авантюрист-скиталец. Съвършено погрешно: в съвър-

шен дезакорд с текста и ремарките на автора; без право Люнум го нарича „авантюрист“ – авантюрист Качалов не е; напразно Качалов гони служителите – неговият Пеер Баст няма такъв темперамент; напразно Люнум го вика на дуел – той не е нито предизвикателен, нито опасен; напразно Фру Гиле вижда пламъци в погледа му – той е много кротък... Но така той остава на втори план, за да изпъкне на пръв план Фру Гиле, за да се създаде пиесата, която иначе, под властната сянка на Пеер Баст, побледнява – за да се създаде пиеса с действие, завръзка и развързка – за да се създаде външна пиеса; „У жизни в лапах“ е изработена в М. Х. Т. с твърде лека ръка – без дълбока психологична разработка: пренебрегнат Пеер Баст – пиесата става твърде външна и: пак липсват „ноктите на живота“. Получава се една нова пиеса, която не е „В ноктите на живота“.

Но такава, каквато е – тази нова пиеса, – тя е разработена добре в ансамбъл, а някои места са доведени до особена сила и изразителност. Напр. подчертано е майсторски значението на двамата старци, з-н Гиле и неговият кузен Теодор (Тарханов и Александров): но де е Пеер Баст? Аз настоявам, че пиесата има за главно и единствено лице Пеер Баст – защото иначе тя загубва своя вътрешен смисъл. Пеер Баст в интерпретацията на Кр. Сарафов – но заедно с една правилна интерпретация и на другите лица. Аз не говоря за личния талант на Качалов или Книпер, или Бакшеев и пр.; аз говоря за цялото, имайки предвид автора: заедно с Баст отсъства и авторът; въпреки съгласието на автора...

Против външната обстановка обаче не може да се каже нищо; и не би трябвало да се напомня за невъзможната постановка на Дуван-Торцов. Не зная дали не ще звучи парадоксално, ако кажа, че най-хубавото в постановката на „У жизни в лапах“ у М. Х. Т. е музиката на Ф. А. Гартман, ученик на Скрябин: смела и интересна модерна музика в унисон с действието в 3-тия акт.

НАРОДЕН ТЕАТЪР

ХУДОЖЕСТВЕННОТО РЪКОВОДСТВО БЕЗ АВТОНОМИЯ

213

Списание „Везни“

Никога Народният театър не е падал тъй дълбоко в преизподнята на художественото невежество и художествената анархия – както днес: това впечатление имат всички ценители на изкуството у нас – близки или отдалечени от театъра.

Народният театър е бил – от деня на своето откриване – жертва на една фатална политика, водена от М-вото на просветата и доведена днес с един замах до нейния последен резултат: политика на некултурната *зависимост* за един културен институт – бих нарекъл аз тази политика; с други думи: отнемане *автономията* на Народния театър.

Всяко художествено творчество е по необходимост индивидуално; защото е по същина плод на съзерцание. В театъра, дето имаме колективно творчество – за да получим единен, цялостен художествен резултат, трябва да имаме *една* художествена воля, обединяваща отделните индивидуални творчества (на актьорите) в едно общо, единно усилие към желания художествен резултат. Тази художествена воля – не ще и казване – трябва да бъде: първо – силна, и второ – особено при държавния театър, какъвто е нашият Народен театър, – независима и неограничена; *автономна*: само тогава могат да бъдат постигнати ценни художествени резултати.

Ако досегашните културни управления на страната имаха поне частица от понятие за работата в един художествен институт, в един театър – На-

родният театър щеше още от самото начало на съществуването си да бъде оставен като свършено автономен държавен институт, който да се развива по своя собствен път — по пътя на изкуството, а не по волята на онези — некомпетентни в художествено отношение хора, които... са му давали някакви незначителни годишни субсидии. Но днес, когато Народният театър е лишен от каквато и да е държавна субсидия — той е лишен окончателно и от своята автономия; това е последният резултат на постоянната театрална политика на М-вото на просветата, резултат, постигнат от днешния министър на просветата; негова е заслугата. Дали г-н министърът мисли, че като отнема окончателно на Народния театър необходимата за него автономия — че това е художествена полза за самия театър?

Не. Но що значи да бъде Народният театър без автономия?

Това значи: да бъде управляван и направляван от хора, които нямат нищо общо с театралното изкуство, които не познават театралната работа: министри, главни секретари, началници на отделения, вътрешни и външни съветници в министерството... А работата в театъра — както всяка работа, особено всяка художествена работа — е работа на специалисти, на звани и призвани: гали случайните министри, секретари и началници са тези желани специалисти, са призваните служители в храма на Мелпомена?

Смешно, нали?

Ах, га! Но Народният театър все пак си има директор, артистически секретар и главен режисьор (чужденец при това). Но тук е главният възел на въпроса за театралната автономия: какво значение могат да имат тези служби, когато М-вото на просветата държи театъра цял в своите лапи — налага репертоар, нарежда програма, диктува вкус и задачи? —

какво друго значение могат да имат тези служби освен значение на *служби*? Една кукла – две кукли – три кукли; три риби безгласни: това е днес артистическият съвет, художественото ръководство на Нар. театър. И не може да бъде иначе. Ако художественото ръководство на Нар. театър не се състоеше от кукли и безгласни риби, Министерството на просветата нямаше да може да му отнеме и остатъка от автономия – нямаше да бъде пълновластен (неотговорен) правител в театъра. Лицата, които днес управляват театъра – директор и секретар, – да, те са най-добрите и единствено подходящите за обезличаване, убиване и погребване на театъра.

„Докога, о, Катилина?!“

Един е днес викът, който в предсмъртна агония надава българското театрално изкуство:

АВТОНОМИЯ НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР!

Господин министърът трябва да схване, че има един само път: *да даде пълна автономия на Народния театър*. А това значи: да разгони от театъра безгласните риби, на които уж е поверено неговото „художествено ръководство“. А това значи: да задрасне своите собствени дела. Нека даде Нар. театър пог наем! Или нека представи на актьорското тяло право да си избере директор, секретар и режисьор!

Дали той ще има тази сила на духа?

Той, който се бори днес и против автономията на университета?

Но наг Нар. театър пици смъртната коса, размахвана от днешното Министерство на просветата, начело на което, както се говори, стои – *horrible dictu!* – г. Д-р Донев... Трябва да се строши тази коса! Трябва да се започне борба против М-вото на нар.

просвета, борба, в редовете на която не трябва да липсва нито един културен български гражданин.

Българи! Изкуството е в опасност!

Плодовете са налице: „Ивайло“ и „Свекърва“. Без парадокс: най-добрите български пиеси: една „историческа“ и една „битова“. Защото това е българската грама днес: историческа и битова: Вазов и Антон Страшимиров. Пък и това е днес цялата *официална литература* в България. Ето я триумфираща върху официалната българска сцена – в Народния театър: Вазов и Страшимиров. – Непрестъпни твърдини в българската литература – но нека оставим настрана тази мъртва заслуга, че са работили 30 или 50 години „в полето на българското слово“; какво значение имат те днес за изкуството – за българското изкуство – за българския живот – ergo: за българския народ, към който непрестанно се апелира? Увенчани художници на българското слово, лауреати! – дайте ни вашите художествени заслуги! –

Отговорът гласи: „Ивайло“!

Отговорът гласи: „Свекърва“!

Печален, но неотменен жребий: ний нямаше да нападаме в смешната поза на донкихотовци, да нападаме сламени плашила, разръфани от времето и вятъра, ако да не бяхме оградени от една свирепа тълпа рицари на тъмнината и невежеството, която се плаши от сламените плашила: официалните плашила в българската литература.

Дети пугаются!

Ивайло: Излишно е да мерим чудовищните сили на този герой с някакви висши и нови задачи на грамата; неговите драматически сили сразява и гимнази-

алният учебник по теория на драмата: де е тук драмата? действието? — де е завръзката, развързката, конфликтът, трагизмът на героя? — Няма ги! Но героят е герой — и трябва да вика, да се пени, да реве!

Свекърва: В първия брой на новото свое списание „Наши дни“ Антон Страшимиров рецензира играта на 2-жа Бudevска в неговата комедия („Свекърва“) приблизително така: актрисата играла добре, защото имала пред себе си една ясно очертана и оформена фигура (фигурата на свекървата). Каква фигура е това? *Драматическа* фигура — или *тип*? Типът в грама или разказ не е никога плод на художествено творчество, защото — преди всичко: е копие на известна действителност. Има типове, които са съчетание на няколко елемента, разхвърлени на различни места в действителността; в такъв случай авторът все още може да има известна заслуга, макар и нехудожествена: заслугата на събирач. Но типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров не е дори и такъв — и авторът е лишен дори и от тази нехудожествена заслуга. Типът на свекървата в комедията на Ан. Страшимиров е: простият, всеизвестният, прословутият, баналният тип на свекървата в действителността; взет направо от действителността — това е заслугата на автора: заслуга на точното копие, на фотографията. Наистина: какъв чудесен художествен материал предлага Ан. Страшимиров на 2-жа Бudevска!... А такива са всичките лица в комедията: най-баналните типове на българския еснафски бит. Битова комедия. Но — де е... комедията? Тя се крепи на няколко глупави фрази, повтаряни от устата на един глупав герой: „Няма да си играем на орехи я!...“ — „И аз мога да я разсъдя най-сетне!...“ Ето цялата комедия. — Благодарим за художествената наслада!

За това свое художествено творение г. Ан. Страшимиров тичаше миналата година да бие по улиците

кромките директори на Народ. театър. Но г. Ан. Страшимиров, „писателят“, големият писател, не е толкова страшен; плашат се само децата. Защото — дори и глупавата публика, която пълни днес театрите (защото интеллигентната публика нито може да плати едно място в театъра, нито ще бъде съблазнена от заглавието на пиесата), оставя театъра празен: пиесата пропаганда. Плодовете на новата театрална политика, която закриля родната, битовата драма, са налице: две или три без публика представления на една пиеса не плащат дори и разноските, направени за тази пиеса. Ще имат ли след това кураж да се явят на сцената и госпожите „Магда“ и „Божана“?

Да се говори ли за играта на артистите? Нещастни артисти! Великомъченици на „родното изкуство“! Единствената добра за България, единствената добра днес театрална политика ги смята за чиновници — дава им насъщния, а те трябва, длъжни са да изграят това, което им се наложи; което им налага днес Ив. Вазов или Ан. Страшимиров, утре — ? И светлата мечта за голямото изкуство изгасва бързо пред техния поглед...

Плодовете от българския репертоар са налице; те скоро ще узреят: ужасни плодове в страшната, смъртната есен на българското театрално изкуство.

А зреят и плодовете на

ЧУЖДНИЯТ РЕПЕРТОАР

„Мадам Сан-Жен“, „Женимба“, „Съвест“. Но най-добрия отговор, най-добрата присъда над тая театрална политика дава публиката, която оставя салона на театъра празен дори и на първите представления — въпреки гастролите на Дуван-Торцов...

Но най-печалната глава от днешната печална история на Нар. театър е — Иван Вазов. Страхотната сянка на „мастития“ поет, на увенчания и богато наградения с „народни дарения“ „юбиляр“ лежи и до днес върху театъра, както и върху цялата българска литература.

Какво значи — какво още може да значи Иван Вазов?

Това е имал нещастие то да ни разкрие новият „литературен лист“ „Развигор“ на Ал. Балабанов с едно писмо от Ивана Вазова, печатано в бр. 3.

Мъртвите говорят — внимание:

Многого нападки, които се сипят днес върху Нар. театър, „народният поет“ намира „несправедливи“; той „зема смело и открито защитата на охуления и опсукания Народен театър — това многозаслужило културно-национално учреждение“; той „има да направи само един укор на Народния театър: защо той ни дава и пиеси като „Мъртвешки танц“, „Адам, Ева и Змията“, „В ноктите на живота“ и други подобни символически гивотици — извинете за изражението!“ — Народният поет задава страшни въпроси: „Кому са нужни те? Кой разбира тия мъгливи шараци? Какво *възпитателно*, облагородяюще влияние могат да упражнят те въз сърцето и гушата на българина? Защо се изтезава вниманието на зрителите, които си дават парите за *друга духовна храна, отговаряща на развитието им и на нашите нравствени нужди*? Защо се трепат с тях и силите на артистите, които се мъчат като дяволи да предадат живот на *безжизнени и неапени* творения, родени от болнави въображения?“ — Нека си ги играят на Запад! — се провиква „маститият поет“ — нам не трябва. „Нам е нужно нещо здраво, човешко, действително художествено. *Поврага тия чужди пиеси!*“ — „Това исках да кажа“ — завършва скромно „народният поет“.

Но „народният поет“ — каква ирония! — не позира, че „народът“, че целият български народ, на който той се уповава... се смее на неговите авторитетни присъди над „болнавите въображения“ на Стриндберга и Хамсуна... А негли сам той чувства на бялата си глава много горещ „тоя Хамсунов психологически булгур — „В ноктите на живота...“ и отчаяно вопие...

Но каква собствено е болката на Ивана Вазова? Какво е това „това“, което иска той „да каже“?

То не е само простият вик „поврага тия чужди пиеси!“ А нещо повече: театърът трябва да се съобрази с вкуса на широките народни маси, да крета след „вкуса“ на широките народни маси и на „голямото множество“, както се изразява Ив. Вазов. — Знайно е: това е изходната и единствената точка на Вазовата естетика, ако такава точка може да бъде естетика. Изкуството, театърът не трябва да стои по-високо от „голямото множество“, а — по-ниско от него. Така мисли Ив. Вазов. Какво от това? — Това — че така мислят и онези, които „управляват“ днес Нар. театър. Мнението и вкусът на Ив. Вазов — поетът на пет генерации преди нас! — владеят и управляват театъра (и литературата!) *днес*. Какво от това? Зрителите „си дават парите“ не за Стриндберг и Хамсун, а за „друга духовна храна, отговаряща на развитието им“. Всеки знае каква е тази „друга духовна храна“, за която зрителите „си дават парите“: оперетата — „Чардаш“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. Тази храна е „отговаряща на развитието им“. Следователно Ив. Вазов препоръчва като репертоар на Нар. театър „Чардаша“, „Холандската женица“, „Разведената жена“ и т.н. (Та нали и „Развигор“ дава *vis-à-vis* с Вазовото писмо и една бляскава защита на оперетата? — която „внася нови културни ценности в нашия живот“ — без която щеше да се чув-

ства „една празнота в духовния ни и културен живот“ – с която „ние удивляваме чужденците и показваме нашата духовна мощ“...) Не. Ив. Вазов може би не иска да защити оперетата. Тогава – *цирка*? Ако не цирка, то поне... *българските пиеси*; начело с „Борислав“, „Към пропаст“ и „Ивайло“! „Поврага чуждите пиеси“ – гайте ни български! Моите – иска да каже маститият народен поет; те са за *народа*. А че това е интимната мисъл на Ив. Вазов, може да се разбере много лесно, като се вземе предвид старият всеизвестен факт, че той отгавна практикува чрез антрефилета във вестниците (а по случай юбилея си – и чрез псевдонимни „поетически биографии“) саморекламата. И писмото в „Развигор“ е тоже една самореклама; или – реклама на Ев. Марс.

Ив. Вазов отрича всяко „възпитателно, облагородяюще влияние“ на Стриндберговите и Хамсуновите пиеси. А това дава всекому право да отпрати един малък въпрос към народния поет: какво „възпитателно, облагородяюще влияние“ имат *неговите* пиеси? – развращающите патриотически тиради против гърци, турци и пр. в „Борислав“, „Ивайло“ и „Към пропаст“? Не тия ли патриотически тиради навлякоха на главата на „народа“ три безумни войни и два бедствени погрома? – а на главата на Нар. театър – днешното негово бедствие, въплътено в „художественото ръководство“ на Хр. Цанков-Дерижан? А колкото за „дяволските мъки“ на артистите да гадат „живот на безжизнените творения“ на всемирни великани – като Стриндберг или Хамсун – нека по-добре Ив. Вазов попита артистите дали не се „мъчат като дяволи“ да оживят неговите *жизнени* типове Борислав, Кир Тодор, Ивайло и пр. Не съм им взел съгласието, за да цитирам още тук най-горчивите техни мъки – пиесите на Ив. Вазов!

Никои не иска да отрича заслугите – в минало-

то – на Ив. Вазов, а още по-малко да озорчава старините му. Не Ив. Вазов е виновен за всички днешни нещастия в българската литература и българския театър – а онези нехудожественици, които продължават да крепят (и в литературата, и в театъра) неговите надживени, стари – отпреди 30 и 50 години – идеали и стремежи: онези *нехудожественици*, които „управляват“ днес театъра и цялото българско изкуство и с достойнство носят трагичното прозвище „вазовщина“.

Но времето казва своята заповед: вазовщината трябва да напусне и театъра, и литературата.

ЧАВДАР МУТАФОВ: „МАРИОНЕТКИ“

Чавдар Мутафов е едно от младите имена в новата българска литература.

Това е неговата първа – дебютна – книга; първа по рода си книга в нашата литература.

Първа по рода си – като замисъл и стил.

Чавдар Мутафов разиграва пред нас един марионетен театър – и в този театър ни дава един „гротескен“ синтез на живота. Не живота като идея, а живота като повседневност; нещо повече: живота на малки, незначителни, многобройни човешки същества, които съществуват, без да знаят и без да разбират това. Марионетки. Крехки, гладки и безсмислени, заблудени между силните кръсъци на слънцето и розовата светлина на абажура – някакви печални остатъци от благоденствието на големите градове преди 1914 год. Младата госпожица, която безсмислено чупи пръстите си по белите клавиши на пианото; и младият господин – може би почти гимназист и син на полковник или важен държавен чиновник, – младият господин, който лъска ноктите си, дълго наглася пред огледалото своята модерна вратовръзка. И заминава на „rendez-vous“ – с парфюмирана кърпичка, която показва единия си ъгъл над външния горен джеб от лявата страна на палтото му... Суета, дребна и несъзнателна, и разтревожена, и безсмислена... Ръката на някаква хитра ирония режисира малкия марионетен театър от суетни фигуранти. Между редовете на Чавдар Мутафов се чува един жесток присмех над самите негови герои. Та – те не са герои, а само кукли; марионетки...

Тази житейска философия, сложена в основата на книгата „*Марионетки*“, аз бих превърнал и в една социална философия (нали: какво е Хекуба за тези малки, погълнати в своите малки тревоги, гладко пременени кукли?) — ако не се боех, че ще сгреша: Чавдар Мутафов само се шегува с техните суетни безсмислия... Той си доставя пет „забави“, невинни и остроумни.

Всичко това е дадено в един леко шаржиран пластичен стил. Пластичността е първото достойнство на Мутафовия стил:

Младият господин енергично роши косата си — — Навън слънцето свети толкова ясно, че сенките върху белите завеси на прозореца стават ясны.

— — — Той прочита писаното и понеже му е горещо, разкопчава яката си и я сменя. — — —

Косата на младата госпожица е разпусната и тече във виолетови отражения върху бледите рамене.

След това младата госпожица въздъхва, топва перото в малката мастилница и написва върху тетрадката си вдясно една резка. После натопява бавно два пъти перото и написва с усилия още една резка. Най-после тя задрасква и двете резки и понеже върху тетрадката се образува една малка локвичка мастило, тя го облизва.

Но по-нататък тази линейна пластичност в стила на Чавдар Мутафов се преплита с майсторските ефекти на регулиран цветен прожектор, за да се получат стилизираните декоративни постановки на откъслеците, озаглавени „вариация в жълто“ — „в бяло“ — „в синьо“ — „черно и златно“ — „розово и червено“—:

Месецът светеше право в стаята и върху мрамора на масата в бледа синевина минаваха две студени и неподвижни петна от светлина — — — а върхът на цигаретата приличаше на голяма яснокървава точ-

ка, блуждаеща сред яносинята прозрачност.

Наблизо, върху масичката с крака от позлатено дърво, стоят две чаши, в едната от които искри ясночервен ликьор, сякаш голям рубин, стегнат в розовите отражения на кристала. — —

Вариациите от цветна светлина са може би най-хубавите места в книгата — една декоративна книга в прециозен театрален стил. Но декоративната пластичност в стила на Чавдар Мутафов се мъчи да се уравни с рискованите, екстравагантните пролуки на иронията и гротеската — авторът се заплита в сплетените конци на остроумието — за да подири напразно спасение в абстрактните мъгли на рефлексията. Тогава неговият декоративен стил загубва пластичността си, образността си — за да отпусне лениво криле в абстрактната скука на фрази като:

„А в шумните и звънтящи фанфари на волята той бе узнал екстаза на щастието.“

„— в душата му с кристална ясност се творяха сребърни хармонии.“

Неочаквано гротеската става барок, за да получим естетичните размишления на Дилетанта. Отклонението от зрителната определеност в посока към звукови или философски допълнения разтрошава единството на стила в книгата „*Марионетки*“.

Не е с нищожно значение и друг един недостатък на книгата: изобилието от чужди думи — на и чужди построения на изреченията, — което се допълва и обяснява от недобре владения български език.

Но книгата определя своята цена с интересния си замисъл, постройка и оригиналност на стила.

Изданието е разкошно — в стил, но нехармонично с тона на съдържанието. Против извитите гъвкави и нюансирани линии на Чавдар-Мутафовия стил стои квадратният формат и квадратният шрифт на книгата заедно с тежката ъгловата линия и ши-

роките (черни и ултрамаринови) петна в илюстрациите на Сирак Скитник. Загубено е съзвучието, а тази загуба разстройва донякъде впечатлението от изящността на изданието.

Двуцветните илюстрации на *Сирак Скитник*: те могат да бъдат разглеждани отделно от книгата, като самостоятелни рисунки. Те са шест (седем с корицата) и по реда си кресчендират в смелост и свършенство. Тези рисунки стоят вече и няколко стъпки по-близо до независимото творчество на експресионизма: предметната форма – която все още съществува, макар и свързана – гири равновесие в свободни ритмични форми (полукръгове, триъгълници, зигзаг и пр.) – и композицията внезапно се явява построена изключително в ритъм. А ритъмът е изворът на всеки художествен ефект, на естетичната наслада, що съдържа едно художествено произведение.

Но стилът на илюстрациите не се координира със стила на Чавдар Мутафов – и най-малко Сирак Скитник е подходящият илюстратор за книгата „*Марионетки*“ – независимо от достоинства на рисунките, независимо от достоинства на самата книга. Този дезакорд се хвърля изведнъж в очи и трябва да се отбележи.

ГЕОРГИ РАЙЧЕВ: „ЦАРИЦА НЕРАНЗА“

Георги Райчев е едно от старите имена в новата българска литература.

Повестта „Царица Неранза“ е известна от по-рано, преди десет години, от един откъслек, печатан в сп. „Наблюдател“. Но тази царица не отвежда читателя в мира на приказките: ние попадаме изведнъж посред една тясна и гола действителност: това е нещо като казармен дневник на автора – смес от спомен, размишление и неинтересни епизодчета. Един беден страдалец в казармата се върти в магесания кръг на хиляди дреболици – един хвърлен от третия етаж сламеник, който вдига облак прах, едни лачени ботуши за 14,80 лв. и пр. – и размишлява върху безумието и безсмислието на военщината, и пресмята непрестанно колко дена остават до деня на уволнението, жадно желаната цивилна свобода, която неочаквано – и смътно – се въплътява в образа на царица Неранза, що се пее в народната песен.

Тази книга е някаква смес от спомен, размишление и дневник – в първо лице единствено число, – понякога дори преминава през лирическото увлечение към патетическата тирада, заклинанието и проклятието; което обаче убива всеки повествователен елемент в „повестта“ – и получаваме само един низ от фрагменти, бележки... Това изглежда да е безстилният стил на Георги Райчев, защото и втората негова – покъсно писана, но преди една година издадена – повест

„МЪНИЧЪК СВЯТ“

е също така една смес от спомен, размишление и дневник – „бележник на един разлюбен“, както гласи пог-

заглавието. Личната форма на тези две повести им отнема желаната от автора обективност на повествовател, повестта се разпада във фрагменти – половината от които са отбелязване, записване на гребни, незначителни, неинтересни факти, половината – размишление. Но гребните факти – „мъничкият свят“ – поглъщат автора и неговите размишления не достигат класическата широта на синтеза, пророческата дълбочина на един Шекспир или Достоевски; те си остават гребни, мънички мисли, които болят само автора и които авторът благоволява да ни съобщи. В „Царица Неранза“ той не ни дава синтезиран и ужасяющ ужаса на военщината, жестокото оскърбление и унижение на човека, тъй както би ни го дал един Достоевски или Толстой – това е само „мъничкото“ страдание на един новобранец; в „Мъничък свят“ – въпреки желанието си – авторът не ни дава мъчителната борба наполовете, синтезирана като идея в образ и мисъл, тъй както би ни я дал един Стриндберг или Пшибишевски – а се разпростира в разни „мънички“ необективности на белетрист от мъжки пол, като:

– О, как отколе не бях виждал близо до себе си жена. Стоях и гледах със замряло сърце извитото кръшно тяло на момичето, бялата ръка, която удряше полата и при всеки удар откриваше до под коляното строен пълничък крак –

или обективности като:

– Цялата горичка плуваше във вода; войниците едва изгазваха. В изкопите на оръдията също беше се стекла мътна вода, дори проникнала беше в две скривалища.

Мъничък свят! Мъничкият свят е нещастие

на белетриста Георги Райчев, а може би и на всеки български белетрист, а може би – на всеки белетрист...

За Георги Райчев, който пише белетристика вече от 10–15 години, съществува една само изгодна възможност за в бъдеще: да се откаже от обективното записване на дребни факти из „мъничкия свят“ на една или друга делнична действителност – и да се довери на кормилото на субективното в своя писателски натюрел; субективното, което проличава в двете повести „Мъничък свят“ и „Царица Неранза“ и което освободено – ще ни даде може би *синтези от психология и мисъл* вместо „бележник“... Но тогава той ще трябва да се откаже от 104-те страници на своите повести, за да се задоволи само с $\frac{1}{10}$ от 104; тогава вместо дребните, излишни, но ревностно записвани факти – диалози и картини – ще се явят образи (които сега безжалостно липсват в повестите на Г. Райчев), за да изразят – за да сгъстят и усилят – субективните размисления на автора в синтези от психология и мисъл. Тогава субективният, лиричният нагон в натюрела на Георги Райчев ще намери своя изход и задоволение. Тогава и стилът му ще престане да скромничи пред стилистиката, за да стане *стиа*. Se non è vero...

СБОРНИК „СНЯГ“

230

Гео Милев. Том II

Аз имам големия недостатък да гледам черно — да виждам между лошото най-лошото: и затова вниманието ми се спира най-напред — едва ли не изключително — върху статията за Людмил Стоянов, написана от Никола Атанасов. Пък и без това сборникът съдържа все самостоятелни и по-големи работи, които могат да бъдат разглеждани поотделно, независимо една от друга. Но моето черно внимание отминава старите стихотворения с „люляков“ мирис на Ив. Вазов, скудоумните философии на Ст. Михайловски, „старите тетрадки“ със стихотворни упражнения на Дим. Бабеv, чандалските „сонети без име“ на Ст. Чулингиров и пр. — за да се спра на Нук. Атанасов.

Аз не искам да защитавам Люд. Стоянов, когато Нук. Атанасов се старае да обиди по най-чувствителен начин, с най-плоски словеса, като го нарича „дилетант“ — „без оригиналност и индивидуалност“ — „без истинско вдъхновение“ — „безстрастен и нетемпераментен лирик“ — „новак“ — „с недостатък от творческа мощ“ — „с евнухова безплодност“ — „дръзлив Росинант“ — и пр., и пр.; защото цялата статия е написана едва ли не с едничкото намерение да се обиди поетът; пък и излишно е да се защитава той от човешки или литературни обиди: неговото поетическо дело е най-добрата негова защита.

Но ако се спирам на тази знаменита статия, то е — за да изтъкна няколко теоретически глупости в нея, доколкото изобщо може да се допусне, че авторът ѝ има изобщо някаква теория, някаква естетична или литературна теория.

Естетиката на нашия критик изхожда из следни-

те „изтъркани истини“, както се изразява сам той: поетите са били поети само тогава, когато са *ограничавали* своите творчески домогвания в рамките на една вътрешна и външна реалност – се опират на определена среда, на която се явяват изразители. – Само писател, който се отнася сериозно, с отговорност към живота, само той е способен да държи високо изкуството. – Своята творческа сила душата на поета „черпи от нейното „бракосъчетание“ с живата действителност“. – „Живият източник на всяка красота е действителността.“

Върху тези „изтъркани истини“ е построена естетиката на Н. Атанасов (която, собствено, не е *негова*, негово творение) и с нейните закони съди той поезията на Л. Стоянов.

Започвам поред:

1. Г-н критикът иска да *ограничи* творческите домогвания на поетите, т.е. – заповядва им: вие ще останете в пределите на обективната действителност; прескочите ли отвъд – няма да ви призная за поети! – Защо? Защо да се ограничават творческите „домогвания“ на художника? Целият човешки дух, творческият човешки дух се е стремил отвеки към най-големите творчески възможности, домогвал се е към свръхвъзможностите на бога – а днес някакъв Ник. Атанасов иска да ограничи тези възможности, иска да възпре творческите домогвания на човешкия дух, да свърже този дух, да го окове във вериги, да го обезсили, да го ослепи, да го осакати, да го скопи... Какъв гениален план на един скопен мозък! Днес, в първата четвърт на 20 век, когато цялото човечество се е възпорило в титаническо напрежение, за да разтроши всички досегашни прегради и ограничения, когато една безумна, стихийна и стремителна революция разтрошава досегашните зандани – догми и норми на естетиката, – в които е било затворено, заточено худо-

жественото творчество на човешкия дух, и прогласява неограничена свобода за този дух, неограничена свобода на творческата фантазия (това е смисълът и историческото значение на експресионистичната революция в изкуството!) — днес един скопен мозък от Балканския полуостров се изправя против — милионния напор на човечеството и заявява: ... ограничение в рамките на... но викът му остава смачкан под могъщия рев на бурята. В името на милионното човечество може преспокойно да се смачка една саката молекула и това ще бъде достатъчно, за да няма нужда да се напада „обективната действителност“, пред която иска да преклони художниците г. Ник. Атанасов; онази действителност, пред която всички критици от стъпалото на Ник. Атанасов изпадат в изстъпленически възторг, без обаче да разбират нейния смисъл и значение. Действителността съществува, съществува и изкуството: и излишно е да се повтарят стари афоризми върху техните отношения, като този на Грлпарцера: „Изкуството се отнася към действителността, както виното към лозата“ — или този на Гьоте: „Изкуството се отнася към действителността, както изядените волове и свини към силата на аплетата“ — или този на Айнщайн: „Изкуството нито отрича, нито признава действителността — изкуството започва с гумата другояче.“ Естетиката на реализма е отдавна компрометирана по силата на простия факт, че г-да реалистите са издигали винаги в култ реалността — действителност, природа, живот — вместо изкуството, покланяли са се не на изкуството, а на действителността. Изкуството има само едно отношение към действителността: да неглижира нейния авторитет, да малтретира, да изопачава нейните форми — за да създаде свои, нови, художествени форми. Изкуството се ражда в борба на духа с действителността — и твори нова, друга, своя действи-

телност. Преди да достигнем божествената възможност да творим из нищото на един хаос, ний ще творим – да, из действителността – като я превръщаме в хаос; но няма да преповтаряме действителността, защото искаме да бъдем творци, художници, а не фотографи или географи, или историографи, или дори прости летописци.

2. Изчезне ли пред изкуството действителността като действителност, като неприкосновено дадено – пагат и разните отделни части, „определените среди“ на тази действителност. Художникът не е изразител на никаква *среда*, никаква социална среда; той не държи сметка за никаква среда – защото: в своето творческо съперничество с бога той трябва да държи сметка само за себе си; съществува само той и неговата творческа цел – нищо друго, никаква „определена“ или „неопределена“ среда; само той – погълнал в себе си творческите сили на цялото човечество, на което той принадлежи: човечеството му ги дава, защото той е пълномощник на човечеството – Художникът.

3. Що се отнася до „отговорността“ на художника „към живота“, която изисква г. Н. Атанасов – пардон: съмнително е дали критикът знае *що е живот*. Животът – противоположност на смъртта – е сила, която не се изчерпва само в скучните факти на земната житейска действителност. Животът е вечна, свещена свръхдействителност – и пред нея, само пред нея е отговорен художникът. Така че и

4. „бракосъчетанието“ на душата с действителността, за което говори Н. Атанасов, е едно жестоко недоразумение. Но тук глупостта на реализма внезапно съблича лъскавата си кожа и Ник. Атанасов написва следната знаменита фраза: в своето творчество Люд. Стоянов няма „амбицията да изхожда от религиозно-философски начала и не може да я има по простата причина, че е ограничил своите *житейски*

спекулации изключително в литературни постижения“. Критикът обвинява поета, че се бил отдал само на литературна работа, а се отрекъл от всякакви „житейски спекулации“ – т.е. че поетът бил само поет, а не (като някои други поети...) спекулант, мошеник и др. Критикът препоръчва на поета да се занимава с „житейски спекулации“, афери, галавери и т.н., а не само със своето изкуство. Наистина, глупостта на реалистичната естетика намира своя пророк, който ѝ дава най-блестяща форма с формулата: „*житейски спекулации*“ в изкуството или – с изкуството.

5. А дали тази действителност на „житейските спекулации“ е „*живият източник на всяка красота*“? – Що е красота? В устата на Н. Атанасов красотата превръща изведнъж действителността от „спекулация“ – във вещество. Красотата е веществена: действителността е природа. Само природата, иска да каже критикът, може да бъде източник на красота; само в природата има красота. Ах! Прословутата „*ненадмината*“ красота на природата... Да, природата е красива, много красива – сама по себе си, като природа – но изкуството няма нищо общо с тази красота. Природата и нейната красота са създадени от художника бог; художникът човек създава нова красота: красотата на изкуството. Красотата на природата е една, на изкуството – друга; и различна е насладата от тези две красоти. Съзерцанието на един пейзаж, на една гола жена, *художествена* наслада ли е за нас? Не! – затова още по-малко нарисуваният пък пейзаж или нарисуваната гола жена ще бъдат художествена наслада за нас: едно реалистично, „художествено“ произведение (ако такова съчетание на гуми не е безсмислица само по себе си) доставя на своя съзерцател само *физическа* наслада. Природата е физика; и не можем от физиката (камъните на една планина, изпънатите мускули на хамалите в пристанището или голото тяло на

жена) да получим духовна храна художествена наслада. Най-големият абсурд, който е казан досега на човешки език, е: да се препоръчва природата, формите и движението на веществото като образец за художника. В една всемирна графическа изложба един фотограф, горд със своя занаят, си позволява един присмех над изкуството: излага снимки от Микеланджелови скулптури и снимки на живи жени, поставени в позата на Микеланджеловите скулптури („Нощта“, „Зората“ и др.); и пише отдолу остроумният фотограф:

„Изкуството никога не може да предаде свършенството на природата.“ Па и ако го предаде – каква полза от това репродуциране, умножаване на природата? Една природа е достатъчна – дори предостатъчна – дори излишна: човекът иска да създаде нова, друга „природа“ – друг свят: света на изкуството.

– След всичко това губят всякаква тежест и смисъл и другите безсмислици в статията на Н. Атанасов: що е нужно, за да се възнее културата на класическата древност; що е „мистичната красота на съвременната душа“ и пр. Ник. Атанасов ще се почувства може би горд от това, че му се отдели толкова голямо внимание и че неговото име бе наредено наедно с името на бога, и на човечеството, и на вечния живот; също тъй горд и поласкан, както и критикът в Криловата басня, поласкан от това, че е станал герой в една смешна басня... Но ако беше въпрос лично за г. Н. Атанасов, неговата статия можеше да бъде разкритикувана много лесно и скоро; достатъчно е да се посочат само няколко словесни безсмислици, които не могат да се простят дори и на един ученик от I гимназиален клас: „вдъхновени страници на песен“ – „се вслушва в музиката на своята съкровищница“ – „тъакува нови хоризонти от нашето битие“ – и др. такива безсмислици на стилистика и мисъл, които доказват предварително какъв критик, какъв писател стои пред нас...



В боаницата, Берлин, 1918 г.