

**ЛИТЕРАТУРА
ИЗКУСТВО
КУЛТУРА**

РАЗПРИ

Драги Балабанов,

Не ми липсва желание да се отзова на твоята покана да напиша нещо за втория брой на „Развигор“; ето: и същевременно ще изпълня и другото твое *желание* – да пиша „дори против тебе“... Това, което искам да напиша, е – една критика на първия брой на „Развигор“; какво ми се харесва и какво не ми се харесва в първия брой на „Развигор“.

Независимо от обективната статия на проф. Арнаудов за Ламартина – добра е и „субективната“ статия на Елин Пелин за Народ. театър. Трябваше само да бъде по-обширна и по-жестока. Ще ми бъде драго, ако страниците на „Развигор“ бъдат и занаят пред открити за една смела борба...

.....
.....

Нека! Нека и „Развигор“ нагаде ужасен сигнал за тревога пред нашествието на вандалите, както го казвам и аз на друго място: *Изкуството е в опасност!* – Добра е и статията на Ив. Камбуров за „симфоническите концерти“ на Златина: за неудоволствие на слепите русопоклонници между нашите музиканти, на верноподаната свита около Златин и Иванцов, в тази статия са оспорени диригентските способности на Златин – нещо, което аз направих още преди 4–5 месеца, за неудоволствие на слепите русопоклонници и за мое лично недоволствие.

Обаче – не разбирам заглавието на откъслека от Аристофановите „Птици“; – какъв е този „декадент поет“? С това, драги Балабанов, се насърчава една без-

смислица: „декаденти поети“, „декадентство“ не съществува — няма такава литературна школа; а у нас тия понятия имат едно изопачено значение, което се употребява като обига за една група млади писатели, които не вярвам да отречеш и ти. А пък Аристофановият „декадент“ е само един вманиачен бездарник — и алюзията, която може да възбуди той, ми се вижда непростима за „Развигор“.

Но онова, което ме раздразни най-много, то са две театрални бележки в „Развигор“: за Вела Ушева и Ел. Полевицкая. Не трябваше редакцията да цитира рецензии на немски вестници за Вела Ушева, без да познава Вела Ушева. С това ѝ се прави една незаслужена реклама, въпреки уговорката, че „редакцията се резервира“, защото веднага след това редакцията препоръчва новата „драматическа сила“ на вниманието на Народния театър. Но там именно е работата, че Вела Ушева не е „сила“ — това мога да кажа аз, който я познавам, и всеки, който я познава. Всяка прибързана услуга на изкуството е една лоша услуга. „Развигор“ става заедно с немските вестници, които цитира, оръдие на една лоша реклама.

Но — „голямата руска артистка“! Полевицкая!... Драги Балабанов, това е твърде смешно след пребиваването на Москов. худож. театър... Какво от това, че „никоя артистична личност не е направила толкова силно впечатление в България“? Това може да бъде само доказателство за лошия вкус на българската публика (и за голямата сила на българската реклама!), но не и за голямото изкуство на Полевицкая? Нито пиеси, нито художествени образи. Тя е непростимо еднаква във всички роли — нямаше разлика между нейната Маргарита Готийе и нейната Магда; а това е не художествено творчество, а маниер. Сценичната опитност не е още сценично изкуство. Полевицкая притежаваше само средства, шаблонни средства — ма-

ниер на стъпване, маниер на жест, маниер на говор, маниер на плач, маниер на любов – а всичките тези работи не правят художника. Сиеничният художник се заключава в тайнствената способност да преобразява душата си – да изгаря като Феникс и да възкръсва из пепелта си. Но възможностите на тази способност за преобразяване бяха с цял век далеч от т-те Полевицкая. Аз казах вече по-рано, на друго място, и нещо друго: Полевицкая не е нещо повече от Днепрова. Какво именно? Това, което се нарича *театралничене*. А театралниченето в театъра е – поне днес – най-голямата безвкусица. Тези пози, тези лъкатушки на гласа, тези схематични акценти – това нехудожествено формуване на един материал, на една роля; това е само безвкусица. И ако вкусът на българската публика се задоволява от тази безвкусица – особено след Моск. худож. театър – това още не доказва, че Полевицкая е „голяма артистка“; а още по-малко, че Шмит е... „даровит режисьор“. Та той не ни даде нито една голяма пиеса, нито една *своя* постановка; всичко, което се игра, се игра с шаблонните декори на „Ренесанс“.

И тъй нататък... бихме могли да продължаваме до безкрай нашите Plaudereien колко много, големи и малки работи изтезават нашето бедно изкуство – колко много, големи и малки жалби и възмушения извикват тези „работи“! – но понеже споменах един руски режисьор, нека спомена и още един: Борис Еспе. След няколко дена той започва да „поставя“ в Стойчевия *Свободен театър* – какво?... „Един цар“! Невероятно, но факт: след „Камо грядеши“ и „Шерлок Холмс“ идва – „Един цар“! Кой ще играе самия Един? – Матю Македонски или самият П. К. Стойчев? Боже мой, Боже мой! Прости им, защото те не знаят какво вършат. До днес тази малка невежествена България не е преживявала по-голяма гавра, да, гавра, бе-

зочлива и отвратителна! – с изкуството! Гавра! Господа търговци от Своб. театър! За Бога, пожалете ни, пожалете най-сетне нещастното граматическо изкуство! „Егип цар“ щял да бъде поставен „според“ Райнхардовата постановка“ – така се говори. „Das ist die Höhe!“ – Първо гостуване на Райнхарда в *Свобод. театър*. Една молба имам, гразий Балабанов: „Егип цар“ ще се играе по твоя превод; моля ти се и заклевам те: не позволявай да се използва преводът ти за тази нечестна цел.

ИЗЛОЖБАТА НА М. КАЧУЛЕВ

Талантите не се раждат в столицата, а в провинцията. В София те се израждат. Обаче провинцията може във всеки момент да ни поднесе една нова изненада. Далече от шума на столичните художествени кръгове, от ежемесечните спекулантски изложби – частни и колективни – в провинцията се явяват ненадейни изложби от картини на току-що начеващи художници: например изложбата на Мирчо Качулев в Ямбол.

В картините на младия художник *живее* ясно убеждението, че *живописиста* не е живо изписване на предметите от природата. И това е важното. Защото – макар и интуитивно може би – Мирчо Качулев си задава по-големи задачи, отколкото любовта към видимата действителност и верноподаническото ѝ възпроизвеждане. Художникът гури само възпроизвеждане на творческия трепет у себе си; гури само постигане на един жизнен идеал: *хармонията* – хармонията от линии и бои – единствената цел на художника.

У Мирчо Качулев съществува живо чувство за трепета между боите и причудливите произволни сплитания на линиите. Но у него още живеят мистични, алегорични и гротескни реминисценции, които спират вълните на неговия непосредствен устрем към хармонията: в неговите картини се явяват изкълчени или стилизирани форми от действителността редом с декоративно съпоставени цветни петна – но онова, което съгъстява в себе си надеждата за един бъдещ талант, това е проявлението на моменти от независима творческа фантазия – фантазия, която твори преди всичко – и изключително

— хармонии: хармонии от линии и бои и форми: „Le paradis“, „Грях“, „Карнавал“ и прочее.

Надеждата не ще излъже, защото е жива.

гр. Ямбол, 21 май 1922 година

ОСКАР УАЙЛД, ЮРИЙ ЯКОВЛЕВ, ДЕРИЖАН И ОМАРЧЕВСКИ

Наистина, странно – почти чудновато – дори чудовищно рандебу на четирима знаменити мъже: четирима мъртъвци. Почти нещо като спиритически сеанс: във всеки случай – нещо *страшно*. Най-страшното, каквото е виждала досега сцената на Българския народен театър, в афиша на който стои: *Уайлдова вечер*, режисьор Юрий Яковлев, директор Хр. Цанков-Дерижан, министър на Народната просвета Ст. Омарчевски.

Наистина, странно: едно културно попечителство и едно театрално управление, което дойде в името на художествената простотия и с предварително презрение към Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Хебел и всичко художествено в театралната литература – в продължение на един само театрален сезон ни поднесе изключително пиеси от висш художествен разряд: Сирано де Бержерак, Смъртта на Дантона, Юдит, Флорентинската трагедия и Саломе. Макар че театралното управление не ги познава и няма вкус за тяхната красота. Макар че то се вслушва само в гласа на платената критика. Но сигурно един последен остатък от свян – свян, присъщ на невежеството – го застави да се откаже от своята програма и да се залови (свръх силите си) с издевателство и светотатство; защото е писано: мястото на бисера не е при свинете. Но техните кални копитата тъпчат всичко: днес е ред на Оскар Уайлд.

Наистина, странно: със свойствения на незнанието подсъзнателен инстинкт управлението на театъра се е досетило, че за да се постави Уайлд, е нужен специален режисьор: напр. – фарсовият актьор и режисьор на бившия оперетен театър „Ренесанс“ г. Юрий Яковлев. От друга страна, по същия начин попечите-

лят на българската култура г. Стоян Омарчевски – след като Кр. Сарафов бе изстискан като лимон и изправен пред нуждата от санаториум за гърдите си и за таланта си – се е досетил, че Народния! театър има нужда от специален главен режисьор, като напр. Комисаржевски, който не гоЙде, или Юрий Яковлев, който, слава богу (какво щастие!), ни е подръка.

И що! досега сцената на Народния театър не е виждала по-голяма противохудожественост, по-голямо светотатство с един голям писател. И по-рано – по повод друга една руска режисьорска знаменитост – ние казахме, че преди всичко самото *разпределение на ролите* е вече първият пробен камък за качества на режисьора. И ето: разпределението на ролите в двете пиеси на Уайлда е извършено от г. Ю. Яковлев по начин, който показва съвсем ясно, че режисьорът не познава не само хората, актьорите, с които ще работи, но не познава и самите пиеси. Да не познава пиесите, това, разбира се, не е позволено за оня, който се нагърбва с тяхното поставяне, но то може да бъде извинено с културата на режисьора, той не може да бъде еднакво вещ и в оперетите, и в стилните класически пиеси. Обаче да не познава актьорите, той, г. Яковлев, който вече две години живее в София, това не е позволено, защото означава само едно: липса на елементарно понятие от театър! А постановката на двете Уайлдови пиеси доказва и едното, и другото, и третото: непознаване на автора, непознаване на актьорите, непознаване изобщо на театралната работа.

Затова *Една флорентинска трагедия* (която г. директорът Дерижан превежда „Флорентинска нощ“, очевидно по смешение с Хайневите „Флорентински нощи“) се разиграва като обикновена *булевардна французка пиеса*, и то: зле играна французка пиеса, без зрителят да чувства необходимостта от класическите костюми. Не се оправдават класическите костюми дори

и от класицистическите инкантации на г. Вл. Николов, нито от класицистическата съвръжаност на г. Г. Стаматов. Многобройни алюзии, фрази с особено подчертаване, които подготвят бързото възкачване на действието, се произнасят като обикновени фрази без значение и действието не се възкачва. Ала краят на пиесата е близо; започва някакво зверско клане, което действа нехудожествено, понеже е неподготвено. А за декоративната страна на постановката да не става и дума. Тя не само не бе издържана в стила на пиесата, но изобщо бе невъзможна като вид, като пластическа картина. Защото от стил е лишен преди всичко режисьорът – фарсовият актьор Юрий Яковлев: не от стил, а от елементарни театрални понятия.

Но още по-големи са дефектите със *Саломе*. Казах: лошо, несъобразно разпределение на ролите. Да гадеш Ирод на Коста Стоянов или Иоканаан на Вас. Курков, значи да не познаваш нито Ирод, нито К. Стоянов, нито Иоканаан, нито В. Курков. Обаче да гадеш Саломе на (уж неотдавна в немилост изпадналата) г-жа Милка Ламбрева-Кипрова, това значи: да кощунстваш с изкуството, да проституираш с изкуството. Изглежда, че за г. директора на Народния театър Милка Ламбрева стои по-горе от изкуството. И получи се една Саломе – която би разубедила и самия автор в неговото художествено несъвършенство. Уайлд казва сам за своята пиеса, че тя има характер на музикална балада: в Народния театър тя бе само *крясък*: именно крясък! В първата сцена между Саломе и Иоканаан (на нашата сцена обаче „Йоан“) няма нито следа от музикално-лиричните тиради на Саломе към устата, очите, тялото на пророка. Пасажите „Аз съм влюбена в твоите очи, Йоане: те приличат на...“ и т.н. актрисата казва с умилкване вместо със страст; и, веднага след това, пасажите „не, твоите очи са гньсни...“ и пр. се произнасят с тон на истинско реалистично от-

вращение, с крясък, който отвращава, без да се схваща, че тия антитези са само кресчендо и декресчендо на една обща лирическа вълна. За това, разбира се, отговаря режисьорът, който не е можал да схване дори и елементарната стилна линия на пиесата. Също и при последния монолог с умилителна интонация. Защо бяха виковете на К. Стоянов? Но и за това, разбира се, е виновен пак режисьорът: защото и за един гимназист е ясно, че не може да се кряска при гумите: „аз имам петдесет сребърни пауна... аз имам един голям изумруд...“ и пр. Преди всичко Ирод е една лирично-граматична роля, която не е за суровия трагичен талант на К. Стоянов; това трябва да бъде ясно за всеки, който познава артиста. — Една порнографична измислица на режисьора: измислена е една страстна сцена в един ъгъл на сцената между Иродиада и нейния паж, която сцена иска да подсказе на публиката, че блудницата Иродиада е имала слабост към малки момчета. Султана Николова разиграва тази измислена сценичка вулгарно. Но и за това е отговорен пак режисьорът, разбира се. — И много други още: не е възможно да се изброят всички дефекти, защото те са на всяка стъпка, при всяка гума. — Но една забележка за езика. Фрази като: „Аз искам да го видя — пророка“ или „Мрачен изглежда той — тетрарха“ се произнасят без съблюдаване на препинателния знак; актьорите ядат ненаситно всички запетаи и тирета. И произнасят „Мрачен изглежда той тетрарха.“ Затова са отговорни двамата български поети, които управляват днес театъра: Дерижан и Дим. Бабеv. — Но за да синтезирам цялата постановка, достатъчно е да посоча само последната сцена на пиесата. Саломе се лигави с главата на пророка — и режисьорът не е разбрал, че това е сцена на истерика, че това е един вид пароксизъм от страст; че Саломе е още девствено момиче, току-що пробуждаща се жена, която за пръв път се влюбва. Нарастващият парок-

сизъм на тази сцена подготвя края, който пада като гръм: „Убийте тази жена!“ – казва Ирог. За всеки, който знае поне да чете, е ясно, че това е една огромна точка на цялото действие. Нищо не трябва нататък да мръдне. Завесата трябва да падне стремглаво. Авторът бележи обаче: „войниците премазват с щиковеите си Саломе“ – но бързата завеса почти не трябва да остави време за това. А ето как схваща това г. Юрий Яковлев: Милка Ламбрева стои посред сцената и хълцика „Йоане, Йоане...“; Ирог: „Убийте тази жена!“; от двете страни на сцената тръгват към Саломе двама войници с щитове и извадени мечове и вървят бавно, приведени напред, дебнешком, като котки, след всеки две стъпки спират, пак тръгват; Милка Ламбрева продължава: „Йоане, Йоане...“, войниците стигат до нея – тя ги не вижда, – единият от едната, другият от другата страна: стискат я между щитовете си и тя изохва леко, болезнено: „Ъх“ (което „ъх“ г-жа Ламбрева употребява навсякъде вместо „ах“) – най-сетне единият от войниците я мушва в корема, тя изпуска сърцераздирателно, залюлява се и пада... Завесата бавно пада.

И хиляди други несъобразности с мизансцена и в изпълнението. И само – крясък варварски! Оглушителен, ужасен, премазан от толкова нехудожественост, излизаш от театъра, пълен с възмущение в душата си и проста физическа болка във всички мускули, сякаш тебе са мушнаи в корема... Тебе, мене, вас, тях, всички...

* * *

Ясно е: Юр. Яковлев ще бъде – той е вече – новият режисьорски ужас на Народния театър. Г-н министър Омарчевски и неговият камердинер г. Деружан са добре благоразсъдили...

ДЕКОРАТИВНА БРОДЕРИЯ

Древните елини украсяваха домовете си с произведения на изкуството; техният живот се движеше посред произведения на изкуството — и по този начин техният дух бе закърмван с изкуство и укрепван с изкуство. Изкуството беше нужда за техния дух, изкуството беше значение — и твърде голямо значение — за техния живот. Изкуството — такова, каквото те го чувстваха: *нужда*, а не само украшение. Чрез украшението те отговаряха на нуждата: вътрешната нужда от красота, изникнала из *жаждата за красота*.

Също и в Япония, дето в продължение на десет века (IX—XVIII) широко е процъфтявала цветната гравиюра на дърво, а редом с нея и цветната бродерия на облекло, завеси, паравани и пр.: всичко е плод на *нуждата* от красота във всеки предмет около човека.

Така — чрез изкуството — духът на живота в древността и Изтока има своята твърде особена окраса, твърде особена и твърде различна от тази на живота в днешна Европа. Може би това се дължи на расови причини. Но днес в Европа изкуството е доведено до печалната роля на *излишно* украшение: то не е нужда. В своя стремителен подем индустрията, в която Европа намери излаз за всички свои творчески сили, можеше да включи и изкуството, като сложи върху производимите (индустриални) вещи печата на художествената нужда; но вместо това днес производимите от европейската индустрия вещи носят само печата на непосредствената утилитарност или — в най-добрия случай: — печата на лъжехудожествения шаблон (платове, тапети, лампи и пр.). Мо-

же би това се дължи на расови причини, но нуждата от красота във всеки предмет е чужда, несвойствена на съвременния европейец.

Тези печални размишления ни сблъскват ненадейно с широкия развой на изкуството в Европа през последните десетилетия (от импресионизма до експресионизма). Явление, което в своите крайни културно-исторически цели трябва да се изтъкува като предвестник на един нов бит, на един нов дух на живота в Европа; един нов бит, в който нуждата от красота не ще продължава да бъде метафизически факт без значение.

Признаците са вече пред очи: погема на така нареченото „приложно изкуство“ (Kunstgewerbe). Извън абсурдната делба на изкуството на „приложно“ и „чисто“, приложното изкуство, в неговия съвременен етап на развитие, трябва да се смята като стъпало на приближаване, на сближаване на европейца с изкуството изобщо.

И преди всичко: *бродерията*. Нещо повече: мнозина от съвременните художници не спират кръга на своята дейност изключително до платното и четката, а вземат и иглата, и цветните конци. Напр. — Кампендонк, Шримпф, Нел Валден и др. Бродерията на възглавници, паравани, корици на книги (подвързия) и пр. при съвременния подем на колоритното чувство престава да бъде просто „декоративност“, т.е. украшение, което се примирява самодоволно със старомодните орнаментални шаблони, а става източник на художествена емоция. Една бродирана възглавница не е „излишно“ украшение, а *художествено произведение*, плод на художествено творчество, което — отвъд недоразумението „приложно изкуство“ — се явява като отговор на една вътрешна нужда: нуждата от красота; красота във всеки предмет около човека.

Жива ли е тази нужда у нас, в България?

МЮНХЕНСКИЯТ ШАУШПИЛХАУС

126

Гео Мисев. Том III

Знае се: художественото развитие у нас е било винаги – отначало и до днес – затворено само в себе си, изоставено на своите собствени сили, самородни сили. И особено театралното изкуство. Талантите, които се явяват на нашата сцена, се явяват със зародишната енергия на своето дарование и се развиват по собствен път, в посока към една художествена цел, която едва ли се схожда с върховната цел на голямото, на всеобщото изкуство. Така нашето изкуство се развива само в *каемката* на самородното, а не в *пътя* на самородното. Път няма. Има само един затворен път, който не е намерен чрез собствено, самородно прозрение – затворен път, без възможността да бъде той продължен до безкрайност; защото на българския артист е била винаги отнета възможността да държи себе си във връзка с развитието на театъра в другите страни, с непрестанноменяващите се и нарастващи постижения на групи чужди артисти. Защото българският театър върви из същия път на развитие, из който върви изобщо съвременният европейски театър; защото българският театър не е елемент на една свършено самородна, спонтанно-национална култура – (като напр. театъра на древна Гърция или театъра в Япония и т.н.). Затова непрекъснатата връзка между българския театър и многообразния в развитието си театър на днешна Европа (във всички страни) е една задължителна нужда. И тъкмо поради отсъствието на тази непрекъсната връзка българският театър е дошел постепенно до това втвърдяване, до това творческо изнемогване, което го виждаме през последните години. Тъкмо по-

ради отсъствието на непрекъснатата връзка с развитието на театралното развитие в други страни – нещо, което би било не само творческо освежение за нашите артисти, но и, главно, творческа *поука*; защото нашият театър стои още в своето начало – колкото много, колкото и силни таланти да се раждат у нас. На тия таланти липсва обаче необходимият опит, липсва онова, което се нарича техника на изкуството: липсват широко развитите, обогатените средства за израз, за художествено творчество. А това е първата, най-голямата нужда в развитието на един театър като българския, който тепърва започва своето развитие.

Тази безспорна полза – не, безспорна *нужда* – ни задължава да благодарим на всяка случайна възможност на съприкосновение на нашите артисти и нашата публика с развитието и постиженията на чуждите театри. Съприкосновение, което усъвършенства вкуса, което увеличава изискванията, което обогатява театралните понятия, разширява кръгозорите и възбужда творческото усърдие. Преди повече от една година имахме щастието да видим в София Московския художествен театър; и неговото гостуване остави следи в нашето театрално развитие. Днес при нас иде второ художествено благовестие из далечни страни: мюнхенският Schauspielhaus.

* * *

А заедно с него – и една от най-значителните немски актриси днес: *Хермине Кьорнер* (Hermine Körner). Преди пет години тя напусна Райнхардговия театър в Берлин, за да замине като директорка-режисьорка на Мюнхенския Шаушпилхаус.

Немската сцена не брои много актриси от величината на г-жа Кьорнер. Тя стои наравно с Тила Дюрйо, Леополдине Константин, Мария Орска, Елзе Ле

ман, Ирене Триш и някоя друга още – като оставим настрана звездите на виенския Бургтеатър. Във всеки случай, една от големите актриси, каквито притежава днес не само германската, но изобщо европейската сцена.

Това е една актриса с истинско драматическо амплуа. Нейните богати артистически данни: – широк и разнообразен регистър на гласа, жив темперамент, пластична фигура и подвижно лице – заедно с богатата култура и виртуозна актьорска техника ѝ позволяват едно художествено превъплъщение в най-разнообразни драматично раздвижени роли. Силни роли. Роли на силни чувства и силни характери, класически роли, които 2-жа Кьорнер интерпретира на сцената с класическо свършенство. Нейните най-високи художествени постижения са може би ролите на леди Макбет и на кралица Елисавета в „Мария Стюарт“.

Първите роли, които 2-жа Кьорнер прави пред нашата публика от сцената на Свободния театър – Екатерина Велика в „Царицата“ от Ленгуел и Баро, Христина в „Кралица Христина“ от Стриндберг и Камила в „Карнавал“ (Fasching) от Молнар, – набелязаха главните черти на нейния артистически натюрел, очертахта освен това и ръста на нейния талант. В доволно глупавата пиеса „Царицата“ Кьорнер намира възможност да прояви своята актьорска виртуозност и често в играта ѝ зазвучават ноти от Елисавета в „Мария Стюарт“. Но вниманието спират главно Стриндберговата

Кралица Христина, пиеса в четири действия из шведската история. Историята обаче няма твърде голямо значение за Стриндберга. Не дъщерята на великия Густав Адолф иска да ни представи в своята пиеса Стриндберг, а сложния психологически тип на жена, която не може да се откаже от своята женственост – в името на тежкото държавническо призвание, което ѝ налага случаят, – тънкия образ на же-

на, която се издига като мраморно изваяние из суровите блокове на околната грубо войнствена среда. Христина не е създадена да управлява наследството на Густав Адолф, нейният дух, не протестантският, войнствено-авантюристичен дух на баща ѝ, нейните влечения, нейните мечти я водят към друг мир – във всеки случай далеч от мира на положителното дело. И тук е нейното раздвоение – и в това раздвоение е нейната трагедия. Тя е още почти дете, току-що пробуждаща се жена – а е поставена да държи държавното кормило. И държавното управление ѝ се вижда като проста игра. Тя заменя довчерашните си кукли с държавните мъже. Тя си играе с тях като с живи кукли – докато между всички изпъква един – Клаус Том, – който събужда у нея жената, събужда любовта – любовта, която дава сила на Христина да се откаже от всички, да се откаже от короната на Густав Адолф, за да намери себе си. Но в последния момент любовникът не се оказва Прометей, достоен за своята Пандора – и на Христина, снела от главата си короната, за да я предаде на своя грубоват и глуповат братовчед Карл Густав, не остава нищо друго освен горната резигнация, която отвежда нейните лъчезарни мечти далеч към Рим, в лоното на католицизма.

Хермине Кьорнер предава образа на Христина с всичката виртуозност на своята голяма художествена техника. В нейните небрежно разплавени движения, в разнообразната модуляция на нейния глас – детайлно и точно установена във всеки тон – изпъква своенравният наивитет и женствената унесеност на героинята. В известни моменти Кьорнер внезапно нарушава плавната линия на своя лиризм с ярки драматични избухвания, които допълнят образа на Христина и засилват ритъма на нейната игра. Така в първото действие, непосредствено след появяването ѝ, после – при последния диалог с Габриел де ла Гарди,

при втората ѝ среща с Карл Густав, която тя завършва с едно знаменито разпевно „Die Kro-ne... Die Kro-ne...“, казано като вѐдица към Карл Густав, което се разлива с магията на един гениален творчески произвол. Често, наистина, много работи в играта на Кьорнер прозвучават като случайност, като творчески произвол (*licencia artis*), но това е само илюзия на спонтанността. Всъщност играта на Кьорнер е изчистена от каквато и да било случайност, какъвто и да е било произвол на настроението. Това не е игра, която изблিকва като плод на импровизация, а игра, която синтезира в себе си зърната от художествено злато, добити в лабораторията на най-старателно, на най-подробно щудирание на ролята. Така всичко в изпълнението на ролята – всяка нота, всеки жест – е най-точно установено и психологически мотивирано. Актрисата никога не рискува да попадне в някоя неприятна изненада на случая – и на зрителя не остава нищо друго, освен да се наслаждава от сложната полифония на нейните непрестанно преливащи се интонации, от издържания ритъм на нейните движения, из които израства – завършен художествено – образът на героинята Христина.

А тази детайлирана щудировка е извършена за всяка роля поотделно, цялата пиеса е разучена най-подробно и установена най-точно, за да се получи един цялостен образ на цялата пиеса – за да се получи това, което се нарича ансамбъл. *Ансамбъл*: и тъкмо това е характерният белег, който възвисява представлението на „Кралица Христина“ до издигнатото стъпало на истинско художествено творчество. (И тъкмо това е белегът на висока художественост, която е присъща на мюнхенския Шаушпилхаус: ансамбълът). Театърът е колективно изкуство, изкуство на много лица едновременно. Неговата високо художествена задача е не отделната, единичната мелодия, а слож-

ната мелодия от много гласове, многогласната контрапунктна хармония: ансамбъла. И тъкмо това постига в своите представления мюнхенският Шаушпилахаус. Постига го в голяма мярка. Постига един идеален ансамбъл. И тъкмо в това е голямата художествена стойност на тия представления. *Режисьорът Хох*, който стои погнудан под постановката на „Кралюца Христиня“, е отразил в постановката не само разбиране на режисьорската задача (ансамбъла), но и творческо умение за въплочение на своето разбиране.* Цялата постановка – от играта на актьорите до условно стилизираната сценерия, която, с промяната на няколко подробности в задния план, промяна в мястото на действието, е издържана в една строго определена *ритмична линия*, която свързва отделните части в едно художествено цяло – в ансамбъл: бавния ритъм на мистично застоялите движения и равно кагансирания говор (мистичността бе малко прекалена – за сметка на контраста между наивно-фината Христиня и суровостта на околната среда). Но тъкмо тази стилизираност на интонации, които не познават гръмогласните патетически викания и жестове, които замръзват и остават цяла минута във въздуха (особено виртуозен в това отношение бе актьорът Волфбрюк в ролята на Клаус Том) – тъкмо това може би правеше пиесата скучна и „тежка“ за нашата публика, несвикнала с тежка художествена храна.

В това отношение (ансамбъла) мощният лайт-

* Един случай на жестока, бодлива поука – не само за *Свободния театър*, където днес се подвизава мюнхенският ансамбъл, а до вчера се подвизаваше нахалното недоразумение Свободин, но също така и за Народния театър, който и след жестокото наказание божие от 10 февруари продължава да прехранва своя режисьорски позор, оперетния клоун Юрий Яковлев, който в шест нещастни месеца достатъчно погнудан смъртната си присъда с чудовищните светосквернения – от „Саломе“ до „Потъналата камбана“.

мотив на 2-жа Кьорнер намираше достойни акорди в играта на другите актьори, главно – *Волфбрюк* и *Риве*, застъпващи главните роли: първият – любовника Клаус Том, вторият – управителя на хазната Габриел де ла Гарди. Обикновено големите артисти ходят да гостуват с посредствен ансамбъл, но спектаклите на Мюнхенския театър ни извадиха от предположението, че ансамбълът на 2-жа Кьорнер ще бъде може би посредствен; напротив – тъкмо ансамбълът, идеално съчетаният ансамбъл, е първото достойнство на Шаушпилхауса. А за ансамбъла са необходими добри актьори, актьори с техника, каквито са Волфбрюк, Риве и другите. Особено Р и В е: на места той бе така отмерен в тон, движение и пауза, че в играта му проблясваха контурите на голям артист (II и IV г.).

* * *

Качествата на ансамбъла, що постига в своите спектакли мюнхенският Шаушпилхаус, се виждат още по-ясно в „Карнавал“ (Fasching) на Молнара. Тук няколко скърцащи колелца в „Христина“ са отстранени и ансамбълът, общата хармония на всички гласове, е възвисен до виртуозно съвършенство. Същата детайлирана разработка, същата виртуозна фразировка, същите актьори, както в „Кралица Христина“, но само че – в друга ритмическа линия: там бавният, старинно-мистичен ритъм на Стриндбергова психологическа сложност, тук – живият, карнавалният ритъм на Молнаровата театрална капризност. Там *andante* с чести апортаменти и *fermato*, тук – *allegro* с остри стакати и бързо *crescendo*.

Всъщност пиесата на Молнара е една литературно слаба работа, една от най-слабите му работи изобщо, твърде плитка и разточена, построена, както всички пиеси на Молнара – върху една измислена слу-

чайност, която произвежда по-нататък психологически перипетии. Тук необходимата за зараждане на конфликт случайност е намерена в загубването наред бала на един скъп диамант от короната на някаква принцеса, диамант, който бива намерен от изобилно ухажваната героиня на пиесата, Камила. Тя го скрива и продължава да го крие въпреки претърсванията, които се предприемат в бала от цял полк детективи. Това криене на скъпия диамант продължава две действия и половина, одушевено от една, също тъй скрита замисъл на Камила: да бяга с любовника си в Америка – със средствата на този диамант. (А той струва няколко милиона.) Любовникът обаче се оказва малодушен. Камила хвърля на земята скъпия диамант (т.е. своето щастие, своите надежди и мечти) и го посочва на минаващия през залата полицейски агент. Любовникът Николаус остава без коз, Камила се връща при своя съпруг и мирно и тихо карнавалът свършва.

Една пиеса без действие, пиеса без конфликт. Една пиеса на диалог, пиеса на театрални жестове. Нищо повече освен материал за актьорска виртуозност. Без тази виртуозност пиесата ще остане оголена в цялата си срамна изкуственост. И тази виртуозност – виртуозност във воденето на диалога – бе постигната от ансамбъла на мюнхенския Шаушпилхаус. Диалогът върви с механическа бързина, интересно и детайлно разработен във всеки момент. В един обаче момент – когато Камила открива на любовника си Николаус, че загубеният диамант е у нея – диалогът между Хермине Кьорнер и Волфбрюк добива крила и лети с такава безразборна бързина, че слушателят загубва всяко чувство на техническа виртуозност, за да бъде всецяло завладян от магията на желаната в театъра свършена естественост и простота.

Хермине Кьорнер, както и целият ансамбъл в пи-

есата, интерпретира ролята си в лекия ритъм на салонния, карнавалния живот, без салонна маниерност обаче, която би нарушила ритмичната линия на цялото. Тя дава един образ, съвършено различен от този на Катерина в „Царицата“ или Христина в пиесата на Стриндберга: едно *пълно преобращение* на артистката – преобращение, което е коефициентът на сценичния талант:меняване на външните и психологическите маски. В това отношение 2-жа Кьорнер, водена навярно от своя драматически натюрел и сигурна в своята актьорска техника, постига изненадващи резултати. Тя е нова във всяко ново преобращение на сцената; и убедителна в интерпретацията си. Така и тук – в Камила. Едно може би не ѝ достига: повече подвижност и младенческа лекота. А това дава първомайсторката на тази роля – Леополдине Константин. Може би за 2-жа Кьорнер туй е напълно ясно и във II действие (в диалога с Николаус) тя прави опит да постигне повече движение, повече лекота, тя изравнява тона и засилва темпа до *prestissimo* (а това удивително напомня Леополдине Константин) – обаче не издържа докрай и преломът в III д. не добива ефект. Константин издържа престисимото през цялата пиеса, кресчендира в III действие и така напява образа на Камила с отсенката на авантюристичен героизъм: тя е жена, която е способна в името на любовта да извърши престъпление – съзнателно, със силата на любовта си, а не само по силата на случая. За жалост в играта на 2-жа Кьорнер не се почувства това величие на героинята, нито пък дълбоката трагедия, що задушават я в гърдите си, след като хвърлят намерения диамант – намереното желано щастие... Кьорнер е твърде класическа за тази съвременна, конверсионна пиеса, макар че предава – с виртуозната си техника – общото движение на образа в кръга на основния ритъм, който движи целия ансамбъл. Но ако

Кьорнер не постига тук абсолютна интерпретация, тя все пак постига абсолютна игра – игра на движения и интонации – и пиесата ѝ добива нужния ѝ живот. Забележителни бяха г. Червенка (в ролята на мъжа, Ороси) и г-ца Бертран, която в ролята на Меска се прояви като жива и виртуозна наивка.

Но следващите по-нататък пиеси от репертоара на мюнхенския Шаушпилхаус представят безспорно още по-голям художествен интерес.

ЛИТЕРАТУРА И КУЛТУРА

136

Гео Мисев. Том III

Големите имена на писатели и поети от миналото стоят в историята на човечеството като централни слънца, в светлината на които угасва мерцащата светлина на безброй имена на дейци и вождове – царе, пълководци, канцлери, и дипломати. Защото тия писатели и поети съсредоточават в своето дело човешкия устрем към един идеал, стоящ отвъд и над суетите на деня – устрем широк и неизменен, който е ръководен импулс на човешкото битие. В делото на писателите и поетите се кондензира колективната енергия на човечеството, което върви през години и векове по пътя на една непрестанна културна еволюция – по пътя, който води към върховното съвършенство на идеалното културно човечество – път от първобитния звяр към божествената духовност на мировата хармония. В делото на големите писатели и поети от различни векове човечеството е огледало своя върховен копнеж. Защото в тяхното дело човечеството е изрекло своя върховен копнеж, е изрекло онова, което е сърцевина на делото на човешкото съществуване: устрема към културно съвършенство и жаждата за окончателно очовечаване на полу човека, нещо повече – за обожествяване на човека.

Но сред шемета на ежедневния ден, гето владеят първобитните инстинкти на вегетивното, върховните откровения на литературата и поезията губят своя смисъл. Само в часовете на съзерцание и душевен подем човешката мисъл долавя тоя смисъл – върховния смисъл на литературните дела!

Така и днес – в тия дни на физическа борба между минали вери и бъдещи надежди. Така и у нас – в

България, – дето алчността на низките инстинкти, единствен двигател на днешния български живот, се крие зад лицемерния повик за култура... „Култура! Култура!“ И ний се гордеем с някаква фиктивна култура, която божем притежаваме. Де е тя?

Всъщност културната история на българския народ ще отбележи днешния момент като момент на пълна разруха на всяка култура; въпреки закона за насърчение на родната литература, въпреки големия щат от писатели, поети и критици в България, въпреки присъствието на професори при държавното кормило, въпреки фаворизирането на така наречената интелигенция... Защото тази „интелигенция“ е забравила своето призвание и отстъпила към десничарските идеали на карьеризма и латаргичното мещанство. Защото в българското общество отсъства пиететът към откровенията на литературата като върховен израз на върховния човешки копнеж към културно съвършенство. Защото изпарен е в българското общество и малкото интерес към културно-литературни откровения, какъвто интерес все още съществуваше до неотдавна. Защото, най-сетне, малкото литературно богатство на миналото се разпилява днес разточително от пубертетни епигончета, които се надуват да творят българска литература със своите ялови, фризирани и избръснати стихчета, каквито лесно се фабрикуват по дузини в денонощие, когато е въпрос да се разточителства с едно, макар и скромно наследство, останало от прешествениците...

Днешното състояние на литературата и литературния интерес у нас е повече от застоен. Защото към импотентността на литературното производство днес се прибавя и анархията, нещо повече – убийството на литературния вкус на публиката, причината за което е усилената дейност на полуграмотни издатели, които диреха спекулация чрез литерату-

рата... Те наводниха така наречения литературен пазар с тежките томове на леки булевардни романи и пикантни книжлета – докато най-после стигнаха до фалит и разпродажба с 50% намаление!... А при това – въобразяваха си, че помагат за процъфтяването на българската литература... И сега тия търговци в храма, тия фалиралаи отровители на литературния вкус и престъпници спрямо българската литература замислят нови адски планове: подемат – хем чрез правителствената преса – една нечестива търговска кампания („в интереса на българската литература“), която цели едно: да подведе държавата {resp. М-вото на просветата} да им откупи известно количество от бракуваните книги за някакви 2 000 000 лв., т.е. да лапнат те сухи пари 2 000 000 лв. и да задушат окончателно българската литература. Търговци в храма! Ето до какъв цинизъм се стига днес при тази литературна анархия и културна разруха, която преживяваме.

БЪЛГАРСКИЯТ ПИСАТЕЛ

Във въображението на далечния любител на поезията – на литературата, музиката, живописца и изобщо изкуството – хората на изкуството, художниците, поетите, писателите, живеят посред блясъка на свръхземно очарование, увенчани с ореола на своето божествено призвание – да бъдат творци на красотата и херолди на божествени откровения. Във въображението на далечния любител на поезията поетите са едва ли не полубогове, синове на Аполона и любимци на музите.

Наистина трогателни илюзии на далечната перспектива, измама на митологията, заблуда на емоциите... Защото Аполон не съществува, а музите са оптическа измама на митологията. Измама! Изчезнало е отдавна времето на боговете и полубоговете. Те не съществуват. Съществува само човек. Нищо повече от човек – земен и жив в тоя свят. Човек е и поетът, творецът, художникът. Той не е избраник на небето, не е помазаник на боговете, не е любимец на музите. На никакво небе, никакви богове, никакви музи. Небето е въздух, боговете са мъртви, музите са въображение. Не съществува дори и така нареченото „вдъхновение“ на поета. Вдъхновението е само работоспособност, само *духовна* енергия. И поетът е само човек, дори твърде обикновен човек. Поне българският поет – поетът, писателят в България. Той не яде амброзия, не пие нектар, не се разговаря с боговете, не пламва от вдъхновение, не го спохождат никакви музи. Той си живее съвсем обикновено, като съвсем обикновен човек, има си своите обикновени делнични залисци, изкарва си прехраната, както може –

и отделя понякога малко от свободното си време (малко от многото си свободно време) и за... литературно творчество. И това литературно творчество е също една от многото му залисии — една от многото залисии на българския писател. Защото така е с повечето, да, повечето, може би с 9/10 от пишущите братя; защото литературата за тях не е някаква необходимост, някаква „вътрешна“ необходимост — о, пази боже! — не някакво призвание, не гори и дарование („свише“), не гори и мерак... а само случайно сбъркване на пътя и след това — неволно последствие на закона за инерцията... Само така може да се обясни големият брой писатели и поети в България — повече, отколкото всякъде другаде — толкова много — те са по-много, отколкото има население в България, както остроумничеше един свиреп писател... Много непроходима галерия от знаменити мъже — и не по „призвание“, а само... по случайност.

Ето например Н. Той си признава откровено, че литературата за него е случайност — и че политиката е неговото призвание, — и се отдава на карьеризъм... Наистина, една рядка скромност. Защото случайността на сбъркания път кулуминира обикновено до неизлечимо самооблащение, т.е. маниачество. Писателят Р. иска на всяка цена да се чувства слънце на някакво съзвездие — и ако не съществува такова съзвездие, то може да се съчини! — съзвездие от кули. Но във всеки случай — съзвездие, свита, една малка литературна котерийка, която образува „група“... и си въобразява, че играе някаква важна роля, че е съсредоточие на българската литература.... Така маниачеството не остава ненаситено. Писателят Z. — „ростом малък умом-же великий“ е понастоящем в немилост и съкрушено пие кафета, защото бе неблагоприятно сервилен през миналия режим, като откри — твърде късно — гениалност у един властник... от когото за-

висеше много. Писателят F. не е написал от 15 години насам нито един ред, но продължава да бъде член на Писателския съюз. Писателят W. мечтае за командировка в странство и се гневи на това общество, което още не е оценило заслугите му. Писателят X., младият писател X., автор на няколко малокръвни стихчета, се надява да получи тази година литературната премия от 10 000 лв. Писателят, дяволическият писател Q., белетристът V., критикът L. и т.н., и т.н.

И всички са членове на Писателския съюз. Защото са писатели. Защото се занимават с литература. Творят литература. Творят българската литература.

И навярно играят роля в българския живот...

А българският живот, а животът изобщо отминава с пренебрежение край тях, отминава ги без капка интерес – тъй както и те го отминават... Без интерес – защото са служители на Аполона. Но Писателският съюз съществува.

В България станаха работи, които потресоха цял свят. Писателският съюз мълчи. Писателят Антон Страшимиров отправя един позив на милосърдие посред тия времена на жестокост и безсърдечие. Писателският съюз мълчи. Дълбоко под народа тътнат може би близки трусове, ниско над народа пищят заплахите на утрешния ден. Писателският съюз мълчи. Българският писател мълчи. Мълчи в своята величествено-глупава поза на Аполонов жрец и чака. Що чака? Докога ще чака? Чака и мълчи.

И животът го отминава с безтрепетно пренебрежение... Така е било, така е.

И наистина, интересува ли се българинът от българската литература? Никак. Защо? Защото тази литература, творчеството на българския писател е литература, изсмукана из пръстите на безработни хора. Хора, които отминават без интерес край живо-

та. Хора, които, скрити зад смешното чучело на Аполонови жреци, не живеят с нищо друго освен със своите гребнички амбицийки, манийки, ежбици и залисийки хора, сбъркали пътя си в живота, хора без път в живота и без интерес към тоя живот. Не към бурния ежедневен живот, не към живота на обществените и политическите борби (Аполоновият жрец не се интересува от тях, разбира се!) – не, но живота, живота изобщо, големия живот, широкия живот, безпределния живот, живия живот.

И затова българският писател е мъртвец сред тоя живот. И мъртво е това, което излиза изпод неговото водно перо, мъртва е „литературата“, която той твори: българската литература. Литературата на българския писател или поне – днешния български писател.

Мъртва литература: мъртва по идеи, мъртва по форма, мъртва по естетика. Мъртва.

И естествено: не ще докосва ничие сърце тази мъртва литература и ще бъде отминавана без интерес и с пренебрежение – някакъв факт без значение.

И така ще бъде; докато се явят ония писатели, които – човеци преди всичко – ще чувстват живия пулс на живота и запивайки жадно уста в източника на първобитната стихия на човешките трепети, ще създадат литература с жив пулс, литература, която не ще бъде факт без значение посред неудържимия трясък на живота.

А такава литература ще имаме тогава само, когато литературата престане да бъде частно занимание на безработни хора; престане да бъде индивидуално проявление и се превърне в колективна необходимост.

ТЕАТЪР „СТУДИЯ“

Възнесението на Ханеле и погребението на актьора; Любовта лекар и болестта театър

След половин година репетиране новосформираният театър „Студия“* изнася пред публиката своето дело, своите художествени постижения: „Възнесението на Ханеле“ от Хауптман и „Любовта лекар“ от Молиер.

Театър „Студия“ разтръби – в продължение на кръгло половин година – твърде гръмко своите цели и намерения; те се знаят от всички: да се обнови театралното изкуство в България – да му се вляят *нови* жизнени сокове – да се избави то от рутината на „държавния“ театър – да се бламират старите „рутинирани“ актьори с делото на нови *сили*. Това се знае. Това ни се казваше в безброй манифести, антрефилета и статии. И ний очакваме да видим реализирането на тия смели и похвални намерения. Намеренията бяха похвални. Днес – в салона на „Славянска беседа“ – виждаме делото. Делото на тоя, който поемаше върху себе си изпълнението на тия намерения: централното лице в театър „Студия“: режисьора: Исак М. Даниел.

Ханеле от Хауптман.

Пиесата е всеизвестна. Подробности и анализи са излишни. Вниманието ни привлича дагеномото на сцената. Постановката.

* Бел. ред. В миналия брой на „Възход“ бе поместена една статия импресия върху театър „Студия“. Сега редакцията дава място на втора статия, за досегашното проявление на театър „Студия“, като ново театрално дело с амбиция за реформиране на театралното дело в България.

Постановката – както и самият театър „Студия“ – има два образа: намерение – и дело; платоническо желание – и реален резултат. Защото – за жалост – намерение и дело, желание и резултат остават отделени едно от друго: намерението не е превърнато в дело, желанието не е доведено до резултат.

Намерението е: да се даде стилна постановка. Наистина, тъкмо тук – при стилната постановка – режисьорът ще може да прояви себе си – да създаде ново и самостоятелно дело – да се почувства неговата ръка.

За жалост: ръката на режисьора се чувства *твърде много*.

Играта на всички актьори е подведена – в името на ансамбъла: – в една линия: стил: едни гвижения и един тон. Стил.

Твърде погрешно понятие има режисьорът за това, което се нарича стил; да не кажа – никакво понятие. Защото един „стил“ в едно художествено произведение не значи *един* тон. Така изкуството отлита в безкрайност.

Изкуството е ли хармония? Да. Хармонията е ли еднoglасна? Не. Постановката на „Ханеле“ е ли еднoglасна? Да. Тогава – постановката на „Ханеле“ изкуство ли е? Е ли художествено дело? – За жалост: Не.

Защото всички актьори, всички действащи лица, говорят на един тон: сол гиез. Цялата постановка е сложена на един тон: сол гиез. От начало до край. Всички актьори: учителят Готвалд, Ханеле, сестрата Марта, докторът, кметът, бащата Матерн, Зайдел, шивачът Тулпе, ангелите – сол гиез. Един тон, една интонация, едно темпо. Получава се една обща униформена маса. Без цвят, без нюанс. Унисон.

Достатъчно е да се опровергае присъствието на изкуство в постановката на „Ханеле“ – режисьор И. М. Даниел. Но оттук започва отговорността – режисьор И. М. Даниел.

Защото моя един и същ тон у всички актьори излиза не от самите актьори, а им е загаден отвън — от режисьора: в името на „стила“. Така този един и същ тон — сол гиез — е натрапен на актьорите, неизживян от тях, и затова — изкуствен, фалшив. Те скандират своите реплики в сол гиез, темпо анганте — защо? те не знаят, не разбират. Те са превърнати в говорителни тръби — и говорят. Така, както казва режисьорът. И се получава „стилът“ на постановката — чудовищното монотоние — от начало до край. Може би. Зрителят е наклонен да приеме това, защото тия млади актьори са новите сили, които ще бламират рутинираните стари актьори от „гържавния“ театър? Зрителят е предварително погвепен да допусне или дори да вярва, че тия млади актьори имат талант. Но този талант не се вижда. Защото не им е *позволена* възможност да го проявят. Режисьорът ги е заставил да скандират грамофонно своите реплики в сол гиез — и толкоз. Актьорът не съществува — защото съществува сол гиез. Актьорът не се вижда (не само поради невъзможното полутъмно осветление) — защото му е наложена неподвижна гървена маска. Актьорът е убит — в името на... „стила“. Многострадалната Ханеле се възнася. Убитият актьор се погребва. Завесата пада.

Дебютът на младия режисьор Исак Даниел е твърде злощастен. Такава постановка, която ще убие актьора — в името на... нехудожествения унисон, в името на... безцветната еднотонност — е лош атестат за един дебютант, който се явява с гръмогласната претенция да убие „рутината“ и т.н.

Важен е принципът, основната линия. И няма да се спирам на отделните — една подир друга, стремлаво следващи грешки. Няма да изтъквам грешките във *всяка* роля, чудовищните ужаси в осветлението и мизансцена.

А за основната проблема, която лежи пред режисьора, който ще поставя „Възнесението на Ханеле“ – *сливането на действителността със съня* – не може и дума да става. От тази главна проблема няма и следа в постановката на театър „Студия“. Защото: твърде нелепо се преобразява учителят Готвалд в... Христос. Христос? Това не е казано в пиесата. Не Христос, а един... „прашен скиталец“ (Staubbedeckter Wanderer) се явява пред Ханеле. Скиталец, който ходи по света да събира болките и сълзите на човешките същества. Тъкмо обратното в постановката на И. М. Даниел: един истински Христос – добрият пастир – в бяла риза и с пастирски кривак в ръка, липсва му само божествен ореол около челото. И за да се улесни преobraжението на учителя Готвалд в Христос – още в началото Готвалд е – *horribile dictu* – с дълга коса и брада; готов Христос. Сменят се само грехите. А това показва колко сериозно е съзнавал режисьорът проблемата на преobraжението в пиесата, проблемата на прехода между действителност и сън. Но – за този и други големи режисьорски проблеми не може и дума да става при въпросната постановка. Престъпленията са много по-малки. Ако е малко престъпление да обезличиш, да убиеш актьора.

Ако все още остава нещо от постановката на „Ханеле“ – то е само текстът на пиесата, силният текст, който режисьорът не е можал да овладее, но не е можал и да убие. И може би това е причината, дето някои се заблуждават, че постановката е „хубава“. Хубава е – пиесата.

И остава още едно – или още две: двама актьори, които режисьорът не е можал да убие: Кисимов (Плешке) – Дюстабанова (Хета). Те двамата създават великолепен типичен образ на просеци, дават живот и движение на първата сцена (в приюта), която върви великолепно. Но първата сцена свършва вътре в

две минути – и започва фамозното монотоние на сол гиеза, което завършва не с възнесението на Ханеле, а с – погребението на актьора.

Една студия трябва да има за задача не да ни изнесе съвършени постановки, това не може да се очаква при начинаещи актьори, а – да ни изнесе актьори, да обработи, да обучи актьори. Една студия е училище за актьори.

Но в представлението на „Ханеле“ тъкмо това не видяхме: актьори. Актьорите са убити... благодарение високите художнически усилия на режисьора – И. М. Даниел.

* * *

Любовта лекар от Молиер. Друг стил. Не тайнствено-монотонен, а гротескен. Експресионистичен. Но тук стилът е диктуван не от режисьора, а – на режисьора. Диктуван от декорите на художника *Мецгер*. Защото аз поне зная колко и какво знае режисьорът И. М. Даниел от експресионизъм. Толкова, колкото например... редакторът на бившия „Развигор“. Режисьорът не знае що значи експресионизъм. Но ето че художникът му диктува със своите декори експресионистичен стил. И той трябва да се нагоди – трябва да нагоди играта на актьорите към стила на декорите... Това поне режисьорът е схванал и разбрал. Нещо повече: решил е да се възползва от него – да се възползва от неудобното положение, в което е поставен. Да го използва за „блъфиране“ на публиката. Нали експресионизмът е – „мода“? И режисьорът изнасилва втори път своите актьори: в „експресионистичен“ стил. Гротеска. Изтънчени тонове. Шаржирани движения. Карикатура. Карикатура – вместо експресионизъм. Не стил – а злоупотреба за сметка на стила. За това са достатъчни само шаржирани хрумвания, измишльотини (Einfalle). А такива – кол-

кото обичате. Безбройни и най-разнообразни. Нищо по-лесно от хрумванията. Достатъчно е да замижи човек пред изкуството. Раз-два-три. Але-хон! Хокус-покус... Прах в очите на публиката.

И друга, още по-лоша грешка на режисурата: не всички действащи лица са погведени в общия карикатурен „стил“ на шаржираните хрумвания: Кисимов (Сганарел), Шиварова (служинята Лизбет) и Зора Йорданова (дъщерята) играят реалистично – обикновено – плоско. И затова – ако всичко останало бе забавно, като хрумване, като „измишльотина“ – тия роли (бидейки дисонанс сред общото) бяха безцветни и неловки. Невключени в общия – такъв или иначе – стил на постановката, режисьорът не поставя своята главна задача: ансамбъла – не се получава и комизъм на комедията, въпреки усилията на карикатуристическата изобретателност... Публиката се забавлява, без да се смее.

А за да се разсмее публиката, е необходимо и друго: абсолютна виртуозност у артистите. Особено за Молиер. Нужно ли е да се казва, че у начинаещите артисти на театър „Студия“ липсва такава виртуозност.

Но трябва да се признае: представлението на „Любовта лекар“ беше изобщо по-добро от това на „Ханеле“, понеже беше по-раздвижено. Понеже не бе тласнато в убийственото монотоние на еднаквия тон. Без да бъде свършено само по себе си.

Може би единствен стилно издържан момент е пантомимата между Сганарел (Кисимов) и негърчето (Дюстабанова). Като пантомима. Но основното гостойнство на постановката, посред толкова много недостойнства, са оригиналните декори, костюми и аксесоари на художника Мецгер и музиката под ръководството на Нук. Абаджиев. Това спасява постановката. Но то е вън от постановката. И дело не на режисьора.

* * *

Но гали театър „Студия“ – с тия две представления постига своите гръмогласно разтръбени намерения, оправдава своята смело, дори гръзко заявена програма? Мисля – не. Защото театър „Студия“ изменя на своето предназначение: да създаде актьори. Напротив, ръководството на театъра убива и това, което има у неговите актьори – ако има нещо. И актьорите остават с измамени надежди заразени от болестта театър, която кой знае гали ще може да лекува лекарят, любов към изкуството.

Една утеха остава за тия млади хора с измамени надежди, че самите те не са доволни от себе си, т.е. от фалшивата дървена маска, която им е наложена от режисьора И. М. Даниел.

КНИЖНИНА. ЗОРНИЦА,

150

Гео Мисев. Том III

най-старият вестник в България (год. 43), орган на Бълг. евангелско благотворително с-во, т.е. на протестантските църкви в България, е станал в последно време съвсем интересен. Един вестник, който е по-интересен от всички други български вестници. Причината е това, че редакцията отстъпва вече от чисто религиозния характер, какъвто в „Зорница“ е имал досега, и започва да дава статии и съобщения по всички прояви на живота – етически, обществени, политически, литературни и пр. въпроси. Това прави чест на нашите протестанти – това, че разширяват своя кръгзор малко по-далеч от чистото Слово Божие и борбата против алкохолизма. Това трябва да им се признае. Това, което не може да се признае за нашите православни църковни вестници и списания.

Но както пасторите в грамите на Ибсена, така и нашите пастори си остават все пак пастори, когато застанат пред големите, трънливите въпроси на живота. Това зависи може би от техния шаблонизиран „пасторски“ начин на мислене, от тяхното ограничение и едностранчивост на мисълта. Те искат да разширят своя кръгзор, да погледнат широко и свободно на живота и неговите проблеми, но се оказват безсилни да обхванат, да анализират и правилно да решат тия проблеми. Също като Ибсеновите пастори. И като тях те загиват под собственото си безсилие. Защото няма нищо по-тежко от това – да освободи човек себе си от самия себе си – да освободи себе си от наслоените в себе си предубеждения и ограничения.

Нашите протестанти имат едно ръководно начало: Евангелието, така както те го разбират – ка-

то религия на някакъв Бог Господ и Дух Свети *вън от човека, над човека*, и Христос Син Божий, който ще съди живите и мъртвите, който е съвест, който е око, което постоянно ни гледа — гледа да не изпадне в „грех“ и т.н. Така се създава религията на страха... „Страх Божий е начало на всяка премъдрост.“ Но ограничен, свързан от тая религия на страха, когато човек застане пред лицето, пред многоликото лице на живота — той неизбежно ще се превърне във „фарисей“, ще изгуби сам своето християнско ръководно начало (понеже то е *фалшиво* християнско) и ще трябва да лъже себе си и да лукавства пред лицето на живота. Случаят с нашите протестанти.

„Зорница“ гава интересни преводни работи. „Зорница“ има добри намерения. Но когато нейните редактори поискат да кажат разумна преценка върху някой болен въпрос на днешния живот — те достигат само една жалка идеяна еквилибристика. Те се стараят да примирят две крайности, да наситят вълка и да запазят агнето живо и попадат в хитрата „златна среда“ на фарисейската самолъжа. Защото в живота няма златна среда, защото животът е непрестанно движение между два крайни полюса, защото в живота има само ляво и дясно — и право напред. Който остава назад, ще бъде прегазен. Или тук — или там! „Златна среда“ няма. Пасторите от „Зорница“ би трябвало да определят своето място, преди да застанат пред проблемите на живота. Или тук — или там! Наляво — или надясно! Среден път няма.

Но това те не правят. Няма сила да го направят. Те не са нито реакционери, нито революционери. Искат да бъдат революционери чрез реакционерство — т.е. стават „фашисти“. Плюс и минус дават минус — т.е. реакционерство.

И не може да бъде иначе. Понеже така разбират те християнското учение. Те говорят за обществе-

ни и политически въпроси, но забравят думите на Хрифта: Дайте кесаревото – кесарю, а божието – богу. Което значи: гържавата е едно, християнското учение – друго. Няма среден път между тях. Едното е наляво, другото – надясно. Бог е Бог, гържавата е Мамон. Не може да се служи едновременно и Богу, и Мамону. „Зорница“ е готова да признае това – че гържавата, властта е Мамон. Писала го е дори. Но ето че ненадейно тя, „Зорница“, започва да говори за „народа“, за „любов към отечеството“, за „гълг към родината“, за това, че „ний ((евангелистите) сме (преду всички българи“, и т.н., и стига до фаталното заключение, което се мъчи да примири Бога с Мамона: „гържавата е свята“, „без гържава не може“, „лоша или добра, властта си е власт“, „без закони не може“ и т.н. И християнският в. „Зорница“ става (и е винаги) привърженик на властта, на правителството. „Зорница“ пише против войната, а стои заг властта, която включва в себе си и военно министерство. „Зорница“ препоръчва патриотизъм, а разпространява уж християнското учение, за което няма нареди, което обединява всички народи и племена в едно общо човечество – равно пред лицето на върховния идеал Любавта, християнската Любав. „Зорница“ се възмуцава от политическите убийства (и изрежда: „Стамболов бе убит. Петков бе убит. Греков бе убит. Чуклев бе убит. Стамболийски бе убит. Р. Даскалов бе убит. Генадиев бе убит...“) – но не се възмуцава от тия, които убиват. „Зорница“ проповядва свобода, братство и любов, но осъжда всеки опит за освобождение. „Зорница“ цитира следните „хубави думи на нашия министър председател“: „Тежко и горко на онова правителство, което се крепи на щикове“ – но осъжда комунистите, които въстанаха против тия щикове. „Зорница“ признава, че пролетариатът трябва да има свобода – но препоръчва му да мълчи. „Зорни-

ца“ осъжда комунистите, които искали „със сила да вземат властта“ — но препоръчва на своите читатели да гласуват за властта, която със сила смаза комунистите. Те вдигнали глава „против народа“, но „народа ги наказва“. Що е народът? Посред тая галиматия от противоречия „Зорница“ едва ли би могла да се оправи и да ни отговори на моя въпрос — като не забравя, че християнството бе гонено от римския народ, а Христос — разпнат от народа на Йерусалим.

Това е становището на „Зорница“ спрямо болните въпроси на живота: нито наляво, нито надясно — а по средата, — нито революция, нито реакция — а демокрация. Американска демокрация. Нали Америка е идеалът на нашите евангелисти? Но равносметката е всеизвестна: Америка със своята демокрация днес е най-голямата реакция, каквато съществува в света. Америка, скрита зад маската на демокрацията, филантропията, Библията, мисионерите, алкохолната забрана и т.н. Вестник „Зорница“ с удоволствие приема да стои под идейния патронаж на Америка — фарисейска Америка.

Но нека дадем гумата на читателите на „Зорница“. Сама „Зорница“ печата техните мнения — писма до редакцията. (Един — Нейчев С. от Бургас — пише (бр. 91): „Чета редовно в. „Зорница“. И неволно си мисля, че за разпространение на лъжа и заблуда ли служи езикът, най-висшият дар, с който природата е дарила човека?)

Вий се броят за последователи на Христа. Всеки знае, че Христос е бил разпнат на кръста, защото издигна глас в защита на унижените и оскърбените, гладните и голите и защото е умрял за тях. А вий в какво собствено следвате Христа? В това ли да се обявявате всякога на страната на правителството, даже и на сегашното правителство, от страх да не прати то четирима стражари на вратата на вашия стобор?

Ако искате вий да имате не 5 и половина последователи, а да се радвате на симпатиите на народа, вий трябва да вървите по пътя на Христа в защита на поробените, гладните и босите и да сте готови да изпиеете до дъно горчивата чаша на гонението.

Но днес такива последователи Христос има, които вий ежечасно хулите, има ги в цял свят, има ги и в България и те умряха с хиляди за своите идеи, както казва м-р предс. Цанков, и техните идеи бяха: за братството, равенството и свободата на човечеството. Къде вий блестите с частица поне такива дела?“

Друг – Ив. Хр. Угринов – пише:

„Г-н редакторе,

В последния брой на в. „Зорница“ прочетох, че се очаква скоро да бъде открит противопартизански серум. Позволете ме да ви посъветвам веднага да се инжентурите с него всички ратници около „Зорница“, защото предназначението на предметния вестник вие заместихте с партизански реклами! Подкрепвам обвинението си с факти, взети от вашия вестник:

В брой 88 от т.м. казвате: Гласувайте за правителството – днешните управници – те правели грешки, но не било време за промени.

Ако вие продължавате да наричате грешки извършените жестокости, аз всякога ще се учудвам на дебелината ваша съвест, а не мога да нарека това друго освен сляпо партизанство, за което още в началото на настоящето ви посъветвах да се лекувате.

В същия брой в уводната статия „Пролетариатът и комунизма“, след като описвате грозното положение на пролетариата и голямото му значение в световния въртеж – признавате техните права – продължавате:

„Има обаче една група мислители и дейци, които

с особена енергия защитават и подпомагат пролетариата, а това са комунистите. Те градят клубове за трудящите се, откриват амбулатории, нареждат забави, ръководят празненства. В някои места те са отъждествили своята дейност с трудящите се до там, щото комунистите и пролетариата се приемат за едно и също нещо, та хората мислят, че ако ратуваеш за пролетариата, ти си комунист, както и противното, именно че ако си против комунистите, ти си против пролетариата.“

Ако тия хора, които градят клубове за трудящите се, издават вестници, откриват амбулатории, нареждат забави, ръководят празненства и в някои места отъждествяват живота си с тоя на пролетариата (точно вашите думи) — ако тия хора не са приятелите на пролетариата, кои са техните истински приятели? — Ще ви моля да ги посочите.

Продължавате по-нататък, че пролетариатът, макар добре организиран, бил сломен, разнебитен и смазан — виновен за това бил комунизмът — той гонел зверски пагубни цели — класова диктатура. Вашата „Зорница“, пропита с толкоз партизански бацил, не съм никога желал да получавам. — Спрете изпращането ѝ.

С почит: *Ив. Хр. Угринов.*“

Друг обаче — писателят Н. Райнов — намира „Зорница“ много добър вестник, харесва в него наистина хубавите преводни статии, но не обръща внимание на онова, което дава главната боя на вестника, и пише до редакцията:

„От някое време насам ми се праща в. „Зорница“, без да съм го искал. Благодаря на оня добър човек, който ви е дал адреса ми, та сте решили да ми пращате вестника. Комай всичко, що се печата в него, ми госта допада и ми се нрави.“

И завършва:

„Онова, което отличава днес „Зорница“ от многото повременни издания за народа, е — безспорно — чистият му български език: рядко качество, към което се добавят и редица други, също тъй очебийни (чиста мисъл, ясен слог, пряка и нагледна реч, добро опознаване с въпросите¹, по които се пише, борба за човешчина и духовност), над които стои най-голямото му достойнство: издигане на идеал, надхвърлил вековете.

Като ви поздравя и сърадва, моля ви да се вслушате в желанието ми

вашият абонат
Николай Райнов.“

Всичко друго във в. „Зорница“ (неговата II страница) е неинтересно и мъртво. То може да интересува само мъртви хора: разните проповеди, молитви и свещени песни, т.е. религиозни забавления, с които може би нашите евангелисти мислят, че служат най-добре на своя учител Исуса.

¹ Напр. с обществено-политическите въпроси. Бел. реценз.

ИЗЛОЖБАТА НА АННА БАЛСАМАДЖИЕВА

Една изложба, която означава нов етап в развитието на нашето пластично изкуство. Скулптурите и офортите на з-ца Балсамаджиева са нещо ново за нас. Те стоят съвсем далеч от всичко онова, което ни е омръзнало да гледаме в частни и колективни изложби, вече от няколко години насам. Г-ца Балсамаджиева излиза настрана от пътя, из който продължава да върви българската живопис и българската скулптура. И в това е заслугата и значението на тази изложба.

Всичко онова, което е било и продължава да бъде път и цел за българския художник, не интересува младата скулпторка: нито прословутата анатомическа точност, нито още по-прословутото внимателно щудиране на модела, нито симетричната уравновесеност на частите, нито всичките ония стереотипни формули и банални афоризми, които звучат като заклинания в ушите на българските художници само. Стереотипни формули, банални афоризми и академически наставления, които свързват всички наши малки дарования, свързват ги в окови, които те са слаби да разкъсат – слаби да подирят свой път, без смелост да преодолеят шаблонната умъртвителна традиция.

Младата скулпторка Анна Балсамаджиева има тая смелост. Смелост да подири освобождение и нов път. И това е ценното.

Може би новият път, който дири тя, да не е още напълно неин – свой. Чувстват се в нейните работи чужди влияния: Барлах Лембрук, Хьотгер и др. Чувстват се влиянията на днешното западно изкуство. Но през и над тия влияния се чувства и нещо друго: самостойната художническа воля и творческото мо-

жене на художничката. А това е важното и то дава значение на въпросната изложба.

Отстъпваща от академично-реалистическата детайлност и занаятчийската шлифованост в скулптурата, г-ца Анна Балсамаджиева пипа глината с твърда и смела ръка. И нейното моделиране е грубо и примитивно – без детайли. Нейните скулптурни фигури стоят неподвижни като късове глина, без да се стремят да излязат вън от глината – без да дирят живия трепет на действителността или естествеността на психологическия израз. С всичките тия имитаторски попълзновения към живата естественост – принцип на класицизираното старо изкуство – не се отива по-далеч от гипсовата или бронзовата имитация на известна видима, обективно съществуваща вън в действителността форма. Но тъкмо при скулптурата, дето са изключени имитаторските измами на боите, с които живописиста налучква лековерната възможност за нетворческо тичане по дир природата – тъкмо при скулптурата тази възможност би довела до обезличаване и обезсмисляне на творческата задача на художника. И безсмислеността на тая възможност става най-ясна – съвсем ясна – тъкмо при скулптурата. Защото художникът няма пред себе си нищо друго освен едно парче глина, на която трябва да се даде форма. Формирането като цел и задача на творческия акт добива императивно значение при скулптурата. Да се създаде форма, да се създаде закономерна хармонична вещь от безформения материал, който стои в ръката на художника (бои, платно, глина, звуци, слово) – това е задачата на художника. Г-ца Балсамаджиева чувства това и работите, които ни поднася тя – далеч от лековерната амбиция да имитират природната естественост и правда – ни откриват само творческото можене на художницата, т.е. нейното творческо виждане чрез

въображение – и формиране на суровия материал пог заповедта на това творческо въображение. А това се иска от художника. Една фигура се извива наляво или напред не така, както би могла да се свие в действителността една човешка фигура, а така както художницата иска това. Наведената напред сегнала фигура на една мадона („Тъга“) се извива в една крива линия, която започва от челото и свършва във върха на сгънатото коляно. И в тая извивка, невъзможна в действителността, се предава психологическото движение (тъга) много по-добре, отколкото чрез каквито и да било психологически изрази на лицето и др. т. И в това се вижда и проявява художникът. Същото се отнася и до офортите на г-ца Балсамаджиева, дето линията не е използвана за нищо друго освен за създаване на графически (непластически) образи в две измерения.

Аз няма да изброявам качествата на всяка изложена работа поотделно. Това е работа за шаблонни критичници. Важното е едно: присъствието на творческо въображение у художницата, която разполага по своя воля с дадения материал и му дава форма – според волята на творческото въображение. На таланта. Това е голямата гаранция за нещо много повече, което ще ни даде г-ца Балсамаджиева в една втора изложба.