

ЗА ЕДИН НОВ
ТЕАТЪР

ТЕАТРАЛНО ИЗКУСТВО

Историята на театъра представя толкова много и такива големи скокове и противоречия, които изобразяват пред нас близката и ясна мисъл, че това изкуство – театралното изкуство, – повече, отколкото всички други изкуства е с една неизбистрена и двусмислена същност. Може би това, че в него същност и цел са едно. Защото театърът, творчеството на актьора, е творчество, е изкуство на момента. Целта – и същността – на това творчество е да създаде една граматическа фигура. Но това става в един момент и при едно положение, което отделя театралното изкуство от другите изкуства, било поезията или живописата, или музиката; актьорът не твори сам, а в присъствието на друг един поглед, без който театърът е невъзможен: публиката. И именно сборът на всички тези факти, които създават театъра, създава – и до днес – онези противоречия на разбиране и схващане целта на театъра, а това неизбежно създава и противоречия на разбиране и схващане – същността, вътрешната същност на театралното изкуство: театралното творчество.

Без да се гледа на театъра в неговото зараждане в стара Гърция – онези, произлезли от религиозния мит игри, които са още и обред, и зрелище едновременно – все пак: оформеният и обособеният театър на Гърция от времето на Софокла и Еврипида, след него – средновековният театър на мистериите, театърът на Елисаветината епоха в Англия (театърът на Шекспира), театърът на XVII в. във Франция и днешният, съвременният наш театър, представят взаимно такива неизгладими противоречия, че театър

рът – и днес – си остава едно голямо съчетание на проблеми, чието разрешение се дири: най-новият опит: Клоделовият театър в Hellerau (1913).

Театърът днес: съчетание на проблеми. Не една. Посоката на тяхното разрешение е една: *театралното изкуство като изкуство*. Коемо трябва да се погведе пог същите принципи и закони, пог които са поставени – из които са израснали – всички други изкуства.

Първата проблема и първото разрешение е: *публиката*. Съвременното общество и съвременният театър поставят ясно и прямо въпроса: рапет et circenses. Въпросът е от огромно значение за театралното изкуство като изкуство: то значи да се отделият, да се разграничат понятията театър и зрелище. Един професор, като говори върху историята на испанската грама от времето на Лопе де Вега и Калдерона, извежда своите заключения из обективния факт, че у испанеца била вродена жаждата за зрелища, наследена от старите римляни, тълпите, които са пълнили някога гладиаторските арени, и изброява: шумните католически процесии, които са зрелища за испанеца, църковете, борбите с бикове, тореадорите и пр. Нищо по-погрешно от това. По-скоро борбите с бикове са един най-последен отпадък, дегенерация на испанския театър от XVII в., отколкото почва за израстването на един Калдерон или Лопе де Вега. Една такава мисъл и едно такова твърдение би ни позволило тъй също да смятаме за театър, за театрално изкуство, и тъй наречения „модерен театър“, кинематографа, който, както казва – свършено право – немският критик Franz Blei: е само едно просто забавление на народа. Забавление и зрелище: не това е целта на изкуството, не това е целта на театралното изкуство. Съвременното общество, сформирано от класови елементи, които, от една страна, са изоставени в един живот на осигурено благоденствие,

от друга страна — са устремени към създаване и усъвършенстване на това благоденствие — притежава наистина и гръмка заявява един свой нрав, едно свое желание, продукувано му от стремлението към благоденствие: развлечение и зрелище; и това съвременно общество пълни театъра: безразлично какво гледа — дали „Егип“, или „Лоенгрин“, или някой фарс, или някоя блудкава оперетка; то може и да не гледа нищо, може да спи или яде в театъра (както и прави) или ако пред него се играе нещо весело — да се смее, все едно: нали важно е да се убие времето? Но да се услужва на това общество с театъра — това съвсем не е работа и цел на театъра. Да се услужва на това общество с театъра, като му се доставят забавителни зрелища, това значи: да се деградира театралното изкуство, да се изважда театралното изкуство из пътя на неговите цели. Това съвсем не значи: да се отрича и отхвърля съществуването на публиката, но значи: да не се подчинява театърът на публиката, а публиката на театъра. И това е отношението на театралното изкуство към публиката. То трябва да се развива независимо, пренебрегвайки присъствието на публиката. Да се премахне преградата между партер и сцена, това е: да се пренесе партерът на сцената; това е: да се унищожи сцената, да се дегенерира театралното изкуство. Би казал някой: това е работа очевидна, априористична, една аксиома. Но има аксиоми и има случаи, когато тези аксиоми трябва да се повтарят. Такъв е случаят със съвременния театър. За него е неизвестна аксиомата на публиката. Това е въпрос за театралния директор. Един въпрос наистина бодлив и низък, чиято ежедневност може лесно да подведе човека към една гама на полемика и журнализъм, но при въпроса за съвременния, днешния театър този въпрос ми се вижда неизбежен, неотклоним и предхождащ всички други въп-

роси, съществените въпроси на театъра; въпросът за отношението на театъра към публиката. Театърът като изкуство, като художествено творчество, налага едно-единствено разрешение на този въпрос: пренебрегване на публиката в момента на творчеството; а творчеството – това е целият театър. Само в такъв случай се развързват широко и свободно всички възможности и посоки за театралното изкуство по пътя към едно съвършено, едно монументално изкуство.

Също тъй неизбежен и неотклоним е и друг един, противоположен на този въпрос: *актьорът*. Публика и актьор: това са двете антиподни крайности, между които се създава и движи театралното изкуство. Въпросът за отношението на публиката към театъра води след себе си и въпроса за отношението на актьора към театъра, към театралното изкуство; театралното изкуство е центърът.

Ние сме наистина далеч от онова примитивно схващане на актьора като прост комедиант, „палячо“, което и досега съществува в Япония в презрителния израз: *uni no ashi* – но все пак нам липсва онова понятие за актьора, което ни е необходимо нужно: актьорът като художник. Обикновено за актьора се мисли – и така мислят най-вече самите актьори, – че той е само едно несъзнателно оръдие, един инструмент в театъра, който може да послужи за разни цели. Че на актьора се дава да играе, да представи нещо, и той трябва бездруго да го представи. Трябва да се мъчи да го представи. Трябва да може да го представи. За него е достатъчен текстът на пиесата. Всичко това е почвата на баснословната актьорска фраза за „*широкото ампло*“. Широкото ампло на актьора е едно от най-гибелните заблуждения на съвременния театър. Да можеш да играеш всяка роля – това значи: да можеш да си налагаш всяка маска, която ти се предложи, маската на всеки драматически тип, на всяка драматическа

фигура, на всяко драматическо лице; това значи: да се превърне театралното изкуство от вътрешно, духовно творчество в проста, външна имитация на типове, фигури и лица; изкуството изчезва, творчеството се изгубва – остава имитацията на действителността. Трябва ли един художник да рисува всичко: и портрет, и пейзаж, и жанрови картини, и натюр-морт, и декорация, за да бъде пълен художник? – Шопенхауер: „Глупост е да се иска от художника да обхваща всички форми. Който иска да бъде всеобщ, става нищо; ограничението е толкова необходимо за художника, колкото за всеки, който иска да създаде, да извади нещо значително из себе си.“ Да „създаде“ – създаване – това значи: творчество; външната имитация, наподобяване на човешки лица и действия, не е творчество, а именно – имитация, наподобяване, което се достига чрез техниката на „широкото ампло“. Онзи актьор, онзи театрален художник, за когото сцената е място на художествено творчество, трябва да сложи черен кръст върху фразата: широко ампло. Той няма нужда от препоръка като тази, която прави Полоний на актьорите в „Хамлет“: „Най-добрите актьори на света – както за трагедия, тъй и за комедия, за хроника, за пасторала, пасторал-комедия, хронико-пасторала, хронико-трагедия, трагико-комико-хронико-пасторала, за неразделна сцена или неограничена поема. За тях нито Сенека е твърде тъжен, нито Плавт твърде весел. И за декламация, и за импровизация – те са единствените!“ Такова „широко ампло“ отнема на актьора всяка възможност за художествено творчество и му дава широка възможност за имитиране – и актьорът престава да бъде актьор, в смисъл: художник върху сцената, театърът престава да бъде театрално изкуство, в смисъл: творчество върху сцената. Широкото ампло е липса на индивидуалност у актьора; без индивидуалност няма художник.

„Широкото ампло“ е раздел между два типа актьори: актьора-художник и актьора-импровизатор. Актьорът на широкото ампло е винаги импровизатор. Широкото ампло създава от актьора импровизатор. Като предоставя себе си на своето широко ампло, актьорът-импровизатор вижда само една задача пред себе си и се старее — със средствата, които му дава неговият „темперамент“ — да я изпълни: да приспособи към себе си драматическото лице, което трябва да представи. Импровизаторът е винаги човек с „темперамент“, човек на „темперамента“. Това е първото условие за неговото широко ампло; второто е: да схване тона на фигурата, която трябва да представи. Това е достатъчно: и той почва. Но той не създава едно драматическо лице на сцената, а импровизира едно драматическо лице. Обаче това импровизирано драматическо лице, създадено изключително чрез индивидуалния темперамент на актьора, ще бъде винаги не исканото драматическо лице, а самият актьор. Този печален резултат отрича възможността за едно широко ампло и поставя тая проловута фраза в глупавата поза на абсурда. Тъкмо „широкото“ ампло е най-тиясното ампло, защото е поставено в неразрушимите рамки на личния темперамент; и онова, което той импровизира, ще бъде винаги — той. Има наистина велики импровизатори, но това величие е дотолкова ценно, доколкото е интересен темпераментът, върху който е то изградено. Художествената цена на импровизираното художествено произведение е зависима от разнообразната интересност на темперамента. Една стара истина: художественото произведение не се създава само с темперамент (т.е. „дарба“), а е нужен труд, и не един голям художник, който цял живот е гонил последното съвършенство на своето изкуство, се вижда принуден да си каже като Вагнера във „Фауст“; „Die Kunst

ist lang und das Leben ist kurz!“ (Изкуството е дълго, а животът е кратък).

Свършеният актьор е онзи, който съчетава у себе си заедно с темперамента – и художество: темперамент, без който би бил сух, схематичен – и художество, без което би бил импровизатор или имитатор-типик. Имитаторът-типик е второто преобръжение на актьора-импровизатор и вторият защитник на широкото амплоа. Типичният актьор е майсторът на установени типове и неподвижни характеристики: строг баща, благ баща, любяща майка, интригант, лицемер, стар или млад бонвиван, пияница и пр. Поставен пред тия задачи, подвижният темперамент на актьора повиква на помощ опита и – особено – наблюдението: и възпроизвежда живо и конкретно тоя или она „тип“ от живота: строг баща, благ баща, любеща майка, интригант... Така художественото творчество се превръща в имитация на външната действителност. А това е извън границите на изкуството. *Преображението* е целта на актьора. Но онова преобръжение, което актьорът достига по този начин, е преобръжение на една фотографическа плоча, т.е. калейдоскоп на действителността. В него отсъства онова, което е характерно за художественото произведение: творческата оригиналност. Тук може би има *преживяване* на един външен образ, но не и *създаване* на един художествен образ; а преживяването не е още художествено творчество. Художествено творчество е *преобразяването* на преживяното. Чрез това преобразяване на преживяното (т.е. даденото драматическо лице) се получава един нов образ, който не е вече преживеният външен образ, а художественият образ, що актьорът изважда из себе си. Това са основни положения за актьора, които запазват своята цена и смисъл във всяко време, независимо от различните схващания и цели, които се поста-

вят на театралното изкуство. Между двата странични въпроса: отношението на актьора към своето (театралното) изкуство и отношението на публиката – вторият фактор в театъра – към изкуството на актьора, стои обаче главният въпрос, въпросът за самото това изкуство: театралното изкуство.

Творчеството на актьора не е независимо и непосредствено творчество. Не е независимо – защото актьорът твори съвместно с режисьора; не е непосредствено – защото твори (поне в съвременния европейски театър) с помощта на всички групи изкуства: изкуството на драматическия поет, на художника, на музиканта; главно – драматическия поет. Изкуството на актьора е досъздаване на това, което създава драматическия поет. Драмата на поета е мъртва (драмата не се пише за четене): актьорът трябва да я оживи, да ѝ даде живот. Изкуството на актьора се движи безвъзвратно и неизбежно в рамките на драмата, на текста, които му дава драматическият писател. Но към това се прибавят елементите и на други изкуства – живопис, музика; смесват се обаче така, че се получава едно ново – груго – изкуство, което убива и литературния, и живописния, и музикалния елемент, за да създаде свой нов елемент: театралния образ. Ясно и право казва Paul Claudel, великият съвременен френски поет, когото безбройни критици и рецензенти не престават да сравняват с Шекспира, Данте и Есхила: „Задачата на актьора не е да бъде интерпретатор на пиесата, нито на мисълта на поета, а да даде живот на едно драматическо лице – да създаде един сценичен образ.“ Това съвсем не значи – стесняване и ограничаване на актьора спрямо неговото изкуство. Защото работата на актьора е именно: да оживи едно драматическо лице в неговия характер и неговите действия; как: това е изкуството на актьора.

Няма защо актьорът да излиза извън границите на това, което му дава текстът на пиесата; то е достатъчно поле за неговото изкуство — стига художествената цел на писателя да не умъртвява художествената цел на актьора: стига пиесата сама по себе си, като пиеса, да бъде едно художествено произведение.

Що е художествено произведение? Каква трябва да бъде пиесата, която открива художествена цел за актьора?

Изкуството в своята цялост: поезия, музика, живопис и пр., действа с два елемента, които представят две крайности от себе си: елемент абстрактен и елемент конкретен, действителен; елемент елементарен и елемент на съчетание, съчетание на много елементарни елементи. Действителният елемент, който е съчетание на много или няколко абстрактни, елементарни елементи: това е възплъщението на едно конкретно, предметно понятие, което се възприема чрез сетивата: буря (звукова предметност), човек (пластична предметност), гора или небесна гъга (цветна предметност). Абстрактният елемент не е никакво съчетание, а една елементарност: звук, линия, цвят. Не е важно с какви елементи действа едно изкуство, а какво изразява с тях; не е важно с какви форми си служи едно изкуство, а каква духовна ценност възплъщават тези форми или тази форма: в изкуството не съществува въпрос на формата, но въпрос на духовната ценност. Ако едно изкуство, един художник си служи с абстрактни елементи, това изкуство, изкуството на този художник, ще бъде едно абстрактно изкуство. Ако едно изкуство си служи с действителни, конкретни елементи, то ще бъде едно изкуство на действителността, една реалистика. *Реалистика* и *иреалистика* (абстракция) са двете крайности на изкуството, между които лежат безбройни пътища и възможности. Целта им е една: въз-

лъщаване на духа, онази сила, която създава изкуството като ритмически продукт, изкуството като ритъм. Непосредствената цел на всяко изкуство, независимо от елемент и форма, е: *Ритъмът*. Ритъм: това значи стилизирано, художествено съчетание на елементите¹. Съчетанието на елементите е самото изкуство.

Елементът на музиката е звукът; музиката като ритъм е съчетание на звуци. Елементът на живописата е линията и краската; живописата като ритъм е съчетание на линии и краски, безразлично дали тези линии и краски съществуват в известни конкретни съчетания и изразяват една предметност: човек, дърво, животно и пр., или съществуват в своята елементарност – като линия и краска: зелена, червена, жълта, черна (напр. като картините на Кандински). Елементът на поезията е словото; поезията като ритъм е съчетание на гуми – безразлично: дали тези гуми изразяват (описват) една видима или мислена предметност, или съществуват в своята независима елементарност – като гуми, съчетания на звук и понятие.

Нашето внимание – при въпроса за театъра – остава съсредоточено главно върху поетичното изкуство като ритъм. В поезията (като се пренебрегнат няколко неудачни, нещастни опита) ние нямаме още ритмично съчетание на поетични елементарности: гуми; ние нямаме още една поетична иреалистика (абстракция) – но имаме нейното начало: символизмът или модерната поезия въобще. В модерната лирика именно гумите не съществуват в своята ритмична елементарност, но като независима елементарност съществуват образите (и после – напътствие-

¹ Върху ритъма в изкуството вж. отличната и умно написана книга на немския скулптор Oswald Herzog: *Rhythmus in Kunst und Natur*, Berlin, 1914.

ното начало на Paul Verlain: De la musique avant toute chose). Онова стихотворение на Maurice Maeterlinck напр., което почва:

Les paons nonchalants, les paons blancs ont fui,
Les paons blancs ont fui l'ennui du reveil... –

429

е вече едно голямо начало на поезия като ритмично съчетание на словесни елементарности. Това в лириката обаче. В драмата то – абсолютната ритмична иреалистика – е може би невъзможно. Драмата – класическа или модерна – си остава, поне днес, върху почвата на *реалистиката*, като изкуство, което е ритмично съчетание на конкретни елементи – на езиковни, звукови, пластически и психологически предметности (лица и действия).

Преди да се постави въпросът за същността на *абсолютната реалистика*, трябва да се отрази една двусмислица, едно възможно съмнение. Абсолютната реалистика и неабсолютната, лъжливата реалистика са две враждебни противоположности – или поне: две неща, коренно различни и чужди помежду си: толкова, колкото са противоположни и чужди помежду си изкуство и неизкуство. „Неабсолютната реалистика“, това, което обикновено се нарича *реализъм*, е едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности – един фатален гриф в изкуството, едно нещастно изкуство, което е толкова изкуство, колкото и фотографията например. Едно голямо заблуждение на естетиката отпреди 10 и 20 години и днес: реализмът – бил той „импресионизъм“ или „класицизъм“, „натурализъм“ дори – не е и не е бил никога никакво изкуство. Бездната между реализъм (силогизъм на понятието „реалност“!) и изкуство е толкова голяма, колкото бездната между природа и изкуство, между реализъм и реалистика. Ре-

ализмът е отражение на безцелното изобилие на подробности в нещата (предметности), на мъртвата повърхност на нещата; реалистиката, *абсолютната реалистика* — тъкмо обратно: сливане с душата на нещата. Едно гърво: реализмът гледа гървото, възприема впечатлението на гърво, прекарва светлинните лъчи на гървото през фотографическия обектив на окоето и пресъздава (фотографира) едно гърво: но то не е гърво за изкуството. Трябва да се отделиш от себе си, да се слееш с кората, корените, клоните, листата на гървото, да се слееш с душата на гървото, за да създадеш (художествено), а не да наподобиш едно гърво: абсолютна реалистика. Това значи да създадеш ритмически едно гърво, да головиш *ритъма* на пластично цветната предметност гърво. Ритъмът се проявява като една непосредствена *прититивност*, едно опростяване — до елементарност, — една абсолютна простота: която е абсолютната, съвършената реалистика. Ритъмът стилизира. Френският художник Henri Rousseau: той рисува едно гърво, един пейзаж, една гора: стъбло, корени, клони и шума, съставена от отделни листи — лист по лист, лист до лист. Руският художник Шагал рисува един ужасен еврей: рисува го със зелено лице и червени очи (ритъм на ужаса).

Абсолютна реалистика в драмата: една от тъй наречените „натуралистични“ грами не е художествено произведение, защото е претрупано с ненужните подробности на повърхността, защото у него липсва голявяне и създаване на ритъма на предметностите; една натуралистична (реалистична) грама е копие на една действителност, Un coin de la nature, както казва Зола — ерго: не е художествено произведение, защото не е ритмическо съчетание на конкретни елементи, предметности. В природата не съществува ритъм. Абсолютна реалистика, ритмическо съчета-

ние на (пластически, езиковни, психологически и пр.) предметности, съществува напр. в драмите на Метерлинк и във всяка истинска класическа (то значи: съвършена) драма. Такава една драма открива художествени цели, дава възможност за абсолютната реалистика на актъора – за изкуството на актъора. Между скоби – няколко гуми за „*класическата драма*“. Има мнозина, които не могат да примирят в съзнанието си понятието класическа драма и театър; това произлиза от невежественото искане на абсолютна реалност (реализъм), а не на абсолютна реалистика: едно драматическо лице, което трябвало да бъде истински, „*действителен*“ човек, не можело да говори в стихове, не можело да говори на себе си монолози и т.н.; забравя се обаче първата заповед на изкуството, която гласи: изкуството не е възсъздаване на една действителност; истината е порок в изкуството.

Типични примери на „абсолютна реалистика“ в драмата са драмите на Морис Метерлинк. Но след ясното и понятно идентифициране на понятията реалистика и примитивност ще бъде може би излишно да се прави подробен анализ на някоя от тях с цел да се изтъкне тяхната примитивност, простотата на техните линии и бои; това ще се види и разбере още по-ясно при следващото по-году разглеждане на абсолютната реалистика в играта на актъора, в театралното изкуство изобщо. Едно обаче: художествената красота на Пелеас или Мелизанда, или Аглавена не произлиза от това, че тези драматически лица са лица от един приказан свят, но напротив – от това, че в тях е доловен и възплътен ритъмът, основната, елементарната линия на такива именно лица и действия, тяхната примитивност, тяхната неразложима простота. И затова те изглеждат приказни, недействителни; всъщност обаче въз основа на своята абсолютна реалистика, която ги прави недействител-

ни (то значи: продукт на изкуство!), именно въз основа на своята реалистика – те имат своята ритмична плът и кръв, която ги прави живи и действителни. Ритмичният живот на един художествен образ е нова – художествена – действителност, различна от природната – нехудожествената действителност. Съвършено право и изящно казва Remy de Gourmont по този случай: „En ce sens, les petits drames de M. Maeterlinck, si délicieusement irréels sont profondément vivants et vrais; ils ne sont pas des abstractions mais des synthèses; en somme ils sont réels, à force d'irréalité.“¹

Абсолютната реалистика в театралното изкуство – днес тя не съществува. Може би затова именно, че на това изкуство почти никога не се е гледало като на изкуство; и затова – както беше гума още в самото начало на тази книга – театралното изкуство си остава и до днес изкуство с една двусмислена и неизбистрена същност, една височайша неориентираност. Тъкмо тук естетически заблуждения могат да намерят и са намерили простор на развитие и вкореняване. Не съществува никаква по-плачевна нехудожественост от тази, която владее в съвременното театрално изкуство; една фалшивост, която не може да се нарече дори художествена, тъй като всеобщият реализъм на днешния европейски театър не е сам по себе си никаква художественост, никакво изкуство; никога реализмът не може да бъде изкуство.

Тъй като драмата е художествен род, който действа – както се каза вече, и доста подробно – с конкретни елементи, – звук, форма и движение – с предметности, които имат свои враждебни двойници в действителността и живота: ето че театралното изкуство е подвързано на една чрезвичайна опасност:

¹ Вж. Remy de Gourmont, Le Livre des Masques, t. I. Paris, Mercure de France.

да унищожи себе си като изкуство. Първата непосредно близка мисъл при четенето на една грама е: че пред нас се разтваря един кът от живота, че известни същества от живота разнизват пред нас пътищата на своя живот, на своите страсти и страдания; това е и първата непосредна мисъл на актьора (безспорно – но при една грама, която, според израза на Зола, е „един къс от действителността“). Онова съвършенство в театралното изкуство, което се смята за едно художествено *pes plus ultra* и което съществува напр. в Кралския театър в Дрезден или в прословутия Московски художествен театър, не е нищо друго освен едно съвършенство на реализма, съвършенство на една безусловна нехудожественост. Съвършенството, което се гури и постига тук, е права последица на една крива цел: да се играе живо, действително, тъй че да се дава на зрителя пълна измама, пълна илюзия на една действителност; зрителят да забравя, че стои в театъра и гледа пред себе си една изкуствена гора напр., една изкуствена нощ с изкуствена буря и изкуствени светкавици, сред която се лута безумният Лир, но да си мисли зрителят, че това е една *истинска* действителна гора, една *истинска* нощ, с *истинска* буря и *истински* светкавици, и под тях – самият Лир. Всуе: и най-голямото съвършенство в това подражание на природа и действителност ще бъде винаги един съвършен нехудожествен натурализъм и една сърцераздирателна липса на изкуство. Целта на режисьора при декорите е да даде на окото пълна измама на гора, планина, дворец, улица и пр.; целта на актьора при неговата игра е да представи драматическото лице, което му е дадено, колкото се може по-живо, съвсем „живо“ – и той се старее да вмести в своята игра всички натуралистични подробности, които може да притежава това драматическо лице в такъв и такъв момент, при таква и та-

кова положение. При поставянето на известни стари пиеси, чието действие става напр. в началото на 19 век, Московският художествен театър – в интереса на пълната илюзия – си доставял от всевъзможни антикварски магазини костюми, столове, маси, дорци и кибритени кутии от онази епоха, в която се развива пиесата – в интереса на пълната илюзия: напразно! Театърът става „археологически музей“: а глупавата жажда към правдива нехудожественост поставя пред рисуваното небе – живи цветя и дървета.

Ясно е: в съвременното театрално изкуство – игра на отделния актьор, ансамбъл, декори и пр. – липсва онова опростяване на предметностите до тяхната елементарна ритмична линия, онзи ритъм, онази примитивност, която е същност на всяко изкуство. И затова съвременният театър е създал онази лъжлива формула на широкото амплоа, което значи: да може актьорът чрез опита на своята наблюдателност да впише в своята игра всички възможни натуралистични подробности, които биха направили едно известно драматическо лице, една определена драматическа ситуация – действителна, „естествена“: средството на „широкото амплоа“ е наблюдението на действителността, целта – възпроизвеждане на действителността. Художественото творчество е заменено в съвременния театър с: наблюдение и възпроизвеждане – техника на реализма. Но сред лъжеизкуството на реалистичния театър преди 15 години се раздаде страшният протест на съзнателни художници: „Не реализъм – а стил!“ – както го формулира Гордон Крейг.

Зачатък на *абсолютна реалистика в театралното изкуство* се появи за първи път в изкуството на Max Reinhardt. Но тази реалистика съществува само при външната постановка на една пиеса – в декорите, не обаче и в самата игра на актьора, в неговата плас-

мика, дикция, мимика и пр. Райнхард работи от 15 години в Берлин и има европейска известност на голям режисьор и на човек, който е притежател на едно от най-големите имена в историята на театъра; но основното и единствено оригиналното (в смисъл: художественото) в режията на Райнхард — това е само неговата сценична обстановка, в която (невинаги обаче) се достига едно голямо ритмическо опростяване на линията, една голяма примитивност. Но играта на актьорите при Райнхард е също тъй реалистично-натуралистична, както и другде. Тази игра звучи като остър дисонанс спрямо общата ритмична примитивност на сценичната обстановка. Разбира се, и тук Райнхард е надминат от мнозина други и може да бъде далече още надминат, но на времето си той беше едно първо и силно начало. Днес театралното изкуство е насочено към постигане на един завършен ритмически (т.е. стилизиран) художествен образ във всяко отношение — не само външно (сценарията), но и вътрешно — което е най-важното! — (играта на актьора). По този, последния въпрос и на това място бих искал да цитирам онова, което големият драматически поет *Пол Каодеа* иска от актьора за своите драми; то съдържа и много общи мисли, много необорими истини, които са същина на художествения — стилния — театър:

Актьорът е художник, а не художествен интерпретатор. Неговата задача не е да поясни известен текст, а да оживи един образ. Затова той трябва да бъде изпълнен от духа и чувството на изпълняваната роля. Не е важно: да предаде актьорът всевъзможните тънкости и подробности или пък да предаде на ролята един издържан и неизменен тон, но — да не загуби от погледа си най-голямото възвишение на всяко едно явление, върха, който доминира над всичко останало. Често актьорът увлича не с това, което го-

вори, но с това, което би могъл да говори. Една роля се създава чрез това – че актьорът е способен да схване в разни времена различната важност на отделните нейни части.

След вживяването най-важно нещо е за мене музиката. Един приятен, ясен в слоговете на своето произношение глас и общият съзвучен концерт на отделните гласове в диалога – независимо от голия смисъл на думите, – ето почти всичко достатъчно за предаване духа на работата.

В интереса на това музикално стремление при създаването на ролята аз съм против всяка остра, разкъсана, начупена дикция. Не трябва да се разкъсва магията, която свързва отделните фигури помежду им. Мисля, че и без сценични насилия актьорът може да намери достатъчно средства, с които да всели в сърцето на зрителя чувството на болка или отчаяние. А ако въобще са потребни викове на сцената, колкото по-рядко се употребяват те, толкова по-силно е тяхното действие.

Също тъй трябва да се отбягва в играта и жестовете всичко остро, пресилено, изкуствено, несвързано – и да се запазва винаги чувството на съответствие и такт. Особено ме дразни тъй нареченият „сценичен ход“: две големи стъпки, една малка – и спираш. Никакви гримаси, никакви гърчения. В момента на страстен разрив пред внезапното избухване трябва да се предпочита трагично забавеното движение, което се усилва постепенно преди завършека си (в гласа и жестовете). Но и тук актьорът трябва да се предпазва от неподвижност и елегантничене и да се добитва най-добре винаги до собствената си натура.

Великото изкуство започва оттам, дето са доунищожени всички излишности. Но все пак, под предлог че трябвало да се изпълни пространството на сцената, актьорите винаги се стараят да ходят насам-

натам, да стават, да сядат, да се обръщат – всичко съвършено излишно и непотребно. Нищо не ме гразни повече от това: да видя един актьор, който – в диалог със своя партньор – се мъчи да изпише върху лицето си с най-големи тънкости предизвиканото у него вълнение от гумите на партньора. Нека по-добре такъв актьор се постарее да издържи дълбоко спокойствие и ако е нужно, да остане дори неподвижен. А ако би могъл в това да вложи и изглед на смущение, зрителят ще му благодари двойно.

За всеки момент от пиесата е нужно особено гържане, особено положение и жестовете имат голяка само право да съществуват, доколкото спомагат за изграждането и – след това – за разпадането на това положение.

Тези разсъждения имат за цел да приведат към размислене актьора, който познава добре своите сили и средства, а не да му пречат и свързват и да го превърнат в безжизнена кукла. Достатъчно е, ако от казаното по-горе той извлече едно общо схващане за сценичното изкуство, което схващане да му служи понататък като ръководно начало.

И – няма защо да се играе за публиката, актьорът трябва да бъде в състояние – себеотрекъл се като всеки велик художник – да дири и желае не успеха, а щото: художественото дело (пиесата), на която той трябва да даде живот, да бъде, доколкото е възможно, напълно възсъздадено и оживяно на сцената. Може би тъкмо в това пренебрежение на публиката да се крие магията, с която може да бъде завладяна тя – публиката.

Целта на театъра – да се оживи една пиеса със своите лица и действия (и по този начин да се създаде едно съвсем ново изкуство), е цел, която се достига чрез съвместните усилия на режисьор и актьори. *Режисьорът* е духът, който обединява и ръководи

към желаня художествен резултат работата на отделния актьор и на всички актьори заедно (ансамбъл). В ръката на режисьора стои цялата постановка на една пиеса, затова театралното изкуство е всъщност изкуство на режисьора. Режисьорът създава актьора, насочва играта на актьора, създава декорите, дава идеята на декоративния художник, създава осветлението, създава музиката на диалога и пр. За тази цел режисьорът трябва да има една безкрайна всеобща култура, която да му дава онова положително художествено схващане, с което може да се достигне желаното монументално изкуство, то значи: изкуството, освободено от всякакви подробности на повърхността и обособено като ритъм, какъвто е абсолютната реалистика със своя примитивизъм. Работата е дълга и тежка и има вид на труд.

Какво трябва да бъде *театралното изкуство като абсолютна реалистика*? Неговите принципи избликват днес ясно пред нас като плод на една дълга – вече 20 години – революция в театъра, в която имат особено голям дял руси (Мейерхолд, Станиславски), немци (Райнхард), французи (Люне По) и английският декоративен художник Гордон Крейг; тия принципи: само с минимум средства се постигат максимум художествени ефекти, затова – трябва да се унищожи външният блясък на досегашния театър, който маме само окоето на наивния зрител (а театърът не е за наивни зрители); зрителят не идва в театъра, за да гледа блясък, декори, костюми и реквизит, а – актьора, пиесата; затова – по-добре е актьорът да остане върху празна сцена, отколкото да бъде затрупан с декори, тежки одежди и непоносим грим; а целта на актьора (под ръководството на режисьора, който създава и свързва всички части в едно) трябва да бъде – не да ни даде една „фалшификация на действителността“, а – да събуди през погледа на зрителя (в не-

говото въображение) художественото видение, художествения образ, който се иска; а за тази цел е достатъчен — нужен! — един спокоен тон на речта, без тремоли и изкуствено хълцане; спокойна, а не бърза реч, защото великото художествено е възвишено, а не нервно и защото най-силното вътрешно вълнение не ще бъде предадено — събудено — у зрителя с викове, гърчене, неистови жестове и действителен, искрен плач, а само с очите, устните и гласа. Опит върху четири познати пиеси: „Хамлет“, „Призраци“ от Ибсена, „Пелеас и Мелизанда“ от Метерлинка, „Един цар“ от Софокла.

Хамлет: това е преди всичко един характер, толкова комплициран и двусмислен, че актьорът, който ще се реши да го играе, или трябва да е човек със стихийна художническа мощ, или пък — с безпозобна наглост. В гърдите на Хамлета се кръстосват пътеките на безбройно много качества, способности, страсти и чувства, че да се сизелира това драматическо лице в една ритмична линия е една задача, под която ще се прекършат немалко плещи. Хамлет е млад: между 23–25 години, но не върху една сцена са се виждали хамлетовци по на 40–50 години. Човек не трябва да се заблуждава от дълбочината на характера и да прави сина на Гертруда по-стар от своята майка. Първото страдание за актьора е това: да може да събере всички черти на Хамлета в неговата младост; без при това да се получи ефект, като че приписва тези черти като слабости на неговата младост: Хамлет е героиня на една трагедия.

Завесата се вдига: Царят говори своите лукави слова пред глупавите царедворци, присъства царицата, присъства и Хамлет. Още тук, в дългото мълчание, Хамлет трябва да покаже себе си, с целия свой характер — в самото мълчание. Той е в черна греха и стои неподвижен, без да гледа другите — но той виж-

да и чува всичко и не изпуца нищо, защото той е тръгнал вече по следите на едно престъпление — убийството на баща му и позора на майка му. В цялата тази сцена (2-ра сц. от 1 действие) Хамлет проговарва само два пъти — но в малкото думи изразява целия себе си. *Царят*: „... А вий, мой братовчед и син мой, Хамлет — “; *Хамлет* (настрана): „По-много родство, по-малко роднинство.“ Втория път — *Царицата*: „Защо тогава за тебе то (смъртта на баща му) изглежда толкова странно?“ *Хамлет*: „Изглежда?“ — Не — то е! „Изглежда“ няма!“ — Съмнение, подозрение, недоверие; скръб, страдание, съжаление; гордост, твърдост, презрение; остър ум, прозорливост, затвореност и ирония към майка му: всичко стои в тези думи. А всичко това актьорът трябва да изрази само с едно полуиздигане на очите към майката, една незабележима усмивка, едно значително мълчание преди усмивката и преди думите, които ще каже след усмивката — с един глас, който е бавен, но твърд, тих, но внушителен. Тези първи думи на Хамлета са пробен камък за актьора: вместо да сведат целия характер на героя и всичката тежест на този важен момент към голямата простота на едно мълчание, един поглед, една усмивка и един глас, актьорите, които играят Хамлет (актьори със слава!), се изстъпват обикновено напред, блясват с един орлов поглед и строго извикват: „Изглежда?“ — Не!...“ и пр. — След това, в отделните сцени с Хорацио и Марцел, с Полоний, с Офелия, с царя (при молитвата му), с царицата и пр. Хамлет разкрива поотделно всички черти на своя характер, който се съдържа в първите му няколко думи, които казва на сцената. Особено в своите монолози: трагедията на Хамлета се развива в самия него, тогава, когато е сам — но тогава той не се гневи, не вика, не разсъждава, но — страда. Схване ли се *вътрешното страдание на Хамлета* като обединяващо нас-

троение във всички негови действия, мисли и чувства, тогава актьорът – при сцените с Полония, когато Хамлет се прави на луд – няма да ни представи един луд, а една душа, която страда и се маскирва с ирония; при сцената с Офелия – няма да ни представи една любовна кавга, а пак – душата, която страда вътре в себе си, и т.н.

Хамлет, стилизиран в ритмичната линия на една абсолютна реалистика, е – външно: слаб, бледен, с неподвижен, но дълбок поглед, бавен, с бавни движения и бавен вървеж (изобщо с малко движения и вървеж), в черна дреха (само на терасата, в сцената с духа на баща си и в гробищата, при погребението на Офелия, с черен плащ), глас бавен, който изразява тежка мисъл, с леки, но остри усмивки (пред майка си и Офелия); вътрешно: страдание на мисълта, в което се сплитат гордост, мистицизъм, недоверие, съмнение и безпомощна воля.

Пьесата „Хамлет“ може да се играе едва ли не и без декори; терасата – нощ, никакви декори; тронната зала – завеса с едри декоративни шарки и прост трон; салонът (при знаменития монолог на Хамлета „Да бъдеш или не?“) – тъмновинена завеса с един ред бели звезди напр.; гробищата – няколко кръста, и т.н.

Призраци: не Освалд, но майката, г-жа Алвинг, е главната роля; обаче Освалд заграбва първото място в пьесата, тъй като той се явява като agent в пьесата, като жив призрак пред очите на г-жа Алвинг. Един млад, способен човек, който е узнал една съдбоносна тайна и носи в себе си тази тайна, която му е непоносима, защото разперва пред него крилата на един огромен неврастеничен страх: „Не болката, майко, но този страх... страх...“; страхът е неврастения и е адекватен с безсилна умора; дори и влюбването на Освалда в Регина, ако може да се говори за такова, е плод на неговата болезнена умора: тази вътрешна

ритмична линия обеднява и цялата външност на Освалда в един общ ритъм: Освалд е бледен, бавен, меланхолен, чужд, говори бавно и речитативно-меланхолично, върви провлечено-разлюляно, движенията му са уморено-нерешителни, целият му вид прилича на полупробуда. — Майката: твърд, съзнаван страх, който прилича на ужасението на един зрител. — Цялата пиеса стои под сянката на този или съзнателно упорит, или несъзнателно безсилен страх, страх от призраци: сцената е сумрачна, четири тъмни стени, безшумна врата, маса, широк тъмен прозорец, зад който няма слънце: („Слънцето, майко, слънцето...“)

Тази простота на абсолютна реалистика, която може да се прояви в „Призраци“, показва вида на тази пиеса: дълго време „Призраци“ минаваше за образец на натуралистична пиеса; ни най-малко една натуралистична пиеса не може да представи някаква художествена цел за театъра — в смисъл: простор за абсолютната реалистика на актьор и режисьор. Но, разбира се: и „Призраци“, като всяка друга пиеса, може да бъде щедро разрушена и погребана под безбройни повърхностни подробности, които отнемат живота на всяка пиеса и на всяко изкуство. Така е било и при покойния шеф на натуралистичния театър в Германия Ото Брам, така е и при Райнхарда: тук не съществуват никакви призраци при постановката на пиесата „Призраци“; то значи — не съществува самата пиеса, тя е загубена между външните подробности.

Пиеас и Мелизанда: безсмислена е онази предвари-телна забележка, онази предпоставка на всички театрални критици, че лицата на Метерлинковите драми били от един чужд приказен свят¹; такова едно впечатление от драмите на Морис Метерлинк произли-

¹ Вж. напр. в книгата на Siegfried Jacobsohn върху Max Reinhardt, Berlin, 1910, Erich Reiss Verlag, стр. 55.

за от това именно, че самите драми са построени върху художествените основи на една абсолютна реалистика, на един абсолютен примитивизъм, който напомня картините на Ботичели или английските парафазелити от средата на 19 век. Драмите на Метерлинк се развиват толкова в един приказен свят, колкото и „Хамлет“, или „Крал Лир“, или „Макбет“. Само че в тях ритмичният примитивизъм е доведен до съвършенство; и актьорът може да ги играе точно тъй, както му предписва авторът, без да се бои, че ще сбърка в пътя към своята художествена цел.

Самото действие в „Пелеас и Мелизанда“, както и във всяка друга Метерлинкова пиеса, е съвършено опростено, фабулата е най-обикновена, интрига почти не съществува; съществува обаче непогрешното художество в изпълнението. Пелеас се влюбва в жената на брата си, Мелизанда, но съвсем неусетно, безшумно, небрежно. Патосът на неговата любов е една небрежност (*nonchalance*), която се разлива кротко и тихо с ритъма на стансовия трохей. Този ритъм владее в неговите движения, в неговия глас, в неговите чувства, в неговите желания. Гласът му е звучно тих, еднообразно миньорен; ходът и движенията му са прилични на един бавен танц; в това стои целият Пелеас; цялото драматическо лице Пелеас може да се изрази само в простотата на външната линия. — Към тази ноншалантна плавност се прибавя у Мелизанда трепетът на една боязливост: („Не ме докосвайте! Не ме докосвайте!“), и тишината на една здрачна мечтателност. Цялата пиеса има ритъма на един бавно мечтателен танц. Простотата на декорите в същия този ритъм се разбира от само себе си. Гората, в която Голо намира бъдещата си жена Мелизанда, може да се предаде само с една зелена прожекторна светлина, пресечена от няколко черни линии (стъблата на дърветата). Кулата, на която стои Мелизанда, ще бъде тъмносиня срег

вечерния зрач, създаваща една ритмична хармония с русия поток на косата ѝ. Входът на пещерата: един черен отвор, върху който пада бледозелена лунна светлина. (В друга една пиеса на Метерлинк — „Аладина и Паломид“, — дето четвъртото действие става в една пещера, всичко може да се предаде само чрез синьо-виолетови светлини върху тъмното платно.) Няколко гуми за музиката в драмата; някои сцени от „Пелеас и Мелизанда“ могат да се играят при тиха музика заг сцената, която да усилва и допълня общата ритмична линия¹, а някои пиеси — напр. „Седемте принцеси“ — могат да се играят цели под звуците на една тиха музика. В края на краищата театралното изкуство е изкуство, което включва в себе си средствата и ефектите на всички други изкуства: музика, живопис, поезия, танц („Саломе“ от Уайлд например) и пр.

Един цар: тази единствена по силата си трагедия в античната литература е връх и образец на всяка драма. Действието е едно, просто, едва не без движение, но с неимоверна сила на трагизма: затова именно, че майсторската ръка на Софокла е сложила и насочила това действие по ритмичната наклонност на едно перпетуелно движение, една непринудена, непредизвикана психологическа завързаност на моментите, която се развива постепенно в едно все по-голямо и по-голямо ритмическо напрежение, завършващо неминуемо с един внезапен разрив. — Един е човек, надарен с всички добродетели на младостта и щастие: сила, красота, жизнерадост, царствено величие и преди всичко — остър, неотклонен ум (това е човекът, който е разгатнал гатанката на Сфинкса), но на този неотклонно остър ум той става жертва: главното действие лице на трагедията стои въвн от нея: пръстът

¹ Цялата пиеса „Пелеас и Мелизанда“ е дотолкова музикална в своята същина, че е изкусила Клод Дебюси да ѝ напише музика.

на една невидима Съдба. Егип дири един престъпник, убиеца на баща си, а това е сам той; но той не го знае, той не знае баща си, знае, че е убил един човек, но не знае, че той е баща му, не знае, че се е оженил след това за царицата Йокаста, която е майка му – докато най-сетне пагат всички завеси на неведение и лъжовно щастие и Егип си избожда очите. Вратата в своето чисто щастие: „О! аз съм син на Щастие!“ – това неволно заслепение – и, от друга страна: острият ум, който неотклонно дири, и царствената мъжественост, която няма да отстъпи пред нищо: това създава ритмичната линия на драматическото лице Егип. Егип отгръпва с един величествен жест пурпурната завеса пред входа на двора и се появява на стълбите, гето в печален напев народът зове: „Египе! Египе!“ Той е само с една бяла риза, препасана с пъстър пояс, жезъл в ръката и червена лента на челото. Проста, бяла фасада на двора, бели, каменни стълби и върху тях Егип – това е цялата проста външност на трагедията. Егип дири виновника за нещастие на града Тива: той е цял само дирене, с твърдата вяра, че той е син на щастие – това е основната, ритмичната линия в играта на Египа: наведен напред, с остър поглед, увлечен, смел, неотклонен. Това *напрежение пред един изход, който се не знае и не съзнава*, владее всички лица и цялото действие – то е ритъмът на трагедията „Егип цар“.

Да се изложат в една книга всички подробности на една игра, създадена по законите на една абсолютна, ритмична реалистика – значи: да се напише цял един режисьорски проект за инсценирането на тази или онази пиеса – а това е невъзможно; то може да се покаже най-добре от самия режисьор при инсценирането на една пиеса. Но от това, което се каза дотук, се вижда ясно, че при безусловно необходимата Абсолютна реалистика в театралното изкуство важ-

но е едно: да се избягнат всички натуралистични подробности, които могат да направят една пиеса в своето действие и лица „естествена“, „истинска“, защото не това е целта на изкуството, а — да се остави изкуството да съществува като *изкуство*, като творчество на духа: това е тъй нареченото *монументално изкуство*. Videant consules!

Едно обаче: върховната примитивност, в която се съдържа художественият елемент на сценичното изкуство, обхваща както обстановката на сцената, тъй и самата игра: всичко онова, което се нарича дикция, интонация, мимика и пр. Това са понятия свършено опасни. Защото отвеждат тъй лесно към онова, което се нарича „театрална поза“, „шаржиране“ и пр.

Говорът на сцената: задачата на актьора е да оживи думата, да даде на мъртвата напечатана дума нейния жив смисъл и нейния звук, нейната музика. Обаче колко често актьорът изнасилва думата в името на онова, което се нарича „преживяване на сцената“! А това не е нужно. Една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика, е достатъчно в състояние да преживее сама себе си (една дума, възпроизведена в своя смисъл и музика). Стъпвайки изключително върху този прав принцип, берлинският футуристически актьор Рудолф Бломнер — мъж с големи способности — създава цялото свое изкуство. Той оставя всяка дума да съществува и действа самостоятелно — като ѝ предава (чрез произношението) нейния смисъл и музика, Бломнер произнася напр.: крр-ъ-в; дълбо-ко; ужжас и пр. Тук не е нужно да се извика думата „ужас“; произнесена така — ужжас, — тя съдържа в себе си всички свой смисъл, който ще се схване дори и тогаз, когато думата се каже с най-тих глас. Защото така тя съществува със смисъла на своя звук, на своята музика. И притежава ефекта си.

Кръстю Сарафов обаче — актьор от голяма величина — постига своята сценична цел, своя ефект,

не чрез музиката на отделната дума, а чрез общия канон на речта си: една вярно избрана и точно размерена напевност, която превръща говора в речитатив. Но в това именно се съдържа художествената красота: речта и думата са освободени от всяко насилено преживяване и преживяването намира изражението в темпа и модулацията на самата реч. „Да бъдеш или не...“ – как се говори, как се вика този монолог! А той може – не, той трябва да се произнесе бавно и на една и съща нота (сол); важен е тук само темпът, паузите, кресчендите и декресчендите на темпа.

По този повод – говорът – две думи за една работа от много голямо значение, на която обаче не се отпада обикновено никакво значение: тембърът на една роля; и 2-ро: хармонията в тембъра на всички роли помежду им. Това е работа, която се предоставя на художественото чувство на режисьора: нека той го има. Въпросът е: може ли Хамлет да бъде и тенор, и бас – безразлично ли е това? И – съотношението, хармонията между гласовете – напр. на Макбет и Леди Макбет: или – на Пелеас и Мелизанда.

Мимиката: ето една вещь излишна и ненужна – черното престъпление на всеки актьор. Защо е нужно гърчене на лицето, когато всичко могат да изразят очите? Художествената примитивност в театралното изкуство изисква обуздаване на мимиката. Един човек, който прави твърдо впечатление в това отношение е кинематографическият актьор Бернг Алдор: той няма никаква мимика, никакви жестове, никакви движения – а това действа силно.

В пътя към монументалното изкуство на простотата – важен е преди всичко принципът: простота; дирене на основната ритмична форма и линия; възсъздаване на ритъма на отделните граматически действителности: абсолютна реалистика, стил. Това е театралното изкуство, което трябва да се желае.



ХУДОЖЕСТВЕНА ДИАГНОЗА НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

448

СТАТИЯ ПЪРВА

Гео Милев. Том II

Голямото театрално любопитство, което съществува у нашата публика, особено днес, след войната, не би трябвало да пошушва на театралните управления нечестивата мисъл: че това любопитство е любопитство на тъпна, която зове: *rapem et circenses!* (хляб и удоволствия), че това любопитство трябва да се насити – безразлично с какво; че това любопитство може да се насити за сметка на светото призвание на театралния институт; че задоволяването на това любопитство позволява – едва ли не – опорочаване на онова изкуство, в името на което театралните жреци са дали обрек да *свещенодействат*. Не! Време е да се съзре грешната стъпка, време е да се произнесе името на горчивата истина – още повече днес, когато българското театрално дело има за себе си един поне 15-годишен свободен живот, още повече днес, когато се говори за някакво буйно театрално процъфтяване. Защото – уви! – в края на краищата това процъфтяване не може да бъде нищо друго освен една метаморфоза, едно трансформирано продължение на онази банкерска жажда за печалби, която намери простор за крилата си през време на войната и днес – при нейния край – гири и мечтай запазване на това изгодно състояние – и ето: театралното изкуство разкрива примамливи хоризонти – не остава нищо друго, освен да се създават акционерни дружества, акции, акции...

Безспорно, театралното изкуство, което е неизбежно заставащо да разполага със средства, много по-

широки от лист бяла хартия, четири корги и лист с петолиние или едно опнато платно и четка, напоена с боя — безспорно, театралното изкуство е същевременно и търговско предприятие. Обаче изкуството? — Ето въпроса.

Защото ръководителите на културния живот в онази сграда, над чийто вход е написано не „цирк“, не „вариете“, не „кабаре“, не „кинематограф“, а — „театър“, са поели неизбежен художествен ангажимент спрямо ония гости, които те канят и очакват да встъпят в тази сграда. Или може би те смятат, че тези гости ги освобождават предварително от всякакъв художествен ангажимент? Че тези гости се отказват предварително от каквато и да било по-тънка, по-художествена храна? У нас, в България, такава мисъл е не на място и без оправдание. Българската публика е девствена целина, първобитна пръст, която може да роди обилна златна жътва, а да се посява в нея плевел и къклица — е културно престъпление с предварителна безапелативна присъда — културно злоупотребление.

Дали обаче обилно народените нови, частни „театри“ в столицата схващат тъй ясно смисъла на своето художествено призвание като цел и отговорност? Нека оставим настрана оперетите, чиято цел е очевидно и безспорно забавата, зрелището; обаче — сериозният драматически театър „Корона“? Може би неговият директор Матей Икономов, стар деец в полето на театъра, да си има своите заслуги — и има ги, безспорно; обаче то са заслуги във и за едно време, което е отдавна минало, едно време, в което вкусът, разбиранията и работата на г. М. Икономов са имали своето място и своята цена, днес това време е отдавна минало! И да продължаваме властта на ония ефекти и ценности преди 15 години, означава застои. Днес българското театрално изкуство изисква крач-

ка напред отвъд Фулда, „На дне“ и „Химнът на нищетата“. С такива антихудожествени абсурди като напр. „Химнът на нищетата“ могат да се затрогнат само души, които стоят на едно първобитно, още грубо антропологическо стъпало. „Онези древни – груби и пусти – души, които, както казва поетът, не виждат в болката друго освен животинската тревога на плътта.“ Или души, които не желаят друго освен ефекти, способни да приведат в движение мускулите на смеха. И това е репертоарът на театър „Корона“, това е целта и цената на този репертоар; това е още повече целта и цената на *разбирането* и режисьорската *техника*, с която се довежда до изпълнение този репертоар. А за средствата не може и да се говори. Липсата на средства и задоволяването или макар и примиряването с тази липса допълва още по-добре представата за цената на разбирането и режисьорската техника в „Корона“. – Но какво да се прави, когато „Корона“ (що за нелепа фирма!) е преди всичко акц. д-во, а след това „театър“? Целта оправдава средствата.

Но – следва най-големият грях в областта на българското театрално изкуство: Народният театър, който претендира да бъде стожер на това изкуство.

СТАТИЯ ВТОРА

Репертоарът: това е първият важен въпрос. Репертоарът подбужда и храни художественото творчество, репертоарът изисква художествените средства и открива простор за тях, репертоарът дава образа – художествен или нехудожествен – на театралното изкуство.

Репертоарът на Народния театър?

Всеизвестна истина е, че всеки държавен театър,

набред — и на Запад — е обикновено пазител на рутината, обскурантизма и регреса в театралното изкуство. Но у нас, дото доскоро Народният театър беше — пък и е — единствен подслон за театралните артисти, работата би трябвало да изглежда иначе. Би трябвало да изглежда тъй, че да не бъде малката, нещастна България (но с претенции за бърз културен напредък) лишена от един поне чисто художествен дом в полето на театралното изкуство; лишена от един културен фактор, който по силата на своята същина — би могъл да бъде съсредоточие за целия художествен живот на страната (тъй като театралното изкуство съчетава в себе си елементите на литература, живопис, музика и пр.).

И наистина изглежда, че Народният театър държи много на това. Голям дял от неговия репертоар съставят оригинални български пиеси: като се почне от „Хъшове“ и „Борислав“ и се свърши с министерската пиеса „Под старото небе“ от Цанко Церковски — драматически абсурд от първа величина. Но — тъй разбира Народният театър своята задача; задача похвална и велика: да насърчава родното изкуство. А какво представлява това изкуство? Списъкът е чудовищен: „Борислав“, „Старият воин“, „Не бил достоен“, „Пленникът от Трикери“, „Мъжемразка“, „Врази“, „Под старото небе“ и т.н. Защо са отхвърлени трагедиите на Д. Стерев обаче? Или може би не го познавате? Потърсете го; безбройните негови грами и трагедии са издадени в Бургас. Но Народният театър върши неправда: би трябвало да се застъпи и за славата на Д.-Стеревите исторически трагедии, щом се застъпва за *славата* на изброените по-горе драматически бисери; противното е грубо оскърбление на логиката. Но по въпроса за оригиналния репертоар на Народния театър са говорили вече отдавна мнозина други — и много. Нека признаем: нямаме

художествени произведения в областта на драмата; по-добре така, отколкото да се заемаме с поставяне на художествени недомислици и нелепици. Това е убийствено и за името на театъра, и за таланта на артистите. Но нима мисли Народният театър за своето име и за таланта на своите актьори? Всеизвестно е: в художествено – пък и в друго – отношение актьорите в Народния театър са били винаги малтретираны по най-безчовечен начин. (С изключение, разбира се...) И наистина, какво по-голямо малтретиране за един артист от това – да му се даде една роля напр. от „Под старото небе“?

Но добре: веднъж застанали пред една яростна липса на оригинални български пиеси – или, по-добре: изобилие от абсурдни български пиеси, – би трябвало да спрем внимателния си поглед върху чуждата драматическа литература. Десет сериозни пиеси от Шекспир, Ибсен, Толстой, Метерлинк и други стотици нелепи фарсове, полуфарсове, тенденциозни драматически гръпи и гр.т. – това е чудовищният пасив на българския Народен театър за един период от 10-15 години. Би могло да се напише цял обвинителен том „Главоломният упадък на Народния театър“, който ще бъде една ужасяеща фотография на художествената дейност на този държавен институт. Всяка нова година е била за Народния театър една бездна, по-дълбоко падение в *художествено отношение*. Днес той прилича на европейски фарсов театър от втора или трета ръка. И изглежда, че бъдещите перспективи на Народния театър се концентрират в понятието „фарс“ и „забава“. И каква гаранция за актьора, че ще може да прояви и развие таланта си, своето художествено творчество в пиеси, в които липсва каквото и да е художествено творчество, следователно и роля, която да предостави що-годе художествен материал за този, чиито плещи се обременяват с нея?

Но — безогледен, без вкус и без начало при избора на своя репертоар — Народният театър е не по-малко безогледен и при изнасянето на пиесите, и при раздаването на ролите; въпреки тези две работи са една с друга. Режисьорската стойност на Народния театър е отделна — и огромна — глава за себе си; може би най-страшната глава в историята на този театър. Липсата на режисьорски талант у нас, която е заставяла Народния театър да дири такъв винаги в странство, е била с невероятно губелни последици за художествената работа на театъра. И що? — Какво остава, наистина, от последната новост на Н. Т. — „Кендига“ от Бернард Шоу, — ако ѝ се отнемат пицните, заблудяващи окото декори? — може би нищо повече от това, което е напр. „Корона“. Този Кашеров, със своите ужасни пъшкания, този Петко Атанасов, със своя несъразмерен *шарж*, плод на Московския художествен театър, този Генков, със своите неотклоними заклинателни жестове и писклива безпомощност, и особено — тази Златина Недева, със своята невъзможна, покъртителна фигура и със своите невъможни на английска почва маниери: всичко това спомага за окончателното проваляване на и без това бледната и безпомощна мистерия (?) „Кендига“ (или по-право „Кандига“!). И особено преди всичко: защо е дадена заглавната роля на Зл. Недева? Знае ли и разбира ли управлението на Народния театър това? Оправдава ли самото то, за себе си, това свое действие? Може би! И това показва количеството и качеството на неговите художествени разбирания. А „Хеда Габлер“, а „Сафо“? Нима има нещо по-нехудожествено и по-невъзможно от Зл. Недева в тези роли?

Но невъзможно е да се изброят тук, на това място, всички художествени грешки и престъпления на Народния театър. Моята цел е само — да отбележа техния характер. То са грешки на директора, грешки

на драматурга, грешки на режисьора, грешки на техника, грешки на декоратора (но това последното е грешка на всички почти днешни театри, преди всичко на Московския художествен театър напр. и неговите подобни; на друго място аз съм говорил повече за това).

СТАТИЯ ТРЕТА

Знайно е и лесно понятно е, че театралното изкуство се изгражда и крепи върху един постамент, съставен от цял ред художествени данни, материал, пригоден за художествено градиво и художествено зидане, материал, без който не може. Главно място между тези необходими за театралното изкуство художествени данни заемат актьорът и режисьорът. Историята на театъра от последно време е доказала, че творчеството в театралното изкуство принадлежи на режисьора (това, което по-рано са наричали театрален директор); а актьорът е само главната маса в ръката на режисьора, на театралния ръководител, само главният материал, необходим за създаването на театралното изкуство, необходим за художественото творчество на режисьора. Актьорът в ръката на режисьора — това е глината в ръката на скулптора. Актьорът с добри качества и режисьорът с добри качества — като се остави настрана техническата, декоративната част, — тези две работи създават театралното изкуство.

Какво би трябвало да бъде то, театралното изкуство, художественото дело, художественото творчество, в полето на театъра — това е главният въпрос при художествения разбор на една художествена неразбория, какъвто е българският театър. Безспорно. Обаче какви са средствата, какви са художествените данни, художественият материал, нужен за съз-

даването на това художествено дело, театралното изкуство, което стои – и ще продължава да стои – и трябва да стои – като задача, пръв въпрос, пред българския театър? Режисьорът и актьорът?

Да, режисьор нямаме; или, по-добре, няма какво да се говори за това, което имаме.

Сегашните двама „заместник-режисьори“ на Народния театър, г. г. Кр. Сарафов и Сава Огнянов, не са показали още нито един режисьорски жест, който да би опровергал с цената си цената на добрата театрална аксиома: актьорът е най-лошият режисьор. Изглежда, като че днешното режисьорско ръководство на Народния театър няма със своя пасивитет никаква друга цел освен целта: да бъде може би безцелен хранител на онова безценно наследство, което пакостни чужденци оставиха на българското театрално дело. За Шмаха има наистина запазени между актьорите добри спомени, това е важното. Защото онова, което остави Шмаха в наследство, онова, което той можеше да остави в наследство – то не е нищо друго освен: онази старинна рутинна, забещана от театъра на миналия век, за която впрочем ми е гумата, против която ми е гумата... Но за това по-после: при въпроса за целта и бъдещия път на българското театрално изкуство.

Обаче въпросът за художествената дейност на един режисьор изтласква пред очи и друг един въпрос: актьора? Режисьор нямаме, но имаме актьори – у които обаче личат следи от ръката на случайните режисьори. И какви са, какво са актьорите, които имаме? Преди всичко, разбира се, актьорите от Народния театър?

Отговорът гласи: в най-добрия случай – неразорана целина; в най-лошия случай – буренясала нива, заплетена в бурена на рутината и шаблона. Актьорите, които имаме, са безспорно хора с дарование – повече

мо от тях. Но що от туй? – дори и най-даровитите стоят под облака на една страшна угроза: да похабят себе си посред наследената – родна и импортирана рутина, – да заглъхнат сред буренияка на всевластния шаблон и – сред безбройните пречки, които често умишлено им се поставят – да загубят вяра в своето дарование и в своята цел. Българските актьори – те са рицари без вожд, те са мореплаватели без звезда; защото не е имало и няма кой да напъти онова стремление, онази жажда към истинско изкуство, която съществува у тях, както и у всеки, който носи една божествена искрица у себе си. Вожд, път, напътствие – това е викът, това е законът на часа, това е лозунгът, нужен за българския театър в наше време.

Върховен дълг в този случай лежи пак върху Народния театър, огнището на българското театрално изкуство: дълг спрямо българския актьор. Но всред онова съвършено художествено безкомпасие, в което се намира ръководството на Народния театър, може би то съвсем и не се смята дължно да помисли за това. То не се е попитало може би нито веднъж: защо му са собствено тези актьори, които носят на визитната си картичка „актьор от Б. Н. Т.“; за него те са само – обикновени чиновници.

Ако въпросът за работата на актьорите в Н. Т. – работа адекватна с една художествена задача – беше ясен за управлението на този театър, – нямаше да се държат „на служба“ хора, които не служат за нищо; хора с минали заслуги към българското театрално дело; хора синекуристи; хора, които едвам-едвам са годни за една или две роли, и т.н.

Много способни хора стоят вън от Н. Т., а вместо тях са прибрани и приютени, като в пансион, групи, които са само излишна тежест – и за изкуството, и за държавната хазна. И по отношение на своя

персонал, в художествената оценка на своя персонал, българският държавен театър показва същата онази безпринципност и неведение, които са присъщи на всеки държавен театър. А това не трябваше да бъде, тъй като нашият Н. Т. е един и върху него лежи знакът на едно висше и трудно призвание.

Един „черен списък“ на Н. Т. би включил върху своите страници поне половината от сегашния му артистичен персонал. Или – управлението на Н. Т. се бои, че не ще намери груги, по-способни актьори? Ни най-малко! То не се бои от нищо. То не държи на способностите на своите актьори. Онова, което е способност в Н. Т., то е способност, израснала из собствените свои усилия – въпреки всички пречки и художествени поквари, – или способност, непоковарена още. Талантите, които имаме, са таланти самородни. Обаче театралното управление не полага никакви грижи за проявяването на тези млади способности, които имаме, никакво старание за тяхната оценка, самоопределение и развитие. А способности, а актьори имаме. Едно добро и съвестно око би открило лесно житото между плевела; една ревностна ръка би разчистила занемарената нива, която ще може да даде след това своя добър плод. Защото почти всичко в Н. Т. е занемарена – буренясала или неразорана – почва, която ражда само лоши плодове! Такива, каквито са сега нашите актьори, преди всичко – актьорите на Н. Т., както са възпитани и както се напътват, – те не са, наистина, пригодни за нищо друго освен за репертоара, за гибелния фарсов репертоар, който съществува. Затова именно всичко по-сериозно, което се изнася на сцената на Н. Т., пропада в художествено отношение. Имаме актьори, обаче нужно е ново направление, нов път, нова цел – и съответното на тази цел превъзпитание на актьора.

СТАТИЯ ЧЕТВЪРТА

458

Гео Милев. Том II

Че имаме известен брой актьори с природно дарование, макар и зле напътени, това е едничкият утешителен факт в миналото и настоящето на българския театър. Утехата на този факт е вяра, която гласи: може да се създаде един художествен, истински театър, едно истинско театрално изкуство в България. И зла воля, невежество или поне заблуда има у онзи, който не вярва в утехата на този едничък малък факт: че имаме няколко граматически таланти. Онова свършено граматическо изкуство, което желаем, за което мечтаем, към което се стремим – не, то не е химера. То е една наложителна възможност. И заблуда, невежество или поне зла воля има у онзи, който поставя прегради пред тази възможност: онзи, който изместя тази художествена възможност в нехудожествени и всевъзможни блудкавости – били те фарс или оперета.

Против всичката онази негативност, която е настоящето на българския театър, стои тази художествена възможност, която е бъдещият път, задача и цел на всяко изкуство: изкуството – против блудкавата и безсмислена забава, истинският художествен театър – против зрелището. Целта е: изкуството; художественото творчество; монументалното изкуство; голото изкуство; изкуството. То значи изкуство, освободено от каквато и да е тенденция; изкуство, освободено от каквато и да е несвойствена на изкуството цел; изкуство, освободено от фалшивите средства и похвати на ефекта и зрелището; изкуство, освободено от бремето на рутината и шаблона; изкуство, освободено от всичките вериги на миналото; изкуство, най-сетне, освободено от веригите на търговската спекула.

Две точки съдържа бъдещата програма на българското граматическо изкуство: репертоара и изпълнение на репертоара (режисировка). При формулирането на тази бъдеща програма не трябва да се изпускат отпред очи принципът: изкуството е изкуство, а не действителност; изкуството има свой собствен мир, своя собствена действителност; изкуството служи на тази своя действителност – на себе си; изкуството – в дадения случай: театърът – не е възпитателен институт, не е „училище за народа“. Това са основни аксиоми на всяка естетика.

Първа точка: репертоарът. Онова, което казах дотук за сегашното състояние на българския театър, очертава гонякът и характера на бъдещия репертоар, нужен на онзи художествен театър, за който е дума тук. Този бъдещ репертоар трябва да бъде пряко противоположен на всичко онова, което досега е било репертоар на българския театър. Този бъдещ репертоар трябва да бъде съставен от пиеси, чужди на всяка патриотическа или политическа тенденция (както напр. „Борислав“, „Старият воин“, „Не бил достоен“, „Трибунът“, „Израел“ и др.); пиеси, чужди на всяка социална тенденция (както „Химн на нищетата“, „На дне“, „Надежда“, „Празникът на мира“, „Плодовете на просвещението“ и др.); пиеси, чужди на всяко морализиране и нравоучение (както „Лес“, „Краят на Содом“, всички Шилерови трагедии и пр.); пиеси, които да не са прост ефект, бенгалски огън или смешотворно развлечение (както например „Кин“, „Дамата с камелиите“, „Дамата от № 23“, „Синята лисица“, „Съпругът на госпожицата“ и стотици други...). С една дума, бъдещият репертоар на българския – и на всеки впрочем – театър трябва да бъде репертоар художествен. Само върху такъв един репертоар може да се създаде истински художествен театър и истинско сценично изкуство; само такъв един реперто-

ар може да даде простор за работа на режисьор и актьор. Какво разбирам аз под думата художествен театър – това може да види всеки в моята книга „Театрално изкуство“ (издание „Везни“, 1918). Ще посоча само като примери: непознатите у нас пиеси на Стриндберг: „Мъртвешки танц“, „Соната на призраците“, „Коронна невеста“, „Сънна мистерия“, „Към Дамаск“ и другите от последния му период, които минават за начало на свършена модерна драма (експресионизмът на духа, а не прост импресионизъм на настроението, каквито са например драмите на Чехова); Ибсен: „Бранд“, „Пер Гинт“, „Призраци“ и др.; Морис Метерлинк: първите три едноактни, „Пелеас и Мелизанда“, „Седемте принцеси“, „Азлавена и Селизета“, „Алагина и Паломид“, „Синята птица“ и пр.; Хуго фон Хофманстал; Ем. Верхарн, Пол Клодел, „Саломе“ от О. Уайлд; „Фауст“ от Гьоте; „Манфред“ от Байрон; „Хамлет“ и „Макбет“ от Шекспир; „Егип“ и „Антигона“ от Софокла и много други.

Втора точка: постановката, режисурането. Онези, които би се заел с поставянето върху сцена на тези пиеси, би трябвало преди всичко да проникне в смисъла (характера) и цената на тяхната вътрешна художествена постройка; защото самият характер на една пиеса диктува и характера на режисурането. Тези пиеси, които изброих като пример за чисто художествен репертоар, не са – както и всяко чисто изкуство – никакъв реализъм, никакво „копие от действителността“; и върло невежество би било, ако те се изнесат на сцената с едни грубо реалистични средства, взети направо от действителността. То значи: ако на един Хамлет или Фауст, или Пелеас, или Бранд, или Егип, или Стареца (от Стриндберговата „Соната на призраците“) – рожби на художествено творчество, лица от действителността на изкуството, – ако на тези художествени драматически фигури би

се вляло върху сцената кръвта на лицата от „действителния живот“, те ще престанат да бъдат художествени драматически фигури, ще престанат да бъдат лица от „действителността на изкуството“, ще престанат да бъдат изкуство. Те – Хамлет, Пелеас, Фауст и пр. – трябва да се изнесат върху сцената в една строго стилизирана линия, която да предава техния вътрешен художествен ритъм. Защото във всяко художествено творчество важното е: не всевъзможните подробности на повърхността, свойствени на грубото реалистично копие на реалността, а ритъмът на нещата; при въпроса за сценичното изкуство: ритъмът на движението, ритъмът на гласа (говора), ритъмът на мимиката и т.н., които вкупом придават вътрешния ритъм на драматическото лице; също тъй – ритъмът на външната обстановка, декорите, светлината, осветлението, което е част от декорите, и пр. Смесът на тези теоретически принципи е: не трябва да се играе на сцената тъй, че зрителят да бъде заслепен от заблудението, че пред него се разтваря един „кът от действителността“, напротив, трябва да се играе тъй, че зрителят да не бъде заслепен от заблудителната илюзия на действителността, а да бъде ослепително пренесен всред висшата действителност на изкуството. Това впрочем – което не съществува почти върху никоя сцена; толкова дълбоко и яко е впила наследствената рутина своите корени. Но все пак в много от днешните европейски театри се забелязва един стремеж за освобождение от тази рутина. У нас, разбира се, едва ли някой е помислял подобно нещо: освобождаване от някаква рутина. А рутината, наследственият реалистичен шаблон – свиреп и безпощаден – царува всевластно, несмущаван от нищо, върху българската сцена. *Quousque tandem?*

Обаче дълг е на всички онези, които няма да ос-

танат никога доволни от художествената безсмислица на един Народен театър, на един Матей-Икономов театър, на един Свободен театър или на един Нов народен театър, да работят за абсолютното дискредитиране на тези театри, на днешния български театър, и да очакват плода на тази своя работа: онзи художествен театър, който ни липсва днес. И той ще дойде.



ТВОРЧЕСТВОТО НА СЦЕНАТА

Въпросът за творчеството на актьора върху сцената е принципиален въпрос в естетиката на театъра. Един неразрешен въпрос, от решението на който зависи цялата художествена цена на сценичното изкуство. Защото в този въпрос е включено естетическото разграничение на всички ония тъй обикновени в театралните диспути понятия: чувство, темперамент, преживяване, обработване на ролята, актьорско амлоа и пр.

Въпросът за творчеството на сцената е преди всичко въпрос за изборите и метода на това творчество; чрез какви вътрешни средства и как създава актьорът своята игра на сцената? Вътрешните средства, с които разполага актьорът при създаване на ролята си, са: чувство, темперамент и способност за преобразяване, т.е. — усет към елементите на ролята, усет към драматическата фигура и нейните действия. Как обаче действа актьорът с тези вътрешни средства, в какво психологическо състояние създава той ролята върху сцената? Какъв е психологическият процес на творчеството у актьора? — това е важният и неразрешен въпрос в естетиката на театъра.

Този въпрос обикновено намира своето привидно разрешение в мнението, че актьорът преживява на сцената своята роля. И това е неговото творчество, това е неговата цел на художник; да преживее своята роля. Дали наистина актьорът преживява на сцената това, което ни представя: възторг, скръб, отчаяние, трагична злоба, смърт? Или тук може би неговото чувство, неговата душа, не вземат никакво

участие в това, не споделят и не изпитват този възторг, тази скръб, отчаяние, злоба, смърт? Дали в създаването на тази роля актьорът употребява само своята способност за преобразяване, само своя усет към елементите на ролята, но не и своето чувство, своя темперамент? Кое то значи, че актьорът играе машинално?

Разни актьори различно са схващали процеса на творчество у себе си; или може би различен е бил самият този процес на творчество. В своята книга „L'art et le comedien“ старият Константин Коклен заявява, че актьорът – resp. той сам – не преживява на сцената това, което представя, а дава само неговия външен вид, външния вид на преживяване. Актьорът, според Коклена, не може и не трябва да преживява това, което представя. И той сравнява актьора с музикалния виртуоз: нима виртуозът, когато свири „Траурния марш“ на Шопена, трябва да преживява всичката скръб и мъка на музиката, за да може да възпроизведе тази музика, да я превърне от ноти в звуци? И Коклен припомня един спомен на стария френски трагик Талма, който бил веднъж тъй много покъртен от играта на една актриса, че загубил нишката на своята игра, додето неговата партньорка му прошепнала: „Внимавайте, Талма, вие се трогвате“ – и го възвърнала към съзнание, съзнание на своята творческа работа. Актьорът не трябва да преживява на сцената това, което представя – своята роля; това е мнението на Коклена.

Но против мнението на Коклена въстава знаменитият италиански актьор Салвини: „Аз се съмнявам – казва той, – че Коклен действително вярва в своята малко парадоксална теория и че се старее да я приложи на практика.“ Салвини не вярва, че Коклен играе своята коронна роля Сирано де Бержерак, без да я преживява; защото актьорът, който не пре-

живява това, което представя, е само един художествен механизъм, сглобен от всевъзможни колелета и пружини, които несъзнателно се привеждат в действие; — но липсва живот на този механизъм — и той не буди живот у зрителя, не създава, не изтръгва истински смях и истински сълзи. Обаче у онзи актьор, който преживява това, което представя, има живот, има правда. И Салвини разказва, че е виждал актрисата Ристори да плаче с действителни сълзи на сцената. Сам той, Салвини, е плакал неведнъж на сцената, понеже дотолкова се е вживявал в представяното от него драматическо лице, че се е чувствал едно с него.

Същото мнение заявява и друг един велик италианец, Ернесто Росси. В едно писмо той казва: „Аз смятам себе си за велик актьор и се старая с всички средства да запазя това мнение за себе си; и затова всичките преломни на спокойствие, изненада, възторг, скръб, ужас, отчаяние, безволие и пр., включени в моите роли, — минават през моята гуша, аз съм ги преживявал с цялото си същество... Моите роли, моята игра е била винаги пълно сливане на моето Аз с драматическия образ, който е трябвало да създам. Когато публиката тръпне увлечена, плаче или се радва, и бурно аплодира актьора, това показва, че сам актьорът е имал в себе си целия този флуид на възторг или скръб, който е съумял да прелее в своите зрители.“

Обаче *Фридрих Митервуриер*, актьор способен до безкрайност да преобразява себе си, да убива душата и чувството си зад маската на безкрайно разнообразни роли, когато са го питали: дали наистина преживява цялото това разнообразие, което представя пред зрителя, той се усмихвал със съжаление и поклащал отрицателно глава. Неговото мнение за преживяването на сцената изглежда да е било подобно на това на великия французин Коклен.

Но идва *Кайни*, който обявява спорния въпрос за

нерешен. За него имат еднакво право тези, които твърдят, че актьорът трябва да преживява това, което представя – само че „те дават прекалено значение на своя темперамент, на своето чувство“ – и онези, които твърдят обратното – само че „те дават прекалено значение на своя дух“. Според Кайнци не може да се узнае какво представя от себе си процесът на творчество у актьора. „Може ли – казва той – да ви отговори поетът как създава своите творения? Въпросът е неразрешим.“

Неразрешим е въпросът за самите актьори. Защото не се вниква по-дълбоко в него. Защото не се поглежда въпросът в неговата дълбока голота: именно – че методът на театралното – както и на всяко художествено творчество, е продукт от съчетанието на средствата, които се употребяват, и художествените цели, които се преследват. Което значи: за достигането на тази или онази художествена цел, която си предпоставя актьорът, той употребява материала, с който разполага (глас, пластика и пр.), чрез такива или онакива духовни средства (темпераментно прочувстване или духовно проникване и овладяване) – и в зависимост от това неговата игра, неговото сценично творчество има такъв или онакъв характер. При това – целта, истинският художествен резултат, изисква своите средства, онзи вид творчески средства, чрез които е възможно достигането на тази художествена цел.

1. Ако актьорът си поставя за цел: да ни предаде едно граматическо лице с всичката илюзивна достоверност и прилика на природата, да ни представи едно граматическо лице напълно „естествено“ – това той ще постигне само със средствата на преживяването и пълното себесливане с характера и съдбата на това граматическо лице; – средства, които той ще намери в своя *темперамент*, в своето *чувств*

во. Играта на такъв актьор, който ще преживява действително и ще плаче с действителни сълзи на сцената (Салвини, Ристори, Ел. Дузе, Росси и др.) — ще бъде игра „натуралистическа“, т.е. копие, имитация на действителността.

2. Ако обаче актьорът си поставя за цел: да ни представи едно драматическо лице, стилизирано в ритмическите контури и краски на неговия характер и действия — това той ще постигне не със средствата на темперамента и чувството, а със средствата на духа; чрез мъдрото художническо проникване и откриване на ритмическите доминанти в характера и действията на драматическото лице и тяхното художествено съгъстяване в една обща концепция. Играта на такъв актьор (Коклен, Ярно, Басерман и др.) ще бъде истинско художествено творчество, което ни дава не *илюзия* на действителност, а само *алюзия*, напълнена с магическата сила на чисто художествения ефект. Такова разрешение на въпроса за творчеството на сцената дава впрочем и поетът на „Фауст“, *Гьоте*, режисьор с 26-годишна практика. Гьоте отхвърля всяко „пограждане на природата“ като „маниер“ и приема за изкуство само художествения „стил“, т.е. „нагмогване на природата чрез духа“. В своите бележки върху „Декламацията“ Гьоте иска от актьора да представя едно драматическо лице така: „да изглежда“, че той, актьорът, е това драматическо лице; да „изглежда“ — това значи: да се създаде „алюзия“, а не „илюзия“.

Прочие два вида актьори: актьор на преживяването, на темперамента, и актьор на художествено стилизиране, на духа. Първият се старее върху сцената да преживее, да *изживее* себе си; вторият — да ни *представи* едно създание на художественото творчество, драматическо лице — плод на изкуството. Първият представя себе си на своето чувство (тем-

перамент); вторият — на своето сигурно, предварително стилизиране. Първият импровизира чрез чувството си; вторият ни дава механически отпечатащи от един предварително (и старателно) създаден релеф. Първият се движи на сцената между многобройните рискове на чувството (емоцията); вторият е непогрешим, защото е предварително установен. За първия съществува възможността: да не успее да преживее известен драматически момент, известна психологическа ситуация; вторият е навсякъде еднакъв.

Кой би отрекъл? — че емоционалната импровизация е едно несигурно и нееднакво в резултатите си изкуство; и че *стилизирането* по законите на една ритмическа линия, което ни дава *алюзия*, вместо *илюзия*, *синтеза* вместо *анализа*, *есенция* вместо *натура*, е тъкмо онова художествено творчество, което ни дължи художникът.

Актьорът на импровизацията действа по един, крив от художествено гледище, метод: той се старае да обладае една роля с онези природни средства на глас, жест, ловкост и пр., които му дава неговата елементарна дарба, — старае се да влее себе си в ролята — и да играе *себе си* на сцената. Но — казва Гьоте — „актьорът, който играе себе си на сцената, не е актьор!“ Такъв актьор е актьор с най-ограничено амплоа, — макар че тъкмо такъв актьор претендира винаги за „широко амплоа“, като вярва, че с природните средства на елементарната си дарба той може да създаде всяка роля. И освен това такъв актьор — колкото и чудесно да играе себе си — не създава, не твори изкуство; неговата игра е винаги импровизирана природа, но не и — художествено творчество.

Като единствено справедливо средство на творчество върху сцената Гьоте открива и прокламира само: способността на актьора да преобразява себе си; (а не да играе себе си). Това значи: актьорът, кой-

то иска да твори изкуство, трябва: не да влее себе си в ролята, а обратно – да влее ролята в себе си. Тогава той няма да играе *себе си* на сцената, а – ролята. Само тогава актьорът ще може, наистина, да обработи, да изработи художествено ролята си. Само тогава актьорът ще може да се откъсне от онази рутинарна натуралистическа примитивност на творчество, свойствена на стария театър, и да напъти своето творчество към един висш *примитивизъм*, който е цел и тенденция на съвременния театър и съвременното изкуство въобще; т.е. художествено творчество с един *минимум* от средства.

КРЪСТЮ САРАФОВ

470

Гео Милев. Том II

Парижката театрална хроника за 1912 година отбелязва: Theatre Chatelet – „Саломе“ от Оскар Уайлд; Саломе – Ида Рубинщайн; Ирод – дьо Макс. Но през цялото представление публиката, нахлула от булевардите в театъра, се смее цинично, като си прави всевъзможни изопачени алюзии на това, което се говори на сцената. Най-сетне дьо Макс, големият артист, възбуден от държанието на публиката, прекъсва играта си, излиза напред и казва следната кратка реч: „Съжалявам безкрайно, че съм принуден да прекъсна своята творческа работа като художник на сцената, да изляза вън от този интимен психологически момент, в който ме поставя сцената – но аз не мога да не сторя това, понеже: там долу, в партера, се е събрала цяла една тълпа от глупци, които се смеят през всичкото време и смущават творческото спокойствие на артиста. Нека тези господа знаят, че сцената не съществува, за да им гоставя смях и веселие!“

Докато в съзнанието на публиката не умре старовремското схващане за актьора като „комедиант“, партерът на Народния театър ще придружава със смях всяка дума на Вили Яников, Федя Протасов, Дяволът, Георг Сабо, Никита, Барон фон Шметау и всички други драматически образи, създадени от творческата мощ на Кръстю Сарафов. Дотогава българската публика няма да знае, че когато на сцената играе Кръстю Сарафов – пред нея стои именно Кръстю Сарафов – един сериозен и голям художник. Дотогава българската театрална критика – ако съществува такава – ще отминава с равнодушие край името Кръстю Сарафов също тъй, както се отминава

на улицата някой срещнат търговец или чиновник в това или онова учреждение. Дотогава Кръстю Сарафов ще стои самотно издигнат над нашия живот, отделен от него чрез скромността на големия творчески дух.

Има актьори, които творят чрез *наблюдение* – и създават *правда*: създават – възсъздават – характерни типове от външния живот; създават верния или лукавия слуга, добрия или строгия баща, скъперника, интриганта, чиновника, сводницата, кокетката и пр. – възсъздават, имитират на сцената определени (което значи външни) характери. Има други, които гирят да доловят в един драматически образ, в едно драматическо лице себе си – да вляят *себе си*, своя *темперament* в това лице – да играят себе си в това лице. Кръстю Сарафов принадлежи към онези редки актьори, които проникват в душата на едно драматическо лице, стараят се да вляят тази гуша в себе си, да погълнат цялата психологическа сложност на това драматическо лице и да извадят из себе си неговия художествен образ. Това е истинският творчески път на сценичния художник. Това е тъй нареченият „драматически актьор“ – по-право: *психологически* актьор; а психологическото изкуство е истинското изкуство, казва някъде белгийският художник Felicien Rops.

Такъв е предварителният творчески път, предварителният *психологически процес на творчеството* у всеки художник – такъв си го представям аз и у Кръстю Сарафов: художникът възприема, натрупва в душата си преживявания, душата ги асимилира, преработва, слива скръб и радост, тревога и отчаяние в една едноформена латентна психична маса, из която след това талантът изработва, създава художествения образ. Поетът, живописецът и музикантът натрупват в душата си своите собствени преживявания, чувства и емоции – една латентна психична маса, из

която след време се ражда една лирическа поема, една картина или една соната; актьорът влива в гушата си преживяванията, чувствата и емоциите на онези лица, които му предлага в една драма или трагедия поетът — една латентна психична маса, из която се ражда художественият образ на Хамлета, Федя, Освалда, Макбета, Егина, Саломе, Маргарита и пр. Творчеството на актьора прочее живее с кръвта на чужди преживявания, чувства и емоции, чужди скърби, радости, тревоги, страдания. Аз не искам да виждам на сцената актьора, неговата гуша, неговия образ, а образа на героя, който той ни представя.

В това преобразяване на актьора е включен неговият талант, способността за такова преобразяване е неговият талант. Колкото по-голяма е тази *способност за преобразяване*, толкова по-голям е талантът на актьора. Кръстю Сарафов притежава тази способност в големи размери. Не способността му да бъде и комичен, и трагичен на сцената, а способността му да бъде Федя, Дяволът, Ромео, Вили, Хеншел и всичко онова, което още не е бил: Хамлет, Пер Гинт, Егин, Клавиво, Фауст, Пелеас и много други; способността му да проникне в техните души и да погълне в себе си техните радости и страдания.

Този въпрос — който ще се изрази в края на краищата в питането: *какви* създава Сарафов своите драматически лица? — е свързан неразделно с въпроса за *художествения метод и средствата*, с които той създава: *как* той създава тези драматически лица? Как, по какъв начин художникът изважда художествения образ из латентната маса асимилирани, чужди — на драматическото лице — преживявания?

У Сарафова — както у всеки модерен майстор на сценичното изкуство — самото сътворяване на художествения драматически образ е съчетание на типичните, *основните линии* на този образ. Изпущат се,

изоставят се страничните линии (които съставят подробността), за да изпъкнат основните линии — същността. По този начин Сарафов създава винаги напълно *стилизирани художествени образи*. Вътрешната борба, горчивите колебания в душата на Федя напр. Сарафов предава не с дълбока мимика и конвулсивни жестове (нещо твърде обикновено за актьора при силни драматически положения) — а без мимика, само с една голяма пауза, през време на която едната ръка преминава бавно отдолу нагоре по тялото, като да дири път навътре в душата, като да дири нещо загубено вътре в душата (този жест на Сарафов в „Живият труп“ — веднага след срещата със Саша — е типичен пример за символиката на жестовете). Сарафов действа с един минимум от жестове и мимика — почти без жестове и мимика. Все пак големият сценичен художник ще намери винаги средства у себе си, за да изрази онова, което иска да изрази — *без* да си послужи с лесното, близкостоящото и баналното средство на жестовете и мимиката. И в това се състои величието на големия художник: да изразиш с две средства онова, което друг би изразил — а може би не би изразил — с десет средства. Впрочем намаляването броя на средствата до един *минимум от средства* е искане, което художествената цел налага на художника. За да достигне един стилизуван образ, съчетание на основни линии, Сарафов е застава да се освободи от многобройността на средства, с които би постигнал може би един образ, претоварен с подробности, но не един стилизуван синтетичен образ — което значи: *един художествен образ*. Това намаляване на средствата до минимум е една основна тенденция във всяко *модерно изкуство*, във всички клонове на изкуството: в живописта многообразието от краски и линии се замества от една проста черна линия (всички модерни художници след Ропса, Ходлера, Мунка и Ван

Гога) – в поезията многосложността от чувства и идеи се свежда до лирическа символизация в един образ. Сарафов изоставя мимиката и жеста, за да изрази всичко с гласа. Той не притежава широк, силен глас, но гласът, който той притежава, е способен за най-тънка модуляция, за най-разнообразни вариации: той е глас във властта на един силен художник. Също Басерман: неговият глас е остър, грапав, хриплив, ужасно немелодичен – но глас на Басермана. Не гласовият материал има значение за сценичния художник, а действието с този материал. Сарафов действа със своя гласов материал тъй, че – без да бъде музикант – неговата игра излиза като музика: той знае да вложи каданс в речта си, да бемолира или кресчендира гласа си – гето трябва, да спазва паузите, да повиши или понижи тона. Именно *чувството за художествена мярка* в средствата, мярка при композицията, създава художественото произведение. Впрочем онова, което прави художественото произведение *художествено*, това не е самият *материал от преживявания и чувства*, а творческото формиране на този материал.

Чувството за мярка дава величината на обема на отделните елементи, от които е съставено едно художествено произведение, разполага съответно тези елементи, отделните части на едно художествено произведение – създава художественото произведение; това се нарича *художествено изработване*, резултат на което е *стилизуваният* художествен образ. Защото във всяко изкуство, а също и в сценичното изкуство две духовни способности на художника създават художественото произведение: чувството – темпериментът – и чувството за мярка. Една от тях не е достатъчна: актьор, който притежава само първата, играе във всяка роля *себе си*, защото влага *своя* темперимент в ролята; актьор, който притежава само втората, може да бъде отличен типик – ако има го-

ляма наблюдателност – или сух, нарочно сух, в своя граматизъм. Сарафов притежава и двете тези способности.

По този начин художествените образи, които той създава на сцената, са завършено-стилизирани и положени на здрави основи. В една гълга предварителна творческа работа Сарафов изработва художествения образ, който той ще изнесе след това на сцената. Този образ, обработен и изработен предварително, е подобен на една гравюра, от която художникът изважда всяка вечер на сцената отпечатъци: днешният е напълно еднакъв с този след един или два месеца. Художественият образ е създаден предварително – твърдо установен, като рисунка, гравирани върху медна плоча – и актьорът само го възпроизвежда, репродуцира – веднъж, два, петдесет пъти... Художественият образ не се изработва на сцената, психологическите моменти на ролята не се преживяват *тепърва на сцената*, актьорът не живее на сцената; тези психологически моменти са преживени предварително, асимилирани дълбоко и от тях изваден – завършен и положителен – художественият образ.

Така си представям аз процеса на творчество у Кръстю Сарафов. Един чисто модерен процес на творчество, из който се раждат чисто модерни художествени образи, изпълнени с чисто модерни художествени средства.

Сарафов е модерният художник в Българския народен театър.

Могъщият поток от темперамент, що притежава Кирков, е вечната негова печалба и всичката негова загуба същевременно. Той е актьор на темперамента: вроден и развит през дълга театрална практика в един репертоар, какъвто е имал българският театър в първите дни на своето развитие. Буйният темперамент е характерната черта в таланта на В. Кирков. Той именно води актьора по светлия път на непогрешимото чувство — и го довежда до върховете на един *напрегнат лиризмът*. А лиризмът в сценичното творчество е последният връх на драматичната игра. Но лиризмът на В. Кирков — напрегнат и неудържим — е, бих казал, *романтически*; това е всемощният патос на един Виктор Юго. Така драматизмът в играта на актьора добива известно ограничение: добива един определен център — в полза на лирическото напрежение. Този лирически център, управляващ творчеството на актьора, ограничава безвъзвратно разнообразието на това творчество, обаче същевременно съгъстява неговата сила и увеличава неговото вътрешно напрежение. И когато Кирков изнася на сцената известна роля — Иванко, Фердинанд, Юда, Карл Моор и пр., — онова, което увлича зрителя и свързва неговото внимание, то е тъкмо това лирично напрежение, което раздвижва и съсредоточава драматичната игра.

Васил Кирков има една здрава опорна точка в своята игра: лиричното напрежение на своя темперамент. Той знае: из този темперамент той ще почерпи средства за създаване на известна драматическа фигура, на известен драматически момент — и в това

лирично напрежение ще бъде съсредоточена силата на този граматически момент, към него ще бъдат отправени всички мисли на тази граматическа фигура. Сложният процес на творчеството получава по този начин един определен център, един определен избор: темперамента. Веднъж темпераментът даден – и то в огромната ширина на един романтически темперамент, – пътят на творчество е предопределен и добре известен за актьора: пътят, що биха начертали движенията на собствения темперамент – творчеството на една винаги готова импровизация, защото темпераментът е винаги даден. При такова творчество обаче – на сцената, както и в живописта или музиката, или поезията – художникът поставя себе си в художественото произведение, което се явява пред зрителя, в лична, индивидуална светлина, защото в такава импровизация, основана върху личния опит и способност за преживяване, творчески лост е индивидуалният темперамент на художника: той преживява на сцената импулсивно-лирически и в преживяното, което е художественият образ, се разкрива неговият индивидуален темперамент. Един къс от психологическа действителност – би казал Зола, – видян през призмата на художниковия темперамент. Така с едничкото вътрешно средство на своя мощен темперамент Кирков ни дава винаги едно *субективно* творчество.

Но този темперамент избухва понякога в блестящи фойерверки, разлива се в неудържими каскади от лирическо напрежение, достигнало до искрена романтическа патетика.

Васил Кирков е романтикът в Българския народен театър.

АДРИАНА БУДЕВСКА

478

Гео Милев. Том II

Ако всички у нас, които шумят в попрището на изкуството, бяха все таланти и дарования, едва ли би се намерила друга някоя страна, тъй ощастлива от благоволенieto на Аполона. Поети, музиканти, художници, артисти... толкова много! Нима е възможно? А всъщност, талантът е – като диаманта или самородното злато – голяма рядкост. Това не би трябвало да се забравя никога от щедрата и любвеобилна вестникарска критика, която – от „Вечерна поща“ някога до „Утро“ днес – всекидневно пръска атестати за талант и спомага за бързото авансиране на посредственостите в театъра. Особено в театъра. Мнозина са званни, но малцина призвани. Малко артисти е родила България досега, а още по-малко артистки. „Драматическата артистка“ изобщо е голяма рядкост във всички театри. У нас е имало досега само две – и то е много: Роза Попова и Адриана Будевска.

Има артисти, които играят тъй, че още с излизането от театъра човек забравя дори и костюма, в който са били облечени. Но има драматически образи, създадени от Будевска през последните години, които аз не мога да забравя: Юдит (особено момента след обезглавяването на Олоферна), Далила, жената в „Адам и Ева и змията“...

Но един образ особено не мога да забравя, един случаен образ – обаче голям документ за големия талант на Будевска.

Беше на една от репетициите на поставената от мене (1919) в Народния театър пиеса „Мъртвешки тани“ от Стриндберг. За една от малките роли (нали е малка!) управлението бе ми дало една от слабите

стари артистки и аз напразно се мъчех да изтръгна от нея оня тон и ония движения, които бяха необходими, за да се подчертае призрачният характер на момента, в който се явява тя – старата бабичка в черно – пред помътнения поглед на главното лице в пиесата, капитана, който се люшка в някакъв „мъртвешки манс“ между живота и смъртта... Изведнъж Бугевска (също участваща в пиесата) става и: „Ето как... ето как!“ – обръща се тя към своята стара колежка. И започва да ѝ показва, за да ѝ помогне да схване и даде искания образ. Тя започва да играе „експромтом“. И в миг се преобразява. Тя не е вече Бугевска, а жив образ на смъртта пред очите на капитана.

Аз трябваше да извикам от възторг:

– Ето на!... Това е то!

За пръв път аз виждах у Бугевска есенциала на актьорското творчество – *магията на преобразението*, – даден в стихуен размер. Тъкмо *есенциала на актьорското* творчество, което за жалост твърде рядко се чувства в творчеството на много и много от нашите актьори. У Бугевска той живее в стихуен размер. И ако невинаги тя се проявява в пълната си сила като драматическа актриса, за това е сигурно виновна не тя, а режисьорът е виновен, който не е съумял да свърже тока на нейното творчество с ролята. Защото Агриана Бугевска е от оня тип актьори, които творят спонтанно, с пълния размах на своята природа – а тук задачата на режисьора е малко по-особена: не толкова да „каналзира“, колкото да насочи.

Режисьорът, който схване това, би могъл да даде чрез Бугевска една рядка Леди Макбет или Монна Ванна.

КОСТА СТОЯНОВ

480

Гео Милев. Том II

Досегашното безсистемно развитие на българското сценично изкуство е сложило върху бележития артист Коста Стоянов простия и невзискателен етикет на интригант и строг баща. Така Коста Стоянов е един от най-добрите примери за погубването на българския артист, погубване – в смисъл: свързване и отнемане простора за широко развитие.

А Коста Стоянов притежава огромното дарование на един трагичен актьор. Той притежава и средствата за трагично творчество: фигура, глас, тежка пластика – и преди всичко: мрачния и суров поглед за живота. Коста Стоянов схваща всяко психологическо движение в една роля със сериозността на неговия трагизъм, със сериозността на трагизма изобщо. И това вече дава основния тон на неговото сценично творчество, на неговата интерпретация – почти във всяка роля: Крамер в „Краят на Содом“, Пюнтер в „Нора“, Шварце в „Родина“, стария фелдфебел във „Вечерна заря“, Петър в „Силата на мрака“; дори Ляпкин-Тяпкин в „Ревизор“, една комична роля е оставена без комизъм и на места подплатена с известни трагични нюанси; а още повече Фуше в „Мадам Сан-Жен“, също една комична роля.

Трагичният актьор е резултат на своя творчески натюрел – на своята трагична интуиция. И тъкмо у Коста Стоянов интуицията, трагичната му интуиция, е единствената творческа сила, която създава образите на Крамер, Пюнтер, Петър, Шварце или Салюни. Коста Стоянов, както повечето от нашите по-стари артисти, не е учил никъде, в никоя школа, не си е изработил стил под ничие чуждо ръковод-

ство, под ръководството на никоя театрална знаменитост: той си е изработил стил из усамотението на своята интуиция – един *трагичен стил*. Коста Стоянов притежава (към концепцията на този трагичен стил) и външните средства за неговото реализиране: глас, фигура, мимика, жест; средствата за един трагичен стил в широки класически размери. Но...

И тук се отварят печалните скоби, които съществуват в художническото развитие на всеки български артист: обременяван с фарсови, Вазови и Друмевски роли, трагичният актьор Коста Стоянов не е имал възможност да развие своята трагична интуиция в роли като крал Лир или Филип II, или Борис Годунов. Но не само това: излишното бреме на роли като кур Тогор, Исак и пр. затъмнява пълната амплитуда на неговия трагичен стил: стилът заплашва да стане маниер; а един „трагичен“ герой като дядо Станко в „Под старото небе“ дава широки аванси на този маниер. Твърде често Коста Стоянов е еднообразен, дори шаблонен – за това, че (ще повторя) неговата трагическа интуиция не намира доволно широко легла за своя стремителен порой – и се разлива в ленивите вълни на типични интригантски и фарсови бащински роли...

Коста Стоянов очаква своите роли. Коста Стоянов тепърва ще даде своите плодове, много повече и много по-пурпурни от тия, които ни е дал досега. А мощната творческа интуиция, обогрена с черните и червени отражения на класическия трагизъм, трагичната интуиция, която притежава Коста Стоянов – тя може; тя може много повече.

След всички тия отдавна сформирани и по-рано начертани мисли върху художественото дело на Коста Стоянов аз имах случай да погледна отблизо неговата творческа работа и художествени възможности: при поставянето на „Мъртвешки танц“ от Стринг-

берг. При внимателната и системна работа върху тази пиеса Коста Стоянов даде на богатия материал, който имаше пред себе си, една удивителна художествена форма: той даде образа на капитан Едгар тъй завършен и силен, както може би — никои друг образ преди това. А непосредствената работа с артиста в този случай ми даде твърдата увереност, че той може много повече.

АСЕН РУСКОВ

Като типичен комик Русков е един рядък талант между малкото таланти у нас. Ред оперетни роли, създадени от Рускова досега (пашата в „Тайните на харема“, Селестен в „Мамзел Нитуш“ и др.), са почти съвършени творения в историята на българското театрално изкуство. Русков е стилизатор в типизацията. Той дава строго очертание на своите роли, като не се задоволява с произвола на имитацията, облягайки се само на външното реалистично наблюдение. Русков създава шарж, измисля карикатури, а не имитира възможни в действителността образи. И с това дава да се почувства присъствието на творческа фантазия у него, присъствието на талант изобщо — на значителен талант.

„ЕЛГА“

484

Гео Милев. Том II

Първата работа на режисьора е – да изтълкува правилно за себе си пиесата, която ще поставя, да обеме нейния дух, да разложи ясно пред очите си цялото действие, за да може след това да даде върху сцената своето действие, сценичния синтез на материала, що предлага авторът. Схванал добре духа на пиесата, режисьорът лесно ще се справи с първата си непосредна задача: раздаването на ролите. Раздаването на ролите е пробният камък за успеха на следващата режисьорска работа – постановката. Добро, правилно, съответно раздаване на ролите – това значи, че режисьорът е овладял пиесата и си е избрал нужния човешки материал за постройка на действието.

Всички роли в „Елга“ са раздадени неправилно. Едничката правилно дадена роля е Огински – на Курков; но не е разработена, както трябва. Донякъде само е възможна за Елга и 2-жа Снежина. А влюбеният, малкият граф Старшенски не е роля за ъгловатия трагичен талант на Коста Стоянов. Актърът не е „в ролята си“ и се старее да я даде. Наистина, той само няколко пъти се увлича в изкушенията на своя остър, трагичен натюрел – опасност, която би могла да се предположи в много по-висока степен, – но това, което дава, дава го само чрез опитността на големия актьор. В „Елга“ има една роля, от която Коста Стоянов би създал рядък художествен образ, която само той единствен би могъл да поеме върху плещите си, една от най-важните, най-характерните роли в пиесата, която сега се дава бледно и без що-годе разбиране, дори без значение за действието, от Вичо Райков. А тъкмо надзирателят Тимошка е роля за К. Стоянов.

Тимошка не е обикновен слуга-ключар, а много повече — една жестока фигура, която е пружината на пиесата; без Тимошка пиесата е невъзможна. В тази роля Коста Стоянов би бил тъкмо „в ролята си“ и би създал един от най-силните свои сценични образи. Но вместо това К. Стоянов е обременен с една роля, в която има хамлетовски моменти (напр. в сцената на утринта след скандала между Елга и Старшенски) — а невъзможно е, немислимо е да се даде на К. Стоянов напр. Хамлет.

Грешките в разпределението на ролите, оттам и в психологическата разработка на пиесата правят от нея нетърпим дисонанс от неуместни викове, които не са в състояние да предадат трагичната кошмарност на този романтически син. Романтичността и сънността изобщо не съществуват в постановката на пиесата, въпреки старинните костюми, в които са облечени актьорите, и въпреки тюлената завеса, която е спусната пред всички сцени на съня (сънуван от Рицаря) — едно чудновато изобретение.

Ако от тази смешна тюлена завеса, която е натоварена с тежката за нея задача да даде представа на публиката, че това, което се играе, е син (задача наистина тежка и невъзможна за една тюлена завеса, защото публиката вижда, че това е тюлена завеса, а не син) — ако от тази тюлена завеса трябва да премине към общата декоративна постановка на „Елга“, ще трябва да прибавя и това, че в „специалните декори“ има някаква чудовищна смесица от готика, барок, ренесанс, рококо, мавритански стил и какво ли не още. А преди всичко, което е главното — липса на архаичност на декорите, макар че между тях се движат хора от времето на Ян Собески. Някои декори пък стоят дори в непоносимо противоречие с действието: напр. манастирската кулия в първата и заключителната сцени; говори се „стара кулия“ и „чер-

на кула“ – а всичко е тъй ново и светло боядисано. Спалнята на Елга с широкия креват посред сцената е една нелепица от мебел, а готическите арки във II сцена напразно се чупят и мъчат да ни пренесат в рицарските времена.

„СТРАХИЛ СТРАШЕН ХАЙДУТИН“

Между драмите на покойния Петко Тодоров – пък и между драмите, които е вписала в своите анали българската литература – тази едноактна пиеска се отделя ярко напред по качеството, току-речи, на всички елементи, които образуват същината на едно драматическо произведение: фабула, конфликт, характери, психология, диалог, постройка на действието. Съвършенството, с което са разработени всички тези елементи поотделно, прави да изпъкне тази драма между всичко останало в българската драматическа литература.

Както всички драми на Петко Тодоров, така и тази има своя сюжет от изворите на българската битова народна легенда. Страхил – страшният хайдутин – е една от най-бележитите личности в българските епически народни песни, по-точно – в българските „хайдушки песни“. И този „страшен хайдутин“ е главното действащо лице в малката пиеса на Петко Тодоров. Но това заимстване е и от литературно, и от художествено гледище без значение: защото личното творчество на автора ни предлага художествени качества и ценности, които привличат преди всичко нашето внимание.

Драмата не ни дава някой момент от великите дела на легендарния народен герой. Ний го виждаме в най-негероичния момент на живота му: хванат от турска потеря, в деня преди обесването му, в селото, в което живее неговата единствена някогашна любов Милкана. Страхил: един победен герой в деня преди смъртта си; Милкана: омъжена за мъж, заминал отдавна на чужбина, сега в траур, жалеюща първата си

рожба. Диалог: Страхил – Милкана посред тишината на далечна бледна вечер. Спомените на минало, за което е по-добре да се не мисли, се преплитат с чувствата на настояще, което е по-добре да не съществува, за да получим от тази малка грама една истинска „песен-епилоз“, както я нарича авторът. Действие няма. Действието е отгавна минало и сега само се повтаря в печалния шепот на спомена. И този спомен не съдържа в себе си никакъв зародиш от надежди, никакъв повик към някакво по-добро бъдеще: пълно съкрушение на душите, дълбоко отчаяние и резигнация. Основният тон на цялата пиеса е тонът на най-дълбока, пространна, героическа резигнация. Няма действие. Има само акорди. По този начин Петко Тодоров достига една висока точка на „неподвижния театър“, театъра на „Le tragique quotidien“, според израза на Морис Метерлинк, образец на който театър са пиесите на самия Метерлинк. Пиесата „Страхил страшен хайдутин“ съперничи достойно с пиесите на самия Метерлинк, под чието влияние очевидно е израснала тя – най-добрата, най-завършената, каквато имаме в нашата граматична литература.

Но благотворното влияние на белгийския драматург не се чувства само в общото стремление на П. Тодоров към „неподвижност“ и „всекидневност“ в трагичното. В „Страхил страшен хайдутин“ ний откриваме още едно видоизменение на драматическата техника на Метерлинк: диалога между Калина, зълва на Милкана, и нейния изгорник Лудо-младо. Изплашено от пристигането на турска войска, цялото село се готви да бяга и Лудо-младо идва да вика Калина. Дватамата, скрити в клоните на дърветата отпред, водят своя жив любовен диалог. Отзад, на верандата на къщата, се развива диалогът на Милкана и Страхил. Замлъкнат Милкана и Страхил – започват Калина и Лудо-младо. Замлъкнат тия последните –

започват Милкана и Страхил. После пак Калина и Лудо-млаго. Така в пиесата се развиват едновременно два диалога, две действия в едно и също време, пиеса в пиеса — нещо, което напомня „L'interieur“ на Метерлинк, дето също тъй имаме две действия: едно в градината отпред и друго — няма — зад осветените прозорци на къщата в гъното на сцената. Тези два ясно определени плана на действието придават един строг ритъм на самото действие и диалогът се развива, така да се каже, в определени и закръглени лирически строфи. Така драмата получава — като композиция — изведнъж чертите на строга стилизация — тънка скъпоценност, сизелирана с остър и сигурен стилитет. Ясното очертаване на плоскостите и контурите, което е бездруго необходимо за „неподвижния“ стил на пиесата, спечелва, в художествено отношение, извънредно много от ритмическото редуване на тези два противоположни по тон диалога: диалога Страхил — Милкана и диалога Калина — Лудо-млаго; първия — миънорен — *andante*, втория — жив — *allegro*; първия — спомен, епизод на погребална любов, втория — будна, трепетна любов с всичките нейни капризи и увлечения. Така основният мотив на пиесата, който се развива в диалога Страхил — Милкана, мотивът на дълбоко примирение, добива едно контрастно осветление и получава по този начин една необикновена трагична дълбочина. Неизразимият трагизъм на „да не искаш нещо повече“. Неизразимият трагизъм на най-широката прошка и на най-чистото и свето примирение. Трагизмът на безволието.

Всички тия качества на „Страхил страшен хайдутин“ правят от тази пиеса едно произведение с високи *художествени* достойнства, една съвършена грама, при това една грама в модерен стил, в стила на „неподвижния театър“ на Морис Метерлинк; най-добрата грама, каквато имаме. Макар и почерпена из би-

тови, национални извори, авторът е съумял да разшири битовите елементи до общочовешки, да преоцени битовите елементи, като ги стилизира посвоему, и даде по този начин един особен, свой стил на своята драма. Битовите елементи, почерпени от народната легенда, изчезват дори съвършено, за да изпъкне пред нас образ в една нова форма, такъв, какъвто го създава художническата мощ на поета.

Пиесата „Страхил страшен хайдутин“ не е поставена още на българската сцена. Но тази пиеса не позволява една постановка в чисто битови линии, битов стил, както са били, не с пълно право, поставяни другите пиеси на П. Тодоров. Тази пиеса иска постановка в *своя* стил. Постановка без реалистични, локални и временни подробности. Една стилизирана постановка с минимум от средства. И с отсъствие на всякакъв битов елемент. Защото в драмата на Петко Тодоров героят на българската народна песен, Страхил, престава да принадлежи на каквато и да е националност, действието добива елементи на вечност във време и място – и ако сцената представя българско село отпреди 100–150 години, цялата хармония на пиесата ще бъде превърната в дисонанс. Както пиесите на Метерлинк, Шекспир, Софокъл, както изобщо всяка драма с вечна, а не временна цена, така и пиесата на П. Тодоров „Страхил страшен хайдутин“ стои във време и пространство и престава да бъде приватно достояние само на българската литература, излиза във от рамките на цялата досегашна българска битова или историческа – драматическа литература; нашата най-добра драма.

АКСИОМИ И ПРОТИВОРЕЧИЯ

491

За един нов театър

Думата е за режисьора.

Събираме се няколко души. Хора на изкуството. Актъори. С желание, намерение и решение – да играем. Една пиеса.

Нужна е пиеса. Търси се пиеса. Избира се пиеса. Купуваме един екземпляр от книжарницата. Старо издание. Например „Тихият кът“ или „Забава“.

Разпределяме помежду си ролите. Преписваме ги и започваме репетиции. Установяваме мизансцена.

Наемаме салон. Избираме подходящи декори от театралния склад. Стая. Салон. Гора. Построяваме сцената.

Завесата и суфлърът са на мястото си. Играем. Представление. Пълен сбор.

Играем добре. Много добре. Голям успех. Ръкопляскания, художествена игра. Изкуство.

Представлението свърши. Пълен сбор.

Критиката – на другия ден – е напълно благосклонна.

Но в що се състои художествеността на нашата игра?

В що – изкуството на нашето представление?

(– Моля: ето пиесата – текста...)

Но де е режисьорът?

(– Разбира се, мизансцена...)

Думата е за режисьора.

* * *

Театралното развитие от няколко десетилетия насам има една само цел: да се превърне театърът от развлечение – в изкуство.

В името на тая цел театралното развитие от няколко десетилетия насам изтъкна един нов значим фактор: режисьора. В името на тая цел: целта изкуство. Театърът като художествено дело. Художествено дело. Дело.

Всяко дело е самостоятелно и завършено в себе си. Спонтанно; самородно. Плод на творческия нагон. Плод на единна или еднородна воля. Също и в изкуството.

Не бихме имали художествено дело на сцената, ако целта ни беше да възпроизведем гласно един напечатан текст. В такъв случай дело (на сцената) ще бъде текстът; делото на автора. И режисьорът би бил излишен.

Но тъкмо в името на целта *художествено дело* театралното развитие през последните десетилетия изтъкна като фактор с огромно значение режисьора. Следователно: не гласното възпроизвеждане на текста е цел на сценичното творчество. Защото гласното възпроизвеждане на текста още не е сценично творчество. Още не е сценично художествено дело.

Текстът на грамата – напечатан или произнесен – си остава литературно дело.

Сценичното дело си има своя специфична същина: действие. Художествено произведение във време и пространство.

Спонтанно, самостоятелно и завършено в себе си – като плод на единна воля; като образ от

Звук,
Пластическа форма,
Светлина и
Движение.

Говор – подвижно човешко тяло и неподвижен жест – осветление. Това са самостоятелните елементи на сценичното художествено дело, без които не можем да имаме самостоятелно художествено дело, не

можем да имаме — изобщо — дело. Самостойното действие с тия елементи: звук, пластическа форма, светлина и движение: създаване самостоятелното художествено дело от звуково и пластическо движение; сценичното дело: театър.

Всичко друго няма значение при театралната работа; е чуждо на целта: сценично художествено дело. Така и текстът на драмата.

Драмата е литература. Художественото дело на сцената е действие. Самостойно, спонтанно като дело за себе си, а не възпроизвеждане на готово дадено, чуждо дело.

И тук се явява нуждата от режисьора. Тук режисьорът получава своето призвание. Като художник, различен и отделен от поета, живописеца, музиканта, архитекта и т.н.

* * *

Защото художественото дело на сцената е замисъл и дело на режисьора.

Терминът е неподходящ. Нито френският *regisseur* (управляващ), нито немският *Spielleiter* (ръководител на представлението).

Защото задачата на режисьора при театралната работа не е да управлява, да ръководи, да учи и т.н. актьорите — да направлява тяхната игра, да направлява представлението, — а да *създаде* представлението. Да създаде сценичното художествено дело.

Да създаде образ във време и пространството, да създаде хармония от пластическа форма (декор и човешко тяло), от движение на човешкото тяло и човешкия глас и от светлина. Тази хармония ще бъде самостоятелно художествено дело — дело на режисьора.

За това дело режисьорът има своя специфичен материал. Актьорът е най-важният; най-важният материал.

Материал? Но творчеството на актьора?

То не се ограничава от творчеството на режисьора. Напротив: тъкмо то е най-важната част от творчеството на режисьора.

От творчеството на режисьора. Режисьорът няма да посочи на актьора точно определена игра, която актьорът просто да прекопира. Режисьорът само ще предизвика такава или такава игра на актьора. И актьорът ще я даде – от себе си. Но в кръга на режисьоровия замисъл, режисьоровата художествена цел. А не на своя някаква цел. За да не изпъкне само самостоеен творец – извън цялото.

Така – в името на ансамбъла. Ансамбълът е цялото. Цялото художествено дело. Делото на режисьора.

Така се постига колективността на театралното творчество. Колективната безличност на театралното изкуство, което стопява в себе си – в едно художествено цяло – и неодошевеня, и одошевеня материал: и актьора, който се вижда на сцената, и режисьора, който не се вижда.

Така – със своята колективна безличност – театърът застава начело на общото художествено развитие. Така театърът пръв отговаря на колективистическия дух на епохата: духа на съборност. Защото времето на боговете е отдавна забравено. Днес свършва времето на героите, на отделните големи индивидуалисти. За да започне времето на колективната индивидуалност. Времето на колективното творчество. Времето на колективното изкуство. Съборното изкуство.

Театърът е мост към това бъдещо изкуство.

ПРЕДГОВОР КЪМ ПРЕВОДА НА „ТЕАТЪРЪТ“ ОТ МЕЙЕРХОЛД

Тази книга е излязла изпод перото на бележития руски театрален геец – режисьор, актьор – и театрален естет Мейерхолд. Името на Мейерхолда е стожер на всички смели преврати в руския театър, преврати, които са всеобщи в съвременния европейски театър, от 15 и повече години насам, та дори до днес. Революционното пресъздаване на театралното изкуство – както и на всички други изкуства – всеобщата „преоценка на всички ценности“, на която са жертва днес всички изкуства в техния досегашен вид – не е още близо до края си. Но пътят е наченат и изминат в по-голямата му част.

Пътят е път на борба с досегашните – отдавна шаблонизирани – форми на театъра; борба с излишността на реалистичния – или както се изразява Мейерхолд, „натуралистичния“ – театър. Първият позив за тази борба дойде от най-нетеатралната страна – Англия – преди повече от 20 години, от известния режисьор и художник Gordon Craig в неговата книга „The Art of Theater“, последвана от редица проекти за инсценировка на пиеси, инсценировка, коренно различна от всичко, що е било давано дотогава, па и после, на европейска сцена. Жестоката критика на Гордон Крейг върху дотогавашния – па и днешния – „натуралистичен“ театър бе последвана с писмо и дело от мнозина: Адолф Апиа, Георг Фукс, Ерлер, Райнхард, Копо и много други в по-ново време – и тази критика беше неумолима, защото досегашният фалшив в натурализма си театър не може да противостои с нищо срещу тежестта на нейната логика; но идеите и принципите на тази критика кристализи-

раха в една завършена естетична система у Мейерхолд. И в това е заслугата и значението на Мейерхолда: той сложи естетическите основи на един Нов театър.

Образът на този Нов театър, тъй както го е начертал преди повече от 10 години Мейерхолд, не е дефинитивен; Новият театър продължава да се развива и до днес. Но Мейерхолд формулира естетическото начало на този Нов театър. И то гласи: *против натуралистичното копиране на действителността, против пренасянето ѝ в словесните и пластичните форми на сцената – към художествена простота в израза*, чрез която единствено може да бъде изразен – не, внушен – онзи *мистичен смисъл на всяко художествено творчество*, който прави от изкуството изкуство и от делото на помазания – творение: което значи: *експресия*. Естетичното начало *експресия*, което е тъй повелително ясно в своята логика като *начало и основа на всяко художествено творчество*, като критерий на всяка естетика, кристализира в най-ново време в етикета *експресионизъм*: за мнозина ужасяющ боен зов против всичко, което е не – изкуство; защото всяко изкуство – по същината си – е експресионизъм. *Израз*, а не пресъздаване на някаква природа, действителност или живот.

Това естетическо начало – ясно за ума, но чуждо в делата на досегашното изкуство – е начало на общата естетика на всички изкуства днес. То е отвека спазено непокътнато в музиката, пръв го формулира Стефан Маларме, като начало в поезията, а после Мейерхолд – в театъра, Кандински – в живописата. Основната цел на всички изкуства днес е: приближаване към съвършените форми на музиката – постигане на експресивната сила на музиката. Обединение на изкуствата в един общ фокус, едно общо начало: законите на експресията, които са били досега познати само на музиката. Музиката не дава никакви вещества-

ни видимости, нито мисловни съчетания; музиката нищо не казва, нищо не представя: но музиката действа като изкуство — разкрива пропаста в душата; това всеки знае. Нека бъде като музиката и поезията — и театърът — и живописата. Така рече пръв Маларме; и това начало живее в театралната естетика на Мейерхолда, както и в живописната естетика на Кандински. Тези трима: Маларме, Мейерхолд, Кандински, съградиха според мене — и в пълно еднородие помежду си, — естетиката на Новото изкуство. Мейерхолд е естетикът на Новия театър.

Естетическите принципи на Новия театър, формуирани от Мейерхолда в редица статии и най-добре в предлаганата днес на българския читател — а това е: сложестията (внушението), алюзията (намекването, загатването), за които заговори пръв Маларме, като средства за една подобна на музиката експресия — тези принципи на Новия театър Мейерхолд довежда — по пътя на една непогрешима логика — до последна консеквенция: минимум от средства (защото средствата са външни и опасно е да не скрият вътрешното, същината зад веществото) — простота — последна простота: голата естрада на Античния театър. Този Античен театър, който Мейерхолд поставя като идеал за днешния театър, реализира Макс Райнхард със своите църковни постановки на класически трагедии: „Египетски цар“, „Антигона“, „Орестията“. След огромното постижение на Райнхарда в неговите църковни постановки Новият театър, театърът на минималните вещественни средства, получи своето кръщение и право на живот; защото чрез делото на Райнхарда стана ясно — че театърът не може да има други закони освен законите на *ритмичната експресия чрез слово и движение*. Ритъмът — *експресивната сила на ритъма* — е днес едничко средство и първа цел във всички изкуства; и в театъра. И какъв анахронизъм е днес

всяко театрално дело, което още се подпират с перспективни декори, живи цветя, същинска голяма мебел, което още се мъчи да постигне „илюзия“, т.е. измама за око на зрителя... напр. българският театър. Пръв аз заговорих у нас за простота на сцената и за минимум от средства – принципи, които съм постигнал по свой път още когато преди 10 години се блъсках между рутините и руините на изживяващия се Стар театър на Европа, – но моят глас не срещна ехо. У нас първобитността е толкова голяма, че не зная дали ще обърне внимание и тази книга, написана от един такъв капацитет, какъвто е Мејерхолд за театралното изкуство. Но под тежката логика на това, което е казано в тая книга, неизбежно ще легне и българският театър; това е само въпрос на време, е смелост. Защото естетиката на това театрално изкуство, което Мејерхолд нарича „Условен театър“, е корава заповед на Времето и Човешката Жажда.