

РЕЦЕПТИВНИ СТРАТЕГИИ НА МОДЕРНАТА ЕВРОПЕЙСКА ДРАМА В АФИША НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР ПРЕЗ СЕЗОНА 1918–1919 Г. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

Една от определящите тенденции в развитието на Народния театър в периода между двете световни войни е масираното включване в афиша му на модерната европейска драма, но в специфично подбран, насочен към широката публика вариант. Намерението на настоящия текст е да се опита да проследи формирането и конкретните начални прояви на тази тенденция в първия следвоенен сезон, обхващащ времето от есента на 1918 до лятото на 1919 година.

За реализирането на подобно намерение е необходимо да бъдат направени (поне) две предварителни уточнения. Едното от тях засяга въпроса за периодизацията на случилото се в Народния театър между двете войни, а другото има за цел да изясни какво ще разбира тази работа под понятието модерна европейска драма.

От гледна точка на състоялите се социокултурни и политико-икономически трансформации годините между войните се разделят на три периода – от 1918 г. до средата на 20-те, от средата на 20-те до 1934 г. и от 1934 г. до първата половина на 40-те¹. Въпре-

ки многото общи интуиции и сходства, границите на описаните три периода на междувоенното време не винаги могат да бъдат така ясно и разграничено проследени в областта на естетическите процеси и практики и, конкретно, в развитието на Народния театър. Още по-точно – в принципа на подбора, сценичната интерпретация и рецепцията на модерната европейска драма, включена в неговия репертоар през разглежданите години. Всъщност тук с по-голяма убеденост можем да говорим за *два* периода – от края на Първата световна война до сезона 1925/1926 г. и от него до началото на 40-те. Основание за подобна периодизация дава фактът, че бурният период на лутане между изпитани консервативни решения и радикални „проверки“ и експерименти² в търсене на оздравяващи стратегии за излизане от „кризата“ от първата половина на 20-те в Народния театър е финализиран с конкретно театрално решение за подобряване, стабилизиране и успокояване на ситуацията в него. Става дума за „решаването на режисьорския въпрос“ чрез поканването на Масалтинов (1925) и режисьорския дебют на Хрисан Цанков (края на 1924), който до

¹ Този въпрос е разгледан подробно в: К. Николова. „Модерната европейска драма на сцената на Народния театър в периода между двете световни войни“. Индивидуален изследователски проект към Института по изкуствознание при БАН. 2002. Библиотека на ИИ при БАН.

² Да си спомним само инвестирането на очаквания и рязкото отдръпване от театралните проекти на Гео Милев в ръководството и трупата на Народния театър.

този момент е драматург на театъра. В последвалото движение на Народния театър от средата на 20-те до края на Втората световна война и, респективно, на модерния европейски репертоар в афиша му липсва подобно отчетливо собствено театрално събитие или цялостна тенденция, които да фиксират завършека на един и да поставят началото на следващ период. По-скоро този втори, почти дважсетгодишен период може да бъде видян като сравнително спокоен, хомогенен и продуктивен, с ясно осезаемо развитие към постепенно усягане в традиционно консервативни и националистични схващания за същността и функциите на театралното представление, форсирано в края му от включването на страната във Втората световна война.

При изясняването на понятието „модерна грама“ настоящият текст ще се придържа към обичайното за съвременното периодизиране и класифициране³ на развитието на европейския театър и определянето на всички драматургични работи, създадени в границите на историческия период Модернизъм (обхващащ приблизително времето от 60–70-те години на XIX в. до 70-те години на XX в.) като модерни. В този смисъл под термина „модерна европейска грама“ тук ще разбираме всички пиеси, написани в Европа от началото на модерната реформа в драмата, поставено от Ибсен, натуралистите и символисти-

те⁴, до края на 30-те. Основното предимство на поставянето на всички драматургични текстове, създадени от „първите опити на пионерите-новатори през 1875–1900“⁵ до края на тук разглеждания период под термина „модерни“ се състои в отчитането „по дефиниция“ на факта, че *те като цяло* са проява на новите обществени интуиции и светоустройствени нагласи в Европа след средата на XIX в. Недостатъкът на подобна класификация очевидно е в опасността от смесване на същностно модерното с имитативното или от ситуирането му редом с традиционното и откровено анахроничното в драматургичното писане. Този недостатък може да бъде преодолян сравнително безпроблемно чрез прецизираното *разпластяване* на масива от произведения, написани в коментирания период. Именно слоевете или *нивата* (както ще бъдат наричани в тази работа) от текстове за сцена, които се обособяват при такова разпластяване, заедно с отношенията и взаимодействията между тях подразбира понятието „модерна европейска грама“ в предпочетената тук класификация.

Анализът на афиша на Народния театър в междувоенния период от глед-

³ J. L. Styan. *Modern Drama in Theory and Practice*. N. Y., 1996; O. Brockett, R. Findlay. *Century of Innovation*. NJ. 1973 и др.

⁴ Проблемът за началото и движението на модерната грама от Ибсен през натуралистите, символистите, Стриндберг и Вегекинг към авангардните течения вече съм разглеждала по-подробно в главата „Оскар Кокоска и въпросът за края на египетския контрол в драмата и представянето“ на книгата си „Експресионистичният театър и езикът на тялото“. В: К. Николова. *Цит. съч.*, стр. 14–41.

⁵ O. Brockett, R. Findly. *Century of Innovation*. NJ. 1973.

на точка на авторите и заглавията от модерната европейска драма, Включени в него, ясно показва, че той я вижда най-вече в лицето на *второто и третото ò ниво* (Молнар, Хамсун, Анри Батай, Клубунд, Льонорман, Ласло Фогор и др.); отчасти – в емблематичните ранни модернисти Метерлинк, Шоу, Стриндберг, Чехов, Хауптман, Ибсен, Уайлд и спорадично – в Шницлер, Хофманстал, Алфред Жари и водещите следавангардисти (Пирандело, Цукмайер). Очевидната липса на интерес към авангардните текстове, както и установяването (при проучване на рецензии и визуални материали) на преобладаващата тенденция към умерени сценични интерпретации на емблематичните модернисти, потвърждават вече изказаната в началото хипотеза, че в периода между войните модерната европейска драма присъства на сцената на Народния театър в балансиран, насочен към масовата публика, вариант.

От началото на първия следвоенен театрален сезон 1918–1919 г. до края на сезона 1924–1925 г. афишът на Народния театър включва над 60 премиерни заглавия. Сред тях модерната европейска драма е представена с около 35 текста, които принадлежат или на емблематичните ранни модернисти Метерлинк, Шоу, Толстой, Стриндберг, Чехов, Хауптман, Ибсен, Уайлд, или на автори от редовете нива на ранната и съвременната модерна драма – Лудвиг Тома, Пол Бурже, Франц Молнар, Паул Егер, Карл Шьонхер, Хамсун, Анри Батай, Пол Габо. Веднага прави впечатление, че в така очерчания модерен репертоар напълно отсъстват каквито и да било работи на аван-

гардистите – няма нищо нито от германските експресионисти (по това време Кайзер и Толер вече се поставят извън Германия), нито от френските сюрреалисти, особено от прочулия се по това време с „Парадът“ (1917) и „Женитба на Айфеловата кула“ (1921) Кокто. Много показателен тук е фактът, че най-последователният театрален експресионист у нас Гео Милев поставя емблематичната за късния експресионизъм „Маса човек“ на Толер в театър „Ренесанс“⁶, а от „първата ни сцена“ се опитва да манифестира авангардистките си пристрастия чрез експресионистичната интерпретация на ранномодерните „Мъртвешки танц“ на Стриндберг и „Електра“ на Хофманстал.

Твърде продуктивно за анализ е и обстоятелството, че оглеждането на подборите на текстовете от ранните модернисти. То се натъква на една ясно открояваща се тенденция. През първите четири–пет сезона след войната репертоарната схема на Народния театър по отношение на модерната пиеса като цяло се състои от една или две от емблематичните драми на ранните модернисти в сценична интерпретация, в която се влагат очаквания за новаторство, и няколко редови текста „фабрично издание“ (по определението на Сирак Скитник⁷). В последните два сезона на тук коментирания първи етап на междувоенния период (1923–1924 и

⁶ Виж: И. Даниел. Две театрални престъпления. Пер Гинг в Свободния театър. Ернст Толер – Маса Човек. В: сп. „Хиперион“. 1923, стр. 183–185.

⁷ С. Скитник. Голям за себе си. В: В. „Слово“, 1924, бр. 741.

1924–1925) тази схема се запазва с малко на пръв поглед, но съществено изменение. Ключовото място на водещите ранни модернисти в нея е съхранено, но сега те вече присъстват с по-умерените си работи. Ако в първите години след войната Гео Милев е поканен от ръководството на Народния театър (директор Божан Ангелов) да покаже способностите си на режисьор и широко прокламираните си реформаторски идеи⁸ в манифестната работа на Стриндберг „Мъртвешки танц“, а на „големите надежди“ за решаване на режисьорския въпрос Дуван–Торцов и Юрий Яковлев са поверени като шанс за амбициозното им заявяване пред българската общественост „Три сестри“ на Чехов, „Елга“ и „Потъналата камбана“ на Хауптман, „Флорентийска нощ“, „Саломе“ и „Комедия за сериозни“ („The Importance of Being Earnest“) на Уайлд, то към средата на 20-те Метерлинк участва с „Монна Ванна“, Шницлер с „Вик на живота“, Чехов със „Сватба“. Посочената тенденция към *сближаване* в репертоарната схема на Народния театър на емблематичните ранни модернисти с техните съвременници, „адаптори“⁹ и имитатори от следващите нива, очертала се в рамките на разглеждания етап, се превръща в правило през следващите 15–20 междувоенни години (разбира се, с някои изключения).

Освен така очерталите се разкази за модерната европейска драма на сце-

ната на Народния театър от края на Първата световна война до средата на 20-те (и, конкретно, през първия междувоенен сезон) – от гледна точка на нейното разпластяване в нива и от гледна точка на стратегиите при подбор на текстовете от емблематичните ранни модернисти – този текст ще се опита да засегне още два. Става дума за оглеждането на присъстващата в репертоара модерна драма в светлината на опитите за решаване на „режисьорския въпрос“ и за нейната рецептивна ситуация.

„Това са малки трагедии, каквито могат да се видят често в живота. [...] Нищо много силно, нищо много философско, нищо високо технически драматизирано. [...] Сякаш са сюжети за големи композиции от рога на Ибсеновите, ако за момент се само направи сравнение за да не паднат след него“.¹⁰ В този цитат от една от малкото рецензии за продукцията на Народния театър непосредствено след края на войната (сезонът е открит около месец след подписването на Солунското споразумение със „Зигари“ на П. Тодоров, реж. С. Огнянов), коментираща премиерите на първите модерни европейски пиеси в репертоара му – „Синята лисица“ от Фр. Херцег, „Морал“ от Лудвиг Тома и „На чай“ от Карл Свобода, състояли се на 6, 7 и 12 декември 1918 г., се открояват два важни момента. Първият от тях е констатацията, че това са сюжети, сходни с Ибсеновите. Вторият и особено същест-

⁸ Г. Милев. Театрално изкуство. Изд. „Везни“. 1918 и други текстове.

⁹ O. Brockett, R. Findlay. Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama since 1870. NJ. 1973

¹⁰ Във: В. Добронов. „Есенни маневри“ в Свободен театър и „Синята лисица“, „На чай“ и „Морал“ в Народен театър. „Свободна дума“. 1918, кн. 2, стр. 14.

Вен момент се състои в уточнението, че посоченият факт трябва да се установява при бързо, непотъващо в детайли, сравнение, тъй като в обратния случай въпросните сюжети (пиеци) ще загубят, „ще паднат“. Проучването на споменатите текстове¹¹ изяснява и, едновременно с това, потвърждава точността на иначе твърде простодушно-небрежното от терминологична гледна точка становище на автора на статията В. Добринов. Очевидно е, че става въпрос за текстове от съвременни немскоезични автори (унгарци и чех, започнали да пишат в Австро–Унгария преди разпадането ѝ през 1918 г.), които използват и трансформират сюжетни мотиви и ситуации от станалите вече широко известни и „класически“ по това време работи на пионера на модерната форма в драмата.

В „Синята лисица“ Ибсеновата Нора, манифестно напускаща непонятния ѝ вече ценностен свят, очертан от съпруга ѝ Хелмер и безмълвно влюбения в нея семеен приятел Доктор Ранк, се

¹¹ Франц Херцег. Синята лисица. Библиотека на Народния театър – оригинален машинописен екземпляр на член на постановъчния екип. 1918. (Оттук нататък посочването в библиографията на едно драматургично произведение само на означението Библиотека на Народния театър ще означава, че става въпрос за оригинално машинописно копие на текста, принадлежало на член на постановъчния екип и съхраняващо се в Библиотеката на Народния театър. Поради лесния достъп до тези копия чрез каталога на библиотеката инвентарният или каталожният номер няма да бъде посочван. – заб. а.); Франц Херцег. Синята лисица. (Под редакцията на Божан Ангелов) Изд. Ал. Паскалев и сие. София. 1919.; Лудвиг Тома. Морал. Библиотека на Народния театър. (Не е посочена годината на превода).

е превърнала в обикновената жена Илона, лутащата се между неясните си копнежи и желания и търсеца изход от задушаващото я привидно благополучие, осигурено от дипломатичното безстрастно поведение на съпруга ѝ и пасивната самопожертвователна любов на постоянния семеен гост Тибор, в банална любовна авантюра. Нейната малка „напълно реална“¹² история, която може да бъде открита навсякъде в ежедневието, е повторена в друг вариант в „На чай“, като тук дори незабележимо присъстващият безнадежно влюбен семеен приятел се нарича г-р Абел Ранк.

В „Морал“ на Лудвиг Тома липсва пряк сюжетен аналог с Ибсен или някой от емблематичните модернисти. Но интересът към въпроса за релативността на ценностните критерии на управляващите обществото и начинът, по който той е разгърнат във фабулата на пиесата – един уважаван баща на семейство, станал за нуждите на политическата си кариера председател на „Дружеството за нравствено издигане на гражданите“, открадва от полицията, с подкрепата на самия полицейски началник, дневника на скъпо платена „паднала жена“, тъй като съдържа имената на видни общественици, включително неговото и това на Принца – посеща за „Народен враг“.

Въпреки сходните сюжетни мотиви, житейски интуиции и философски настрояния на горните пиеси с емблематично модерната Ибсенова драматургия очевидно е, че в тяхната фабула съ-

¹² Във: В. Добринов. „Есенни маневри“ в Свободен театър и „Синята лисица“, „На чай“ и „Морал“ в Народен театър. „Свободна дума“. 1918, кн. 2, стр. 14.

ществуват принципно различие, отчитането на което би ги накарало „да пагнат“ и което именно приветства рецензентът В. Добринов. То се състои във влиянето на един ключов модерен ход (идея, ситуация, поведение) в обичайните и утвърдени в съзнанието на публиката модели на фабулиране. Манифестният бунт на жената („граматическия символ на пробуждащата се от многовековен сън човешка гуша въобще“¹³) срещу традиционното семейство/общество, характерен за Ибсен и ранните модернисти, в тях е изразен чрез утвърдените и разпознаваеми от всички „отклонения“ на съпругите от установения порядък – любовните авантюри, меланхолията, кокетирането, „женските хитрости“ за постигане на желаното и т. н. До погобен извод е достигнал и вече неколкократно цитираният В. Добринов: „Това е познатият живот в неговите проявявайки се всекидневно малки и големи форми. [...] Животът, който е пълен с идеи, с проблеми, сложени за разрешение, без особени афектации, съвсем тихо, съвсем непретенциозно и мило“¹⁴. Би могло да се каже, че коментираният пиеси *снижават* водещи модерни драми, така както прави това гражданската драма и мелодрамата спрямо класицистичната трагедия. С което пряко потвърждават принадлежността си към реговите следващи ни ва (сред които във времето на модернизма е разположена и т. нар. булевардна пиеса¹⁵) на модер-

ната драма, ако приемем, че по този начин най-кратко се определя взаимоотношението между тях.

Нещо повече – в конкретния случай със „Синята лисица“ и „На чай“ репертоарният избор на Народния театър явно е отчел и още едно *второ снижаване*. Става дума за това, че нагласата на авторите им за разтваряне на Ибсеновите мотиви в ежедневието и придърпването им към масовите театрални и психологически навици ги е довела и до комичното им преобръщане. Изрично посоченият от драматурзите жанр на пиесите им е „комедия“. И тъй като в тях отсъстват комични ситуации, персонажи и „несъответствия“, то мотивът за подобно настояване явно е стандартно формален в логиката на конвенционалната драматическа теория – любовният триъгълник като скелет на действието. Това заключение още веднъж потвърждава принадлежността на горните текстове към реговата модерна драма, смесваща нови настроения и възгледи с утъпкани и „небезпокоящи“ пътища за изразяване и възприемане.

Композицията на разглежданите пиеси представлява в различна степен и с различно качество смесване на конвенционалните техники на „добре направената пиеса“ (действен диалог, причинно-следствено нарастване на напрежението, добре „оживени“ и разнообразни персонажи-типове) с погробните ремарки, стремежа към максимално ежедневна реч и грижата за автентичната атмосфера на натуралистите, както и с някои ходове на психологическата и иреалистичната драма като паузи, реплики, повторения, възклицания и действия с подсъзнателен характер.

¹³ Erik Bentley. *The Playwriter as Thinker. A Study of Drama in Modern Times*. N. Y. 1946, стр. 89.

¹⁴ В. Добринов. *Сум. съч.*, стр. 15.

¹⁵ Виж по-подробно: D. Mayer. *An Introduction*. In: D. Mayer and K. Richards (eds). *Western Popular Theatre*. London. 1977, стр. 14.

Като цяло основният стремеж на тези драми и във фабулно, и в композиционно отношение е да се доближават до ежедневно движение и разпознаване на живота. Но не в смисъла на рязката натуралистична регистрация на непосредственото му протичане. Тяхното намерение по-скоро е да бъдат една добре балансирана „история“¹⁶, показваща както видимостта, така и скритата вътрешна страна на събитията и хората, но в рамките на приемливата, „без афектации“, като „в живота“ мярка и откровеност. Точно този характер на избраните от Народния театър премиерни модерни заглавия приветства в първите месеци след войната В. Добринов. В същото време именно той (заедно с честата им стилистична посредственост или поне познатост) е причина за острите критики срещу тях (и срещу другите заглавия от редовата модерна драма) на водещите модернисти и, в някои от случаите, на новаторски настроените личности у нас. След като ясно заявява в трета книжка на „Везни“, че рецензираната от него пиеса „Адам, Ева и змията“ от афиша на Народния театър е „безсъдържателна“ и „куха“¹⁷, авторът на мнението Г. Мих. директно уточнява „във всеки случай не колкото „На чай“ [...] и „Синята лисица“¹⁸.

След този масиран старт на модерната европейска драма със заглавия от редовете ѝ (по-ниски – „Морал“ и по-високи – „Синята лисица“) нива репертоарната схема на първия следвоенен сезон на Народния театър е достроена с още две пиеси от същия вид и че-

тири драми от водещи ранни модернисти. Особено интересна от гледна точка на анализа на съществуващото в разглежданото време съзнание за разпластеността на модерната драма на емблематично и следващи нива е премиерата от 19 декември 1918 г., обединила в една вечер „Чудото на св. Антония“¹⁹ („Чудото на св. Антоний“) на Метерлинк и едноактната драма на Пол Бурже „Съвест“²⁰. Същият критик В. Добринов в заглавието на статията си по повод спектаклите директно оценява избора на драматургичните текстове – „Две силни драми в Народния театър“²¹. Още първите изречения от текста му подсказват мотива за подобно безусловно сближаване в оценката на една работа на Метерлинк и на госта поставяния по това време френски автор на психологически романи и на популярна драма Пол Бурже. „Публиката знаеше, трябва да беше се подготвила за илюзиите, които щеше да получи от „Чудото на св. Антоний“, тази мистична и изпълнена с дълбока ирония и горест, драма, но сигурно съвсем не подозираше сюрприза на още по-страшната драма на Пол Бурже – „Съвест“, която действително убива“²². Този цитат до голяма степен обяснява намерението пиесите да бъдат показани заедно и в такъв порядък.

Метерлинк е драматург, чийто стил и тематичен диапазон публиката познава. Проблемът за пробужда-

¹⁹ М. Метерлинк. Чудото на св. Антония. 1918. Библиотека на Народния театър.

²⁰ Пол Бурже. Съвест. 1918. Библиотека на народния театър.

²¹ В. Добринов. Две силни драми в Народния театър. „Свободна дума“. 1918, кн. 3, стр. 13–15.

²² Пак там, стр. 13.

¹⁶ Пак там.

¹⁷ Г. Мих. сп. „Везни“, 1919, кн. 3.

¹⁸ Пак там.

нето, за „съживяването“ на доброта, съпричастието и съвестта на човека, задрямали и „умрели“ в измамните усилия и домогвания на ежедневието, е един от основните в неговата драматургия. В „Чудото на св. Антоний“ (написана през 1903 г.) той е представен чрез мистичната поява на св. Антоний в живота на обикновената прислужница Вирджини и на алчните и арогантни наследници на възрастна богата гама, събрали се на нейното погребение. С желанието си да я възкреси (при което споменатите персонажи ще загубят наследеното) той поставя на изпитание (издържано само от Вирджини) техните съвестни. С други думи проблемът за съвестта и спасяването ѝ от клопките на непосредственото съществуване при Метерлинк е разгледан в сферата на идеите и символите, на „мистичното“ и „илюзорното“.

В своята малка грама Пол Бурже се занимава със същия проблем, но вече в реалната, обикновена и пълна с делнични изпитания на съвестта действителност. Един лекар пристига в дома на граф Рокфил, който е на смъртно легло. Графът има трима сина, единият от които не е негов. Той е научил за изневярата на жена си едва в последните си часове и моли лекаря да изпрати телеграма до децата му да пристигнат веднага, за да „усети“ кое от тях да лиши от наследство. Съпругата му се опитва да предотврати това, но накрая, след тежки колебания и страдания, лекарят изпълнява желанието на своя умиращ пациент. На финала графът издъхва, простил и презърнал всичките си синове. Именно тази делничност на драмата, т. е. възможност

„да се случи на всеки“²³ В някоя от ролите, кара рецензентът възторжено да я определи като „още по-страшна“ и „действително убиваща“.

Изводът, към който водят горните разсъждения, е, че обедняването на двете пиеси в една вечер не е продиктувано само от тематичната им близост, а прегу всичко от схващането, че популярната модерна грама е естествено адаптиране към „всеки“ човек и зрител, т. е. към широката публика, на прокламаторските ѝ идеи и произведения. В този смисъл, отпласкването от Метерлинк открива прегу екипа на Народния театър Пол Бурже. Потвърждение на подобна констатация е и фактът, че през същия сезон, около месец след премиерата на „Съвест“, той се появява със следваща пиеса – „Трибунът“²⁴, поставяща същия проблем за индивидуалната съвест вече в по-широкия контекст на конфликта между абстрактно светоустройствените възгледи на общественика Портал и чисто човешкия му дълг и любов към семейството и сина му. Решението, което авторът предлага, е в полза на традиционните човешки ценности – запазване целостта на семейството и живота на детето. Наличните критически текстове в по-голямата си част приветстват и тази работа, позовавайки се на нейната близост до живота, реалистичните психологически ситуации и, не на последно място, на балансирано консервативния, изоставящ

²³ Пак там, с. 14.

²⁴ Пол. Бурже. Трибунът. 1918. Библиотека на Народния театър.

„афектациите“ и героичните жестове, финал²⁵.

Освен с Метерлинк емблематичните ранни модернисти са представени в афиша на Народния театър през коментирания сезон със „Силата на мрака“ и „Живият труп“ на Толстой и „Кендига“ на Шоу. Спектаклите по тези добре известни текстове са типични образци на актьорския театър и конкретно на Варианта му, реализиран от Кръстьо Сарафов (и трите са поставени от него, като в „Силата на мрака“ той играе и ролята на Никита, а в „Живият труп“ – на Федя Протасов) – т. е. всяка драма: класическа, модерна, българска, е винаги сведена и, така да се каже, иззета от силната индивидуална природа на водещия изпълнител. Ето защо те са интересни за настоящото изследване най-вече като регистриране на избора и присъствието им в схемата на останалите модерни заглавия.

Това регистриране пряко отвежда към друг съществен разказ за модерната европейска драма, реализирана в Народния театър между войните – разказът за характера и философията на подбора на текстовете от водещите модернисти. Първият следвоенен сезон симптоматично подсказва тенденциите в това отношение по-нататък. Въпреки множеството бурни заявления през следващите години за криза на „първата ни сцена“ и декларациите и програмите на всяко ново ръководство за коренна промяна на положението, тези тенденции практически не пре-

търпяват кардинални обрати. Най-общо погледнато, в коментирания първи сезон се открояват два важни момента. Единият се състои в избора на емблематичните модерни текстове за реализации, от които се очаква да разрешат един или друг кризисен проблем. През разглеждания сезон (непосредствено след края на войната) такъв проблем е липсата на публика. Големите модерни текстове в случая са използвани за връщането ѝ в театъра чрез най-силното му и проверено по това време в българското сценично изкуство оръжие – магнетичната актьорска личност и съответно, блестящите актьорски спектакли на звездите на Народния театър – Кръстьо Сарафов в двете постановки по Толстой, Васил Курков в „Чудото на св. Антония“ и „Съвест“. Другият важен момент е в представянето на емблематичен модерен драматург като Метерлинк с негов умерен, насочен към по-широка аудитория текст, какъвто е „Чудото на св. Антоний“, написан след излизането на автора от същинския символизъм през 1902 г. със съчинението „Съкровеният храм“²⁶.

През този първи сезон след войната Народният театър продължава практиката си от предишните години (след напускането на режисьора Павел Ивановски през 1915) всички спектакли да се поставят от актьори. В преобладаващия случай това са най-изявените му изпълнители, удостоени със специалната позиция актьор-режи-

²⁵ Виж по-подробно: Вл. Бобошевски. Народен театър. Трибунът. Свободна дума. 1919, кн. 8, стр. 15.

²⁶ Виж по-подробно по този въпрос О. Brockett, R. Findlay. Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama since 1870. NJ. 1973.

сьор – Гено Киров, Иван Попов, Сава Огнянов, Васил Курков и Кръстьо Сарафов, като последният заема длъжността „главен режисьор“ от 1915 г. до края на коментирания театрален сезон²⁷. В този смисъл всички по-горе представени заглавия на модерната европейска драма са осъществени със средствата на т. нар. „актьорска режисура“, дефинираща се основно чрез съсредоточаването върху актьорската разработка на ключовата/ключовите роли, без грижа за ансамбъла, общото внушение и цялостната концепция за философията и визията на спектакъла. Прехвърлянето на тези средства обаче върху драматургичен материал, един от основните белези на който е именно подобна грижа (каквото материал е включваната в репертоара модерна драма) поражда интересни за анализ разминавания, прозрения и решения. Най-общо те могат да бъдат обобщени като осъзнаване в състава и ръководството на театъра на невъзможността да продължи да се работи повече без режисьор в модерното значение на понятието. В този смисъл, според мен, модерната европейска драма в афиша на Народния театър след войната форсира решаването на „режисьорския въпрос“.

Определяща роля в това отношение през разглеждания сезон 1918–1919 г. изиграва, колкото и парадоксално да изглежда на пръв поглед, реговата, а не емблематичната модерна драма. Както вече стана дума, работите на Шоу и Толстой (и специално „Силата на мра-

ка“, написана през 1886 г. – едно от манифестните заглавия на „Свободен театър“ на Антоан²⁸ и натуралистите) са използвани преди всичко като доказани и престижни съвременни текстове, подходящи за традиционната изява на големите актьори на Народния театър. Докато по-спокойното и без особени претенции отношение от страна на изпълнителите и постановчици към модерната драма в реговите ѝ ни ва им позволява да се вслушат в нейното настойчиво изискване за нее-кстремно, „тихо“ и „без афектации“ възпроизвеждане на истинността на ежедневния живот. Всички рецензенти без изключение приветстват онези спектакли, където актьорите не декламират, не „измерват речта си“ и не преследват ефектни пози и жестове, а се стремят „да гадат“ „едно обикновено лице“, сякаш „видяно на улицата“²⁹. Точно тези качества на Стоян Бъчваров в ролите на професор Паулис от „Синята лисица“ и на Хуго от „На чай“ е един, останал анонимен, автор на „Свободна дума“ посочва като основание за твърдението си, че този актьор е истински съвременен „труженик на голямото изкуство“, че е артист, който не играе, а „твори“³⁰. Подобни са суперлативите на В. Добринов за В. Курков в „Чудото на св. Антония“ и „Съвест“, но тук рецензентът отделя като най-голямо постижение на спектаклите и нещо повече – създадената ця-

²⁸ Виж по-подробно А. Антуан. Дневници директора театра. М–Л., 1939.

²⁹ Непосочен автор. Един артист, който разрешава задачи. Стоян Бъчваров в „Синята лисица“, „На чай“, „Приказката за Вълка“ и „Родина“. В: „Свободна дума“. 1919, кн. 5, стр. 15–16

³⁰ Пак там, стр. 16.

²⁷ Виж по-подробно: П. Пенев. История на българския театър. С. 1975 и Д. Василев. История на българския театър от древността до наши дни. Варна. 1942.

лостна атмосфера на истинност чрез декора и шумовите ефекти. „През цялото време на играта чуваше се тъжният гъжд навън..., който придаваше рядка мистичност на драмата“³¹ и т. н. Всички тези моменти в спектаклите и рецензиите, изтълкувани в светлината на теорията за естетическите основания и раждането на режисьора в театъра³², могат да бъдат видени (и) като едно негово напрегнато пожелаване/очакване.

„И когато напушах театъра аз съм не различих живота, аз бях присъствал на една действителност, а не само на театър“.³³ „Над публиката се сложи един товар и съвестта на всеки говореше по-силно от всеки друг път: „Спомни си!“ Аз видях един мъж с преминала възраст да полита от стола – стоящият до него господин го подкрепи. Лицето му се покриваше всяка минута в пот, той го триеше с кърпата си и когато лампите светнаха, този човек беше бледен и жълт като восък“.³⁴ Тези два цитата от рецензии за премиерите на коментираните постановки на „Синята лисица“ и „Съвест“, както и множество други места в подобни текстове в разглежданите години очертават (разбира се, във възможната степен) представата както за рецептивните стратегии и очаква-

ния на избора на модерна европейска драма през периода, така и за начина, по който те действително се осъществяват.

Не е необходима особена прозорливост, за да се види, че очакванията на създателите на спектаклите и (специално) на рецензентите им за реакциите на публиката при постановките на модерни драми в основата си се придържат към логиката на ключовата парадигма на културния период, който обитават. Те очакват от зрителите, в качеството им на „маса“, *екстатично заразяване* с онова, което се случва на сцената. Любопитното тук е особеното съчетание на подобно чисто авангардистко намерение с желанието и усилията то да се състои със средствата на правдоподобността и наподобяването „без афектации“ на ежедневния живот. С други думи, намерението е екстатичната рецепция да се постигне чрез движението на емоцията, на „вчувстването“ (в смисъла на Ворингер³⁵) в един измислен живот, който обаче толкова прилича на неефектните и обикновени ежедневни проблеми, страдания и радости на всеки един от зрителите, че той *спонтанно*, без намесата на предварителни уговорки и постановки, т. е. *без намесата на разума си*, го разпознава. Подобно намерение може да бъде квалифицирано като показателно *снижаване* (или опитомяване) на рецептивната стратегия на емблематичния авангарден театър чрез смяна на рецептивната *тактика*. При него тази тактика це-

³¹ В. Добринов. Две силни драми в Народния театър. „Свободна гума“. 1918, кн. 3, с. 13–15

³² D. Bradby. Director's Theatre. London. 1989; К. Николова. Другото име на модерния театър. С. 1995.

³³ В. Добринов. „Есенни маневри“ в Свободен театър и „Синята лисица“, „На чай“ и „Морал“ в Народен театър. „Свободна гума“. 1918, кн. 2, стр. 15.

³⁴ В. Добринов. Две силни драми в Народния театър. „Свободна гума“. 1918, кн. 3, стр. 14.

³⁵ В. Ворингер. Абстракция и вчувстване. С. 1993.

ли постигането на ирационално въздействие върху публиката по радикално различен от дотогава съществуващите начини за общуване между сцената и залата, състоящ се в отказа от конвенционалния словесен и жестови език и замяната му с автентичния, непрепоставен и универсален език на човешкото тяло. Както е известно, той говори на „масата“ *чрез ритъма* на звуците и движенията, в които чувствата и мислите „експлодират“ непосредствено. На практика това се случва чрез различни разновидности на танца и напластяването на звуци, възпроизвеждащи транс

ефект върху наблюдаващите и слушащите ги. За постигането на подобна цел (транс ефект, неконтролирано от разума емоционално възбуждане) в сферата на модерния европейски репертоар рецептивната стратегия на трупата на Народния театър след войните от 1912–1918 г. запазва традиционните средства – конвенционалния словесен и жестови език, но *обновен* чрез усилия за доближаването му до неговите непосредствени прояви в ежедневието. Би могло да се каже, че в случая рецептивната стратегия на Народния театър възпроизвежда философията на редовата модерна драма.