

## ГЕО МИЛЕВ И ТЕАТЪРЪТ

СОФИЯ ФИЛИПОВА

Богатата творческа природа на Гео Милев намира силна изява не само в литературната сфера, но и в кръга на други изкуства — на първо място в театралното. Към изкуството на Мелпомена нашият блестящ ерудит храни през целия си творчески живот изключителен интерес и влечение — дори може да се каже страст. Показателен е фактът, че първата негова публикация („Литературно-художествени писма“ — 1912—1914 г.), както и последната („Театрални опити“ — 1925 г.) са свързани с театрални проблеми. Още в ученическите години Г. Милев устройва в класа „представления“ пред деца. По време на следването си в София и Германия той следи с изключителен интерес театралния живот, запознава се с режисьорското изкуство на големия немски режисьор М. Райнхард. Неговата най-голяма мечта, споделена пред Николай Лилив, била — както съобщава Георги Марков, — да стане режисьор на Народния театър. Тази съкровена мечта наистина не се сбъдва. Само две постановки на запаления от новите театрални идеи млад режисьор виждат бял свят. Въпреки това Г. Милев оставя горещи следи в историята на българския театър — като вдъхновен борец за неговото обновяване, за извисяването му към хоризонтите на световното театрално изкуство.

### ТЕАТРАЛНИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ГЕО МИЛЕВ

Театралът Гео Милев се изявява най-напред и в най-обемна мащаб като театрален теоретик и критик. Своите виждания за същността и ролята на театъра, за формите и похватите на съвременното театрално изкуство той излага в редица статии, рецензии, отзиви, портрети и др. В тях авторът разглежда и теоретически въпроси (естетиката на театралното изкуство), и конкретни явления в театралния живот у нас (спектакли, репертоарна политика, актьорско майсторство на определени артисти и др.). Това е едно значително културно наследство, което ни помага да проникнем по-дълбоко не само в театрално-художествения свят на Г. Милев, но и в общата му естетика, както и в неговия литературно-художествен универсум.

Театралната теория и театралната критика живеят у Г. Милев в неразделимо единство. Излагайки теоретическите си схващания и идеи за сценичното изкуство, той същевременно се насочва с критичен прицел и към текущи театрални явления и събития, а в критическите си материали изяснява свои естетически възгледи за театъра, преформулира или синтезира някои свои идеи, изложени вече в теоретичните му публикации.

Най-обстойно Г. Милев излага своите театрални възгледи в студията си „Театрално изкуство“ (1918), в която включва и режисьорски тълкувания на бележити творби от световната драматургия — „Хамлет“ — Шекспир, „Призраци“ — Ибсен, „Едип цар“ — Софокъл и др. Тази студия е написана сякаш задъхано, в нея се чувствава пориви-

стото желание на младия човек да изложи всички нови идеи и виждания, които е възприел от големите европейски театрални дейци новатори, да убеди каква ценност носят естетическите открития на модерната театрална мисъл, да внуши мисълта, че е времето театралното изкуство у нас да прегърне нови художествени скрижали. В тази студия, както казва театроведката Н. Тихова, „като че ли Гео Милев произнася думите от монолога на Трепльов от Чеховата пиеса „Чайка“: „Нужни са нови форми. Нови форми са нужни!“<sup>1</sup> Всъщност тези думи на Чеховия герой могат да се отнесат не само към студията „Театрално изкуство“, а и към цялата театрална дейност на Гео Милев като теоретик, критик и режисьор.

Не по-малко важни за изясняване на театралните възгледи на Г. Милев са и статиите „Литературно-художествени писма“, „Художествената диагноза на българския театър“, „Аксиоми и противоречия“, Предговор към превода на „Театърът“ от Мейерхолд, Театрални опити“ и други, освен многобройните му театрални рецензии, портрети, бележки и др.

Когато се говори за театралните възгледи на Гео Милев, обикновено се изтъква, че те са смесица от идеи и принципи на бележити авангардисти в театъра — неговите съвременници — Гордон Крег (Англия), Макс Райнхард (Германия), Всеволод Мейерхолд (Съветска Русия) и др. Ето защо тези възгледи биват характеризирани от изследвачите на Гео-Милевото театрално дело<sup>2</sup> като естетически еkleктизъм (П. Пенев, Н. Инджова).

Гео Милев наистина синтезира в своите театрални концепции идеи и принципи, внушени му от европейските новатори в театралното изкуство. От Г. Крег и А. Апия той възприема идеята за условност в театралното изкуство, претворена от М. Райнхард в идеята за стилизиран театър, който чрез ритъм, цвят и музика създава един своеобразен поетичен свят — нова естетическа действителност. Голямо влияние му оказва Вс. Мейерхолд, чиято книга „Театърът“ той превежда, като пише към нея предговор, в който синтезира основните естетически виждания на руския авангардист, съзвучни в много отношения със схващанията на другите театрални новатори — идеите за условност, обобщеност, символичност, принципите за сюжестия, алузия, художествена простота и пр. Идеалът на Мейерхолд за „голямата простота на античния театър“ и за условността Г. Милев вижда осъществен от Райнхард в неговите циркови постановки на антични трагедии, които той е имал възможност да види в Германия.

От всички новаторски идеи на времето Гео Милев си изгражда едно на пръв поглед конгломератно театрално кредо, в което обаче прозира собствен индивидуален глас. Този глас е израз на неговата органична вътрешна необходимост от обновяване и изясняване на изкуството, от извеждането му из старите коловози на натуралистичния театър. Младият творец всъщност заимствува от авангардистите онова, което отговаря на неговите естетически търсения, изкристализирани в собствената му идея за тъй наречената от него „абсолютна реалистика“. Би могло следователно да се твърди, че „театралните възгледи на Г. Милев не са механичен сбор от чужди идеи, а органично, индивидуално цяло, в което бие пулсът на личната творческа тенденция“.<sup>3</sup> И ако неговият живот не беше прекъснат така рано, навярно тези възгледи биха се избистрили, „биха стигнали може би до единна геовска театрална концепция“, както отбелязва Боян Дановски, продължавайки с интересната мисъл: „И в наши дни, като наблюда-

<sup>1</sup> Е. Тихова. Една черта от портрета на Гео Милев. — Пламък, 1974, № 4, с. 101.

<sup>2</sup> Пръв, който разглежда театралните възгледи на Г. Милев, е Пенчо Пенев в статията „Театралните възгледи на Гео Милев“ (сп. Изкуство, 1950, № 2), в която се слага начало на тяхната явна характеристика, въпреки някои остарели оценки и схващания — плод на историческото време. Вече от съвременна гледна точка тези възгледи в по-голяма или по-малка пълнота са предмет на изследване от редица други автори: Невена Инджова. Възгледите на Гео Милев за театъра. — Известия на Института за изкуствознание, 1973, № 17; Йосиф Конфорти. Гео Милев — театър и време. С., 1975; Надежда Тихова. Гео Милев и неговата теза за театралния спектакъл. — Годишник на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ 1975, № 15 и др.

<sup>3</sup> Н. Тихова. Една черта от портрета на Г. Милев. — Пламък, 1974, № 4.

вам работата на млади и даровити наши режисьори, аз се изкушавам да ги причисля към „геовската школа“.<sup>4</sup> А това говори твърде много.

Театралните възгледи на Г. Милев са подчинени на основното изискване за „чистота“ на театралното изкуство, за превръщането му в автономно, самостоятелно изкуство, което има свои закономерности и свой специфичен език. Това методологическо изискване, което пронизва подтекстово всички театрални идеи и критически оценки на Г. Милев, намира най-центриран и пряк израз, макар и в тезисна форма, в статията „Аксиоми и противоречия“ (1923). В нея авторът поставя въпроса за необходимостта от разграничаване на драматическото от сценичното изкуство. „Драмата е литература. Художественото дело на сцената е действие. Самостоятелно, спонтанно, като дело за себе си, а не възпроизвеждане на готово дадено, чуждо дело“.<sup>5</sup> Драматичната творба е литературно дело, а театралният спектакъл е сценично художествено дело, самостоятелен образ във времето и пространството, хармония „от пластическа форма (декор и човешко тяло) движение на човешкото тяло и човешкия глас и от светлина“. Или — „образ от Звук, Пластическа форма Светлина и Движение“.<sup>6</sup>

Така Г. Милев пръв в нашето театрознание поставя въпроса за самостоятелността на сценичното художествено произведение, за неговата художествена автономност.

Изискването на Г. Милев за издигане на театъра до висотата на едно самостоятелно изкуство е и борба за усъвършенстване на това изкуство. Това е и борба за промяна във възгледа за неговата функция. Констатацията на младия теоретик е, че от няколко десетилетия театралното развитие е насочено към превръщането на театъра от развлечение в изкуство. Самият той посвещава силите си на тази благородна борба — срещу профанацията в изкуството, против еснафски принизените вкусове. Такъв идеен патос съдържат първите две „Литературно-художествени писма“ (1913—1914 г.) — израз на гневното му възмущение от профанирания вкус на германеца от „средна ръка“ (т. е. от дребнобуржоазните кръгове), който е любител на всевъзможни „сценични блудкавости“, фарсове и прочее художествени сурогати, който търси в театъра само „шега“ и „развлечение“<sup>7</sup>. Изкуството според Г. Милев има много по-високи задачи — „да извисява духовно човека, като го приобщава към вечните проблеми на човешкия дух. В театралната си критика на постановката на Народния театър „В ноктите на живота“ (1920) той споменава между другото и за онзи път на дълбоко духовно „смущение“, „на изгаряне и очищение (катаразис)“<sup>8</sup>, по който сценичното изкуство постига своето въздействие и осъществява своята роля в културния живот на човечеството.

Проблемът за ролята на изкуството е свързан с въпроса за публиката — въпрос, който вълнува Г. Милев още от първите му стъпки на театрален деец. Борейки се за усъвършенстване на театралното изкуство, той се бори и за една нова публика с по-голяма култура и по-висок вкус; публика-сътворец, която, както изисква Мейерхолд, да може с въображението си творчески да „дорисува дадените от сцената намеси“. За да може да бъде обаче на такава висота, публиката трябва да бъде култивирана. Проблемът театър—публика Г. Милев решава безкомпромисно: „Да не се подчинява театърът на публиката, а публиката — на театъра“<sup>9</sup> („Театрално изкуство“). Имайки предвид Германия, Г. Милев изказва мисълта, че театърът деградира, като се снизява до равнището на онази публика, която иска „хляб и зрелища“. Изискването, което той нееднократно поставя в своите статии, е възпитание на публиката. А това може да се постигне само чрез истинско изкуство. Ето защо Г. Милев е остро язвителен към полухудожествените и псевдохудожествените спектакли, които снизяват и убиват вкуса на публиката. Особено българската публика — тази „девствена целина, първо-

<sup>4</sup> Б. Дановски. От двете страни на завесата. С., 1969, с. 2.

<sup>5</sup> Г. Милев. Съчинения. Т. II, с. 128 и 129.

<sup>6</sup> Пак там.

<sup>7</sup> Пак там.

<sup>8</sup> Пак там, с. 196.

<sup>9</sup> Г. Милев. Съчинения. Т. II, с. 76.

битна пръст, която може да роди обилна златна жетва“, ето защо „да се посява в нея плевел и къклица е културно престъпление с предварителна безапелационна присъда — културно злоупотребиение“<sup>10</sup> („Художествена диагноза на българския театър“ (1919).

Борбата на Гео Милев за усъвършенстване на театралното творчество е преди всичко борба за ново театрално изкуство — под знака на нова естетика — естетиката на европейския модернизъм от началото на века. С широко открити очи към всичко ново, което дава свежи жизнени сили на художественото творчество, той прегръща с присъщата си страстност идеите за едно ново изкуство, отвещащо в сферата на духовното, в един метафизичен свят на вечните духовни ценности. Художествената революция — отбелязва Г. Милев — води до изкуство, свързано с един идеален свят — „света на душата“ („Литературно-художествени писма“), създава изкуство, чиято цел е „въплъщаване на духовното“ („Театрално изкуство“). Според него не е важно с какви форми си служи изкуството, а каква духовна ценност въплъщават тези форми<sup>11</sup>, ценност, валидна за човека („Човекът преди всичко“). Етичният принцип е основополагащ в естетическите концепции на Г. Милев през този етап. Новото изкуство е израз на „модерната душа“, устремена към вечните проблеми на духовното битие, към сливане и единение с безсмъртния космос<sup>12</sup> („Модерната поезия“).

Излизайки от тази основна естетическа идея, Г. Милев заема позиция срещу реализма или — както той го определя — „неабсолютната реалистика“, на която противопоставя „абсолютната реалистика“, Разбиранията си за същността на тези две понятия (негово създаване) той излага пространно в студията си „Театрално изкуство“. Авторът характеризира реализма (неабсолютната реалистика) като „едно безцелно и безсмислено копиране на реалността с всичките ѝ случайни подробности — един фатален гриф в изкуството, едно нещастно изкуство“ подобно на фотографията, за да стигне до заключението, че „реализмът — бил той „импресионизъм“ или „класицизъм“, „натурализъм“ дори — не и не е бил никакво изкуство“, докато „абсолютната реалистика е тъкмо обратно — сливане с душата на нещата“<sup>13</sup>. „Абсолютната реалистика е връх в развитието на хилядолетното изкуство, негово върховно постижение, подчинено на „първата заповед на изкуството, която гласи: изкуството не е възсъздаване на една действителност; истината е порок в изкуството“<sup>14</sup>.

От заимствуваните елементи от естетическата теория на европейските авангардисти театрали Г. Милев изгражда една богата система от естетически принципи на Новото изкуство („абсолютната реалистика), първо място всред които заема ритъмът. „Ритъм: това значи стилизирано, художествено съчетание на елементите“<sup>15</sup>; това значи проявление на непосредствена примитивност — една абсолютна простота, която е абсолютна, съвършена реалистика“<sup>16</sup> („Театрално изкуство“). Ритъмът не е само динамиката на протичащото сценично време, а е действеният фактор в самия творчески процес в самата творба, който изключва според Г. Милев самостоятелното съществуване на формата и съдържанието. „Ритмичният живот на един художествен образ е една нова художествена действителност, различна от природната — нехудожествена действителност, различна от природната — нехудожествената действителност.“<sup>17</sup>

В предговора си към книгата „Театърът“ на Мейерхолд, определяйки руския режисьор като основоположник на Новия театър, който воюва с „излишностите на реалистичния — или натуралистичния театър“, с пренасянето на действителността „в словесните и пластичните форми на сцената“, Г. Милев отбелязва, че художествената

<sup>10</sup> Пак там, с. 100.

<sup>11</sup> Г. М и л е в. Съчинения. Т. II, с. 81.

<sup>12</sup> Пак там, с. 66.

<sup>13</sup> Пак там, с. 81.

<sup>14</sup> Г. М и л е в. Съчинения, Т. II, с. 84.

<sup>15</sup> Пак там, с. 81 и 83.

<sup>16</sup> Пак там.

<sup>17</sup> Пак там, с. 84.

простота (този „най-висш реализъм“ или „свърхреализъм“) води към едно много съществено естетическо начало в изкуството — експресията. По своята същност експресията („израз, а не пресъздаване на действителността или живота“)<sup>18</sup> е присъща само на новото изкуство. Характерна по начало за музиката, експресията трябва да бъде основна цел на всички изкуства — „постигане на експресивната сила на музиката. От тук произтича — твърди Гео Милев — главният закон на театъра — „ритмичната експресия чрез слово и движение“. Така авторът органично свързва двете основни естетически начала — ритъма и експресията, определяйки „експресивната сила на ритъма“ като „едничко средство и първа цел на всички изкуства и в театъра“<sup>19</sup>. В сред другите изведени от Г. Милев естетически принципи на новото изкуство по-важно място заема принципът за художествена простота (постигане на ритмична експресия чрез „минимум средства“, тъй като „средствата са външни и опасно е да не скрият вътрешното“), както и принципите за сюжестия (внушение) и алюзия (загатване) чрез условни форми (условност).

И така:

*Ритъм — стил (стилилазиране) — експресия; художествена простота — сюжестия — алюзия. И още: синтез — фрагмент — условност.*

Цитираните мисли на Г. Милев за реализма създават впечатление, че това понятие битува в неговите статии с неопределени съдържателни граници, като най-често бива смесвано с натурализма (говори се за фотографско копиране на действителността, за използване на случайности, подробности и пр.). Същевременно редица от особеностите, които авторът сочи като основни за новото изкуство (проникване „в душата на нещата“, включване само на характерните страни на изобразяването и др.), отразяват същностни особености именно на реализма. Би могло да се помисли дори, че Г. Милев фактически защитава позициите на реализма, макар и непрекъснато да свързва неговото име с негативни оценъчни характеристики. Подобен извод, разбира се, няма реални основания, защото цялата естетическа теория на Г. Милев по същество е насочена срещу естетиката на реализма, в защита на модернистичната естетика. Достатъчно е да споменем проведената от него анкета в списание „Везни“ или дори само статията „Против реализма“ (1919), в които пределно ясно се изразяват неговите позиции, свързани с категоричното отричане на обективната действителност като източник на изкуството, с крайната абсолютизация на субективното начало, с откъсването от реалния мир и потъването в света на всевечните платоновски идеи. Логически финал на развитието на Гео-Милевите естетически възгледи в тази насока е провъзгласеният от него принцип за освобождаване на изкуството от социални, патриотични, нравствени и други идеи и проблеми.

Обществено-политическите събития у нас през 1923 г. оказват осезаемо влияние върху естетическите (респ. театралните) възгледи на Г. Милев по посока на свързване с действителността — с нейните обществено-политически проблеми и исторически императиви. Това влияние намира израз най-напред в насочването на естетика към „коллективистично изкуство“, което да отговаря на коллективистичния дух на времето (Театърът пръв би трябвало, според него, да отговаря на тази необходимост („Аксиоми и противоречия“)<sup>20</sup> Особено показателна за прелома в естетическите възгледи на Г. Милев е последната му статия „Театрални опити“ (публикувана в 7—8 книжка на „Пламяк“ — 1925 г.), в която той косвено призовава към изкуство, съзвучно с „бойните призови на времето“. Престъпление е в това „страшно“ и „мрачно“ време, когато „Душата на народа е окървавена и разкъсана“, театърът да предлага пиеси, които отнасят към „красивия“ свят на „приказките, сънищата, виденията, фантазията, феерните“, „където душата ще може да забрави ужаса на действителността“<sup>21</sup>. Авторът индиректно

<sup>18</sup> Пак там, 131—132.

<sup>19</sup> Пак там.

<sup>20</sup> Пак там, с. 129.

<sup>21</sup> Г. Милев. Съчинения. Т. III, 247—248 и 253.

призовава към обществено ангажирано изкуство, което да бъде в съзвучие с „динамичните и центрофугални стремежи“ на новия век, да служи на неговите прогресивни устремии, да се свързва със социално-политическите проблеми на народа<sup>22</sup>. Не абстрактно-естетичният принцип — Човекът, а демократичният принцип — Народът, е вече онзи главен идейно-духовен стожер, около който се градят естетическите възгледи на Г. Милев, който определя неговия нов поглед към живота и изкуството. Този идейно-естетически прелом, това вътрешно преустройство на твореца се проявява не само в неговите естетически (театрални) възгледи, но и в художествената му практика на поет и режисьор.

Определяйки театралния спектакъл като самостоятелна синтетична художествена творба, Г. Милев характеризира многостранно спецификата на нейните главни творци.

Характеристиките на театралните дейци авторът изгражда по начин, който напомня тема с вариации. Впрочем това се отнася не само за портретуването на създателите на сценичната творба, а и за излагането от него на различните естетически принципи, страни и особености на театралното изкуство. В статия от по-програмен характер той разкрива в синтетичен план основите черти и елементи на разглеждания обект, в следваща статия разширява изяснението на някои черти на този обект, като същевременно включва и нови, незасегнати още особености. В трета публикация поглежда към изяснените черти от нов ъгъл, поставяйки ги в нови връзки, влитайки същевременно и нови особености. Така, като наслаждава щрихи и акценти, той постига една стереофонична характеристика на разглеждания обект, която ни дава широкообхватен и богат регистров поглед към същността и спецификата на театралното изкуство и към творческия облик на неговите създатели.

Главното си внимание Г. Милев насочва към режисьора като централна творческа фигура в театралното дело. Пиетът, с който той разглежда творческата същност на режисьорската дейност, е обясним, като се има предвид вътрешното му влечение към тази дейност.

Според схващанията на Г. Милев режисьорът е обединител на всички творчески сили в спектакъла, водещ към желанния художествен резултат; той внася единство и дава стил на постановката, която „не е букет от различни творчества (на музиканта, на художника, на актьора), а цялостно дело на една обединяваща художествена воля: режисьора“<sup>23</sup> („Театрални опити“).

Режисьорът е главен творец на сценичната творба. Той не толкова ръководи и управлява актьорите, а сътворява художественото произведение — спектакъла. Ето защо Г. Милев изказва мнение, че използваният термин (във френския език — *regisseur* — управляващ, а в немския език *Spilleiter* — ръководител на представлението) е неподходящ<sup>24</sup> („Аксиоми и противоречия“).

Тези възгледи дават основание на Г. Милев за заключението, че театралното изкуство е изкуство на режисьора. „Актьорът е само главната маса в ръката на режисьора“ — „глината в ръката на скулптора“<sup>25</sup> („Художествена диагноза на българския театър“). Оттук нашият театрал прави другия извод — „актьорът с добри качества и режисьорът с добри качества“ — като се остави настрана техническата, декоративната част — те двамата създават театралното произведение.

Условията, които съдействуват според Г. Милев режисьорът да изпълни успешно своята роля, са: „безмерна всеобща култура“; умение да изтълкува правилно „за себе си“ пиесата, „да обеме нейния дух“, да може след това да даде на сцената театралния синтез на материала, предложен от автора (Елга)<sup>26</sup>, да създаде хармония от Звук, Пластическа форма, Светлина и Движение.

Вижда се на каква голяма висота Г. Милев извежда делото на режисьора — демиург на художествения свят на сцената. Това обяснява страстта, с която той поставя

<sup>22</sup> Пак там.

<sup>23</sup> Г. Милев. Съч. Т. II. с. 249.

<sup>24</sup> Пак там, с. 129.

<sup>25</sup> Пак там.

<sup>26</sup> Пак там, с. 122.

в своите театрални рецензии и отзиви въпроса за режисурата на постановките у нас, за необходимостта от високо ерудирани и талантиливи специалисти, които да внесат нов въздух в театралния ни живот; страстта, с която разглежда многократно въпроса за български режисьор — всъщност болен въпрос за нашия театър от онова време. Историята на националния ни театър от началото на века е история на непрекъснато сменяне на чужди режисури. Колкото и някои от тях (напр. Мандрович, Шваха и др.) да имат принос за развитието на българското сценично изкуство, като чужденци те все пак не са могли да бъдат всецяло полезни, тъй като са внасяли заедно с театралната култура светоусещането на други националности, с различно културно развитие и душевна нагласа от тези на нашия народ<sup>27</sup>. А някои от тези режисьори чужденци, които са били без достатъчна професионална подготовка и дарование, немалко са допринесли за застой и регреса на театралния ни живот. Към тях Г. Милев е безкомпромисно критичен, злъчен, саркастичен.

В борбата си за издигане на нашето театрално творчество и за българския режисьор Гео Милев е продължител на делото на Пенчо Славейков, обхванат от същите благородни амбиции и идеи. Обединени от общите си борчески устремии, същевременно между тях има различие във възгледите за същността на режисьорското творчество. За Пенчо Славейков творчеството на режисьора се изчерпва с интерпретацията на драматургичната творба, с нейния правилен прочит, като театралната ѝ реализация различа само на езика, на текста („Чрез езика на едно художествено произведение се открива неговата душа. За творчеството на режисьора няма по-висша норма от тая“)<sup>28</sup>. Това е всъщност театър на литературната творба.

Гео Милев внася ново виждане, нов поглед към творчеството на режисьора, чиято задача според него е да създаде на основата на литературното произведение самостоятелна сценична творба със собствени художествени средства и форма, със специфичен театрален език.

Определяйки режисьора като централна фигура в театралното дело, Г. Милев отделя не по-малко внимание на другия важен творец в театралния спектакъл — актьора, характеризира го като „най-специфичния, най-важния материал“. Това че той назова актьора „материал“, глина в ръцете на режисьора — скулптор, не означава че Г. Милев ограничава творческата изява на актьора само в кръга на режисьорската воля. Въпросът за взаимоотношението актьор—режисьор—творчество е впрочем въпрос, който и до днес се обсъжда и дискутира. Г. Милев решава този въпрос от позиции правилни, бихме добавили, наши, съвременни. Според него режисьорът дава първоначалния тласък на актьора, но той не го ограничава, а само „предизвиква определена игра“ в зависимост от своя художествен замисъл, като оставя актьора сам да доизгради ролята (неговата собствена творческа задача). Обаче — не за да постигне „някаква своя цел“, а в името на ансамбъла.

По повод спектаклите в София на Московския художествен театър — „един от най-добрите съвременни театри“ по негово мнение, чието изкуство възторжено аплодира в няколко рецензии, Г. Милев изказва ценни мисли за ансамбъла в театъра. Определяйки го като „общо съзвучие на сценичния хор“, като вътрешно единство, „душа на действието“, той изтъква, че наличието на ансамбловост показва силата и качествата на един режисьор, че ансамбълът по никакъв начин не убива творчеството на отделния актьор, а може да бъде постигнат само с големи артисти<sup>29</sup> („У врат царства“). Като пример той сочи изключителната ансамбловост в МХТ благодарение на бележитите актьори Качалов, Масалитинов, Книпер и др.

В по-късния си период, изтъквайки необходимостта от колективистично творчество, израз на колективистичния дух на времето, Г. Милев свързва колективността на

<sup>27</sup> Вж. Н. И н д ж о в а. Възгледите на Гео Милев за театъра. — Известия на Института за изкуствознание, 1973, № 17, с. 30.

<sup>28</sup> П. С л а в е й к о в. Събрани съчинения. Т. V. С., 1959, с. 294.

<sup>29</sup> Г. М и л е в. Съчинения. Т. II, с. 200.

театралното изкуство именно с ансамбъла. Театралното художествено дело има ансамблов характер, то е дело колективно („Аксиоми и противоречия“).

Интересни са възгледите на Г. Милев за актьорското майсторство. Според него съществуват два вида актьори: единият е актьор с „широко ампло“, който може да играе всяка роля, като имитира типове: строг баща, любяща майка и пр.; него той нарича „имитатор-типик“; и другият вид актьор, изграждащ художествени образи, който дава живот на едно драматично лице, като се преобразява — него естетикът нарича „актьор-художник“<sup>30</sup> („Театрално изкуство“).

В статията „Два театрални портрета“ теоретикът Милев излага по-подробно разбиранията си за актьора-художник, за неговата способност да се преобразява. Дава за пример Кр. Сарафов, когото характеризира като драматически, или по-право трагически актьор (към този тип актьори приобщава и А. Будевска). Наричайки психологическото изкуство истинско, той обяснява много вярно психологическия механизъм на творческия процес на всеки художник: поет, музикант, актьор. „Художникът възприема, натрупва в душата си преживявания, душата ги асимилира, преработва, слива скръб и радост, тревога и отчаяние в една едноформена латентна психична маса, из която след това талантът изработва, създава художествения образ“<sup>31</sup> („Кръстю Сарафов“).

Разглеждайки структурата на театралния спектакъл като хармония на няколко основни елемента—звук, пластическа форма, светлина и движение, Г. Милев извежда като най-важни синтезните форми, т.е. пластичното и звуковото движение. А това значи сценичното поведение на актьора и музикалната оркестровка на ролята (музиката на актьорския глас).

„Великото започва оттам, дето са унищожени всички излишности.“<sup>32</sup> Това вековно правило, възприето от европейските учители, конкретизиращо принципа „Минимум средства — максимум художествен резултат“, е в основата на Гео-Милевото схващане за сценичното поведение на актьора, за мизансцена, изложено най-синтезирано в студията „Театрално изкуство“. Изискванията на театрална новатор са категорични — „никакви гримаси, никакви гърчения“, никакви излишни движения по сцената. Мимиката за него е „черното престъпление за всеки актьор. Защо е нужно гърчене на лицето, когато всичко могат да изразят очите?“<sup>33</sup> Вместо да изписва на лицето си в най-големи тънкости вълнение, по-добре е актьорът да остане в спокойствие, дори неподвижност. Вместо в моменти на страстен разрив да изпада във внезапно избухване, за предпочитане е „трагично забавеното движение, което се усилва преди завършекa си, (в гласа и жестовете)“<sup>34</sup>. Така чрез художествено опростяване на външните средства, сведени до пластически рисунък, чрез загатване само с детайли, които подсказват вътрешното състояние на героите, се постига по-силно психическо внушение.

Давайки тези препоръки обаче, Г. Милев предупреждава да се внимава тяхното следване да не превърне актьора в безжизнена кукла, да го доведе до „елегантничене“ (т. е. до маниерничене). Тук ще помогне според него усетът на актьора, който трябва да се допитва до „собствената си натура“; и още да не забравя, че наистина „за всеки момент в пиесата е нужно особено държане, особено положение“, но че „жестовите имат само дотолкова право на съществуване, доколкото помагат за изграждането и — след това — за разпадането на това положение“. И което е още по-важно — че това е само едно общо схващане за сценичното изкуство, което може да служи на актьора като ръководно начало. Но оттука нататък, „себеотрекъл се като всеки велик художник“, пренебрегнал публиката (в това пренебрежение се крие всъщност магията, с която може да бъде завладяна тя — публиката), актьорът има една-единствена задача — да даде живот на образа<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Г. М и л е в. Съчинения. Т. II, 78—79.

<sup>31</sup> Пак там, с. 111.

<sup>32</sup> Пак там, с. 89.

<sup>33</sup> Пак там, с. 97.

<sup>34</sup> Пак там, с. 88.

<sup>35</sup> Пак там, с. 89.

„След вживяването най-важно за мене е музиката“<sup>36</sup> — казва Г. Милев, следвайки изискванията на естетиката на модернизма за „музикализиране“ на формите на всички изкуства. Отнесено към театъра, това изискване не е свързано толкова с включването на музикално изпълнение като елемент в сценичната творба (което впрочем Г. Милев също препоръчва и следва в режисьорската си практика), а с приближаването на театралните форми и средства (преди всичко актьорския глас) до музиката. Оттук театралът поставя пред актьора друга задача — да оживява текста, като дава на мъртвата дума нейния „жив смисъл“, нейната музика, използвайки музикалните възможности на словото. Гео Милев се позовава на актьора футурист Рудолф Блюмер, който вдъхва живот на всяка дума чрез особено музикално произношение, като акцентува подчертано звука, внушаващ най-силно смисловото съдържание на думите (напр. думата *кр-р-р-ъв*). Привежда също така пример с Кр. Сарафов, който постига сценичната си цел чрез звукова оркестрация на гласа си — но не толкова чрез музиката на отделната дума, „а чрез общия каданс на речта си: една вярно избрана и точно намерена напевност, която превръща говора в речитатив“<sup>37</sup> („Театрално изкуство“).

За да се постигне звукова експресия на словото, необходимо е според Г. Милев вниманието да се насочи към темпото и модуляцията, към кресчендото и декресчендото на речта, към паузите (наситени със смислово съдържание и емоционална експресия). Той отдава особено значение на тембровата определеност на всяка роля, като дори отбелязва в режисьорския си план чрез нотен знак основния тон на ролята, а също и хармонията в тембъра на всички роли (по негово мнение отделните гласове трябва да звучат в диалога като в концерт)<sup>38</sup>.

На изискването за художествена простота и стилизация Г. Милев подчинява и другата пластическа форма на театралната творба — декорацията. По повод постановката на „Принцеса Турандот“ в Народния театър, която критикува в „Театрални опити“ и заради липсата на единство между режисура и сценография, Г. Милев излага по-конкретно виждането си за декоративната страна на спектакъла. Поначало, одобрявайки декоративното оформление на постановката (художници: Иван Милев и Иван Пенков), особено заради постигнатата стилизация (известна е непримиреността му към натурализма), той отправя и някои критични бележки, във връзка с които излага и своето виждане за сценографията. Според него декорите „би трябвало да бъдат пластически постройки, а не декоративен рисунък в две измерения“. Живописата наистина е изкуство с две измерения, но „театралното изкуство е изкуство с три измерения: защото сцената е пространство с височина, широчина и дълбочина“ и защото актьорът е „пространствена пластическа форма също с три измерения“<sup>39</sup> Или — между двете пластически форми на сценичната творба е необходимо да съществува хармония.

Следвайки Райнхард, Гео Милев отдава извънредно значение на осветлението като важен художествен елемент на сценичната творба. Той изтъква специалната художествена задача на осветлението (вариращо в богата цветна гама) — не живописна, а психологическа — да изразява душевни качества и състояния на действащите лица, да акцентува психологическата атмосфера на даден епизод и пр.

Високата взискателност на Г. Милев при използването на този художествен елемент на театралната творба обяснява неговата невъздържаност в критиката на осветлението в спектакъла „Едип цар“ в Свободния театър (1922) — реж. Б. Еспе (подражание на Райнхардовата циркова постановка на същата трагедия): „Какво невежество“ — възкликва авторът в рецензията „Едип цар“ в Свободния театър“, обвинявайки режисьора в „театрална неграмотност“. На безсмислено и хаотично смениящите се цветове в българската постановка той противопоставя цветната светлина на Райнхард, която се различа ту невидимо откъде в широка вълна, като смесва в себе си червената и синия цвят (добро и зло), ту изпълва цялата сцена с неестествена и неопределена свет-

<sup>36</sup> Пак там, с. 88.

<sup>37</sup> Пак там, с. 97.

<sup>38</sup> Пак там.

<sup>39</sup> Пак там, т. III, с. 248.

лина, извеждаща действието във време и пространство, като всичко това дава на пиесата „смисъл на вечна ценност“ и експресивната сила на символ. „Какво гениално осветление у Райнхард — заключава авторът — каква парадистична немощ у г. Еспел!“<sup>40</sup>

Между схващането на Райнхард и на Г. Милев за функционалната роля на осветлението има обаче известна разлика. За Райнхард осветлението е поетическа символизация на психологическо състояние, а за Г. Милев то изпълнява по-сложна роля — освен като израз на вътрешно състояние у героите, с начуления си ритъм, с концентрацията, с кръстосването си с лудия бяг на прожекторите по сцената, осветлението създава тревожен ритъм и напрежение, характерни за графиката на експресионистичния театър<sup>41</sup>.

Изискванията на Г. Милев, свързани с различните сценични форми и средства, макар и разпръснати из всичките негови театрални статии, рецензии, портрети и отзиви, са обединени от единни принципи. Тези принципи служат да се създаде едно ново театрално изкуство — израз на модерната душа на новия век. Това са изисквания и принципи, които доказват, че сценичната творба е действително самостоятелно художествено произведение, автономен художествен свят, който има свои естетически измерения, свои закономерности и свой език.

Значението на Гео-Милевите теоретически постановки, естетически идеи и виждания в сферата на театралното изкуство се увеличава и от това, че те намират изпълнение и реализация в живата практика, в режисьорското дело на нашия театрал новатор. Тяхното „оживяване“ на сцената разкрива пред нас същевременно други страни от неизчерпаемо богатата личност на твореца борец за ново изкуство. Но това е вече другият Гео Милев — режисьорът.

## РЕЖИСЬОРЪТ ГЕО МИЛЕВ

Първата режисьорска проява на Гео Милев (1915—1916 г.) е свързана с името на големия древногръцки драматург Софокъл — с неговата творба „Едип цар“. Проблемите в тази „единствена по силата си трагедия в античната литература“ (Г. Милев) са заемали значително място в мислите на търсещия отговор на парливите въпроси на битието млад човек. В студията си „Театрално изкуство“ той тълкува трагедията на Едип като трагедия на човек „надарен с всички добродетели на младостта и щастието: сила, красота, жизнерадост, царствено величие и преди всичко — остър неотклонен ум“; човек, който става обаче жертва именно на своя остър ум (разгадавайки гатанката на Сфинкса) Човекът е безсилен пред Съдбата, безсилен пред Битието — такъв е изводът от краткия театрално-режисьорски коментар, направен от младия автор.

Мотивът за Едип и Сфинкса се явява и в стихотворението „Главата ми кървав фенер“ (1919). Съдбата (Сфинкът със своята жестокост и студенина, „с безпощадна гримаса на присмех — замръзнала, каменна, вечна и зла“) владува над човека — „тъмния просек Едип“ — изгубил своя път („загубен през вятър, и дъжд, и мъгла“).

Постановката на 20—21-годишния младеж е била първото от изнесените три представления от трупата, създадена в Стара Загора от Г. Милев (заедно с Никола Икономов) след завръщането му от Германия (за другите две — „Ревизор“ от Н. В. Гогол и „Лудетина“ — В. Крилов, няма никакви сведения). Оскъдната информация за спектакъла „Едип цар“ (кратък отзив в сп. „Хризантема“ — ред. Ив. Мирчев и споменени на Н. Икономов — изпълнител на ролята на Едип<sup>42</sup>) не дава възможност за попълна представа за характера и стила на постановката. Навярно Г. Милев е следвал интерпретацията на драмата, дадена от самия него в статията „Театрално изкуство“.

<sup>40</sup> Г. Милев. Съчинения, Т. II, 314—315.

<sup>41</sup> Вж. Н. Илджева. Тревожно дирене на голямата истина. — Театър, 1975, № 6, с. 55.

<sup>42</sup> Вж. спомените на Н. Икономов в „Гео Милев, Христо Ясанов, Сергей Румянцев в спомените на съвременниците си.“ С., 1985, 116—118.

Предполага се, че той се е насочил към една по-нова режисьорска трактовка под влияние на модерните виждания в западноевропейския и руския театър, с които вече е бил запознат. Знае се например, че е търсил пластичност на изражението на действащите лица за подчертаване на психически изживявания чрез електрически фенерчета, насочени към лицата на героите. Това се сочи като един от началните опити в българския театър да се намери функционално-смысловото значение на сценичното осветление.

Първата Гео-Милева постановка е знаменателна и с това, че тя е и първата постановка на „Едип цар“ изобщо на наша сцена.

На 24-годишния Гео Милев, кандидат за режисьорското място в Народния театър, е възложена постановката на „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг (1920 г.). Пиесите на норвежкия писател, едни от най-играните в Европа по онова време, отдавна привличат вниманието на младия творец, тъй като в тях той вижда образец на модерна драма, в която чрез силата на символите се изразяват по-ярко въздействащо философските и нравствено-психологическите проблеми на съвременния свят. Ето защо, когато в студията си „Художествени диагнози на българския театър“ предлага репертоар на място на отречения от него, Г. Милев поставя на първо място пиесите на Стриндберг.

Стремящ се с такова силно желание към режисьорска дейност, Гео Милев се заема с работа над постановката с изключително чувство за отговорност. Неговата подготовка за тази постановка започва впрочем по-отрано — още когато е в Берлин, той записва идеите и хрумванията си във връзка с поставянето на „Мъртвешки танц“. Пред Артистичния съвет на Народния театър Г. Милев представя подробен режисьорски план, който бива приет като „сериозен труд“ въпреки резервите на комитета, породени от съдържащите се в него новаторски възгледи. За да обоснове тези си възгледи, младият режисьор излага пред Артистичния съвет свои естетически идеи и теоретически постановки, включени в студията му „Театрално изкуство“<sup>43</sup>.

Настъпил е щастливият момент, в който запаленият театрал ще може да приложи на практика своите новаторски идеи за сценично изкуство, ще може да даде своя принос за обновяване на българския театър, за извеждането му към широките хоризонти на съвременното театрално изкуство. Естествено основните принципи на постановката ще бъдат условността, художественото обобщение, символността като силно противодействие на натуралистичния театър. Символичният характер на драмата „Мъртвешки танц“ дава главната предпоставка на режисьора за съзнателно изведена условност и символика в цялостната система на театралната творба. Всички елементи на сценичното произведение — актьорска игра (изпълнители били големите наши артисти Кр. Сарафов, А. Будевска и др.), декори, музика, осветление и пр. — били използвани от Г. Милев като изразно средство за внушаване на идеята за непредотвратимата съдба на човечеството, тръгнало към нравствена и духовна гибел, за катастрофичността, достигнала космически размери. Декорите, останали от предишна снета вече постановка, били преобразени от режисьора в художествени образи-символи, така че обстановката, в която се движели актьорите, със своя доминиращ сив колорит създавала внушения за скука, умора, тегота, отровна атмосфера (по думите на Людмил Стоянов). Осветлението, рязко разсичащо тъмнината, е подчертавало ярките душевни моменти. Музиката (Петата симфония на Бетховен), акцентуваща мотива за съдбата, звучала и през антракта.

Тук за пръв път Гео Милев прилага виждането си за използване на музикалните възможности на героите. Режисьорът включва паузата (сценичното мълчание) като специално изразно средство.

В театроведската литература няма единно мнение относно стила на постановката. Според П. Пенев тя е била в духа на немския експресионизъм, според Ст. Костов — с известни черти на експресионизма. Може би по-близко до истината е Й. Конфорти, който изказва мнение за „преплитане на две тенденции, които не са се появили в

<sup>43</sup> Вж. Б. Савов. Дебютът на Гео Милев. — Камбана, бр. 3346 от 4. IX. 1919.

чист вид — една друга са си противодействували и обезсилвали“<sup>44</sup>, т. е., че Г. Милев е използвал похвати и на символизма (извеждане на образи-символи) и на експресионизма (начупена ритмична линия, която показва сътресенията във вътрешния свят и изпълва „мига“ и „фрагмента“)<sup>44</sup>.

Спектакълът „Мъртвешки танц“ е бил необичаен. Той е възбудил, предизвикал е не малко отрицателни рецензии и отзиви. Тази реакция е естествена. Една новаторска творба, която влиза в противоречие с установени театрални вкусове и традиционни представи за театрално изкуство, неминуемо ще породи отрицателни оценки. Гео Милев просто не е бил разбран. Неговият режисьорски замисъл не е достигнал до критикуващите. Всички търсели в постановката психодрама, а тя била решена в трагикомичен план. В нея са виждали борбата между половете, а режисьорът се стремил да представи съдбата на човека в съвременното му буржоазно общество — човекът, превърнат в кукла, която в своето безсилие търси спасение в самотата.

Ключ за разбиране на режисьорския замисъл на постановката „Мъртвешки танц“ Й. Конфорти търси в онзи силен пасаж от Гео-Милевата театрална рецензия „В ноктите на живота“, в която авторът нарича хората „неволни гладиатори“, даващи представление под заплаха от бича на страшния циркмайстер Живот, и същевременно зрители на собствената си игра. Това сме ние — хората на съвременния свят — гладиатори и зрители. „И нашият смях се смесва с нашите сълзи. Трагикомедия.“<sup>45</sup>

Именно в трагикомичен, а не в психологически план решава Г. Милев драмата на Стриндберг. Героите „гладиатори“ се озлобяват и се нахвърлят един срещу друг и, когато разберат своето безсилие, отдръпват се в самотата си. Живи мъртъвци, които играят своя мъртвешки танц. Режисьорът избира трагикомичния план, тъй като обича героичното поведение в живота<sup>46</sup>.

Ст. Каракостов счита, че в експресионистичната постановка на Г. Милев побежда силата на реалистичното актьорско изкуство. Или играта на актьорите спасява постановката<sup>47</sup>. Въздишност между режисьор и актьори не е имало разногласие, а единодушие, което довежда до блестяща изява на големите актьорски дарования. За това свидетелства както възхищението на Адриана Будевска от Г. Милев („Ние не бяхме дорасли до неговите чисти мисли, пропити с истинска любов към изкуството“), така и високите оценки, които той дава на изключителното майсторство на Кл. Сарафов, А. Будевска и К. Стоянов в посветените му на тях театрални портрети.

„Мъртвешки танц“ е ново явление в българския театър, което, макар и останало неразбрано и неопенено в миналото, преправя пътя на нашето театрално изкуство за насочване към нови, световни хоризонти.

Втората театрална постановка на Гео Милев — на пиесата „Маса—човек“ от Ернст Толер (в театър „Ренесанс“, м. април, 1923 г.), отразява идейно-естетическото развитие на твореца към обществено и политически ангажирано изкуство. Идейно-революционният дух на тази постановка е във вътрешно съзвучие с бойно-призивния характер на литературните произведения на поета („Експресионистично календарче“ — 1920, „Ад“ — 1922, „Ден на гнева“ — 1922), които са мост към поемата „Септември“. Докато идейно-мирогледните основи на театралния спектакъл „Мъртвешки танц“ са под знака на високоинравствения, но абстрактно-хуманистичен принцип „Човекът преди всичко!“, в постановката „Маса—човек“ се изяснява пределно ясно новата насока в идейните възгледи на Гео Милев, подчинени на колективистичния принцип, на убедеността в силата на масата и на нейната революционна активност, като път за социално освобождение и духовно-нравствено издигане на човечеството. В спектакъла „Мъртвешки танц“ се извежда идеята за отчуждението на човека, за разкъсаните връзки и раззе-

<sup>44</sup> Й. Конфорти. Гео Милев и неговата постановка „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг. — Известия на Института за изкуствознание, № 17, 1973, с. 108.

<sup>45</sup> Г. Милев. Съчинения, Т. III, 1976, с. 195.

<sup>46</sup> Й. Конфорти. Гео Милев и неговата постановка „Мъртвешки танц“ от А. Стриндберг, с. 95.

<sup>47</sup> Ст. Каракостов. Златина Недева. Театрален критически очерк. — Постановка на ВИПИЗ „Кр. Сарафов“, т. XI, С., 1986, с. 72.

динението на хората, в „Маса—човек“ — идеята за тяхното единение, сплотеност и обединяваща ги воля за революционно действие в името на колективното щастие.

Революционният дух на спектакъла свидетелства живо за новите идейни позиции в мирогледното развитие на Г. Милев, като се има предвид, че революционната трактовка на пиесата е негов собствен режисьорски избор.

Драмата Маса — човек<sup>48</sup> от Ернст Толер<sup>48</sup> притежава несъмнено подчертан социално-политически характер. Нейното посвещение има недвусмислен адресат: „На пролетарите“, а мотото ѝ определя още в самото начало главния ѝ проблем — революцията: „Всесветска революция, Родилка на новия размах. Родилка на новите народни общества. . .“ Този проблем е в центъра на дискусиите (основен драматургичен похват в пиесата) между двамата главни герои — Жената и Безименния. Обединени от общата идея за необходимост от социално преустройство на човечеството, тези герои се разграничават в схващанията си относно пътищата за постигане на свободата. Жената не приема революцията, тъй като поради кръвопролитие то тя не съответства според нея на хуманната цел на борбата, и затова предлага пътя на убеждението, на духовното извисяване на човека. („Аз защитавам вашите души“). Безименният сочи революцията, насилието като единствен път за спасение от социалното страдание на масите и за постигане на тяхната свобода („. . . за да повалиш старостволния бук, е нужна секира“). Своите идейни позиции Жената защитава с поведението си — отказва да избяга от затвора, за да не причини смъртта на някоя хора („Аз предателствувам спрямо масите, но закриляйки човека“). Масата следва обаче Безименния, който призовава към революционно действие: „Аз викам революция! . . . Мощ против мощ. Сила. . . насилие! . . .“ Лозунга: Победа!“ Жената приема смъртта, но нейният последен възглас-въпрос е: „А човекът!“ Или до сетния си дъх тя защитава хуманистичния принцип (който всъщност е абстрактно-хуманистичен). И тази защита звучи силно не само във финала, а в цялата пиеса, създавайки нейната идейна двойственост и възможности за противоположни идейни тълкувания и режисьорски идейни решения. Някои автори изтъкват, че самият Е. Толер е бил противник на насилието, независимо дали то „иде от милитаристите, или от революционната маса“ (Х. Йеринг)<sup>49</sup>, (следователно позицията на Жената е негова позиция) и че тази пиеса е израз на желанието му да отговори на собствените си въпроси<sup>50</sup>.

Тълкуване на пиесата „Маса—човек“ в абстрактно-хуманистичен план се дава от редица наши и чужди автори — представители на онази част от интелигенцията, която е за социално преустройство на света, но се плаши от революцията, тъй като тя влиза в противоречие с представите ѝ за свобода на личността<sup>51</sup>. В такъв дух е и първата постановка на пиесата „Маса—човек“ в театър Фолксбюне в Берлин (1920 г.) с режисьор Ю. Фелинг. Чрез противопоставяне личността на масата в нея се издига индивидуално-етичният принцип за сметка на колективистичния, извежда се идеята за духовната революция вместо за политическите революционни действия (обяснимо, тъй като постановката се прави след поражението на немската революция).

Гео Милев дава друга идейна трактовка на пиесата. Той разгръща конфликта между двамата герои — Жената и Безименния, като стълкновение на две противоположни идеологии, като идейна борба на масата (с нейната колективистична психика) с човека (с неговата „индивидуална етика и неизбежен сантиментален идеализъм“), за да насочи към избора на активното дело на революционното действие като най-

<sup>48</sup> Ернст Толер — популярен немски драматург през 20-те години, принадлежащ към немските експресионисти. Политически деец — председател на Централния съвет на Баварската съветска република. Попадна в затвора, където (по негови думи) написва „Маса-човек“ за две денонощия.

<sup>49</sup> Като аргумент се изтъква фактът, че сам Толер проявява бездействие в решителен момент, за да не се пролива излишна „човешка кръв“ и с това „носи трагическа вина за поражението на Баварската съветска република“ (Й. Конфорт).

<sup>50</sup> По този въпрос вж. Й. Конфорт и Г. Милев — театър и време. С., 1975, 222—223.

<sup>51</sup> Така напр. Исак Даниел, разглеждайки конфликта „Човек-тъла“, говори за месинска роля на интелигенцията (Жената), която умира в името на човеколюбието, и окачествява революцията като разрушителна нечиста стихия (Хиперион, Г. II, № 3, 1923).

правилен път за решение на социалния проблем: „Животът обаче... е дело, изисква дело — и затова „Човекът“ изхвърква въвн от рамките на живота.“ „Ти си дошла твърде рано — казва на Жената Безименният герой на масата — и с това дава философския финал на пиесата.“ (Из предговора към програмата на спектакъла<sup>52</sup>). Или — хуманистичното чувство с велико, но отдаването в негова власт е израз на сантименталност, когато историческото време изисква дело на масите, изисква насилие, за да се изкорени завинаги насилието над човека, за да настъпи онзи момент, в който човекът свободно ще може да постига духовно извисяване и щастие. Гео Милев решава постановката си именно в такъв дух, утвърждавайки активното дело на масите, революционното насилие, но насилието не като мъст, а като израз на историческата необходимост. Така тази постановка влиза в съзвучие с историческото време, с проблемите на нашия народ и нашия обществен живот, раздиран от остри социални конфликти и борби — живот, в чиито недра зреят съдбоносни исторически събития. (Спектакълът се представя пет месеца преди Септемврийското въстание). В този смисъл Гео-Милевата постановка е не само „предчувствие за обществения взрив“ и своеобразно предупреждение „за историческата непредотвратимост на революционната стихия“, тя е едновременно и „повик към зрителя да види мащабите на това вече набиращо енергия обществено събитие, да го приобщи към неговата справедливост, да го ориентира във вземането на личното решение“<sup>53</sup>.

Революционната насоченост на спектакъла Г. Милев постига не само чрез режисурата си, а и чрез превода на драмата, който сам прави. Като преводач той пропуска съзнателно някои думи, третира стихотворната реч по-свободно, за да постигне максимална експресия на словото<sup>54</sup> в духа на поетата революционна линия на трактовка.

Режисьорът Г. Милев решава спектакъла като „спектакъл-митинг“ — чрез използване на диалози, дискусии, възгласи, призови, превръща сцената в трибуна, давайки с това на постановката ярка тенденциозност и политическа настъпателност. Образите на двамата герои — Жената и Безименния<sup>55</sup>, Гео Милев изгражда като образ-символи чрез силна схематизация и чрез прилагане на театралния принцип на социалната маска. Конфронтацията на двамата герои режисьорът изразява и чрез мизансцена — те са разположени диагонално на сцената, като между тях се намира Масата, която тръгва след Безименния. Въздействащата сила на образа на пролетарската маса Г. Милев постига, като извежда изпълнителите на масата на авансцената и чрез богата словесна пластика (разкъсани реплики, групови рецитали, сблъсъци и съпоставки между отделни гласове, между хора и единичен глас и т. н.) създава внушение за сила, мощ, монументалност. Условността, обобщеността, фрагментността (композиция от откъси без определена фабула, съчетание на реално и нереално време и пр.)<sup>56</sup>, както и откритата политическа тенденциозност оформят спектакъла като една силно въздействаща творба в експресионистичен стил. „Гео Милев умеше да раздвижва дълбочините — пише Боян Дановски в своя спомен — и имаше музика и бесен ритъм в кръвта му — цялата постановка беше една единна тревожна песен“.<sup>57</sup> Неслучайно спектакълът бива спрял след второто представление. А критиките в пресата този път били насочени не срещу модерния стил на постановката, а срещу нейния идеен дух.

Проявявайки се със спектакъла „Маса — човек“ като истински новатор, Гео Милев слага начало на голямата театрална революция у нас, става предвестник на нашия

<sup>52</sup> Вж. Й. Конфорти. Гео Милев — театър и време. . . . 232—233.

<sup>53</sup> Вж. Н. Инджова. Тревожно дирене на голямата истина. — Театър, 1976, № 8, с. 41.

<sup>54</sup> Повече подробности за превода на Г. Милев, изследван от А. Деспотова, вж. в кн. Театър и време (Й. Конфорти), с. 226—228.

<sup>55</sup> Изпълнител на ролята на Жената била професионалната артистка Вела Ушева, а ролята а Безименния се играла от най-добрия рецитатор на Смирненски по онова време — Христо Хронов (Самият Смирненски посещавал често репетициите), Участници в ролята на масата били хористи от работническият хор при Партийния дом.

<sup>56</sup> Информацията за сценичната реализация на пиесата е почерпена от Н. Инджова и Й. Конфорти цитираните публикации.

<sup>57</sup> Б. Дановски. От двете страни на завесата. С., 1969, с. 19.

политически революционен театър през 30-те години. От него започва онят поток в развитието на българската режисура, който минава през студията на Й. Даниел (20-те г.), за да се включи в новаторското театрално изкуство от по-ново време.

Идейно-естетическото развитие на Гео Милев по посока на обществено-политическо ангажирано изкуство може да се проследи и в подготовената от него постановка за Народния театър на пиесата „Електра“ (Хуго фон Хофманстал), която бива спряна непосредствено преди генералната репетиция (1924 г.). Насочеността на поета и театралата към изкуство, което активизира човека в името на справедливостта и непримирението със злото и неправдата, се вижда особено ясно в неговите концепции на превода и постановката на пиесата. Авторът Хуго фон Хофманстал<sup>58</sup>, използвайки в своята драматическа творба известния античен сюжет, внушава идеята за дехуманизацията и разпадането на човешките взаимовръзки в съвременното общество. Гео Милев извежда в постановката си други идейни насоки и концепционни линии. Той издига идеята за активното начало, за противодействието на злото, за справедливото отмъщение и възмездие. Вместо безсилие — сила, вместо примирение — непримиримост със злото, възмездие за извършеното престъпление (волево действие на Орест, който убива майка си, отмъщавайки за причинената от нея смърт на свой баща). Тази идейна преакцентовка Гео Милев осъществява по две линии. Най-напред като преводач на пиесата „Мъртвешки танц“, съкращавайки определен текст и извеждайки на преден план образа на енергичния и героичен Орест, който в оригинала има донякъде странична роля. По този начин концепцията на превода, както казва Й. Конфорти<sup>59</sup>, става концепция на постановката — апология на дейното, протестното начало, прослава на личността, която проявява воля за действие, водена от чувството и желанието за необходимо възмездие.

Тази идейна концепция е продукт на вътрешната нагласа и душевната структура на Гео Милев (влечението му към активното поведение и героичното), а същевременно е и в тясна връзка както с неговите мирогледни позиции, така и с историческия момент (септемврийските събития). Идеята за справедливото отмъщение и възмездие за извършеното престъпление влиза в съзвучие с обществените настроения и нажежените чувства на народа след кървавите септемврийски вакханалии. Спектакълът несъмнено би породил силен обществен резонанс<sup>60</sup>.

Истинност именно тези идейни насоки и виждания на режисьора Гео Милев навярно са основната причина за забраната на представлението.

Третирането от Гео Милев на драматичното действие на пиесата като остър конфликт между две начала — хуманистично и антихуманно, добро и зло, определя и изграждането от него на спектакъла в един напрегнат и тревожно-задъхан ритъм. За създаването на този ритъм Гео Милев използва всички сценични средства, което се вижда от режисьорския екземпляр<sup>61</sup>: интонация (филигранно разработена интонационна мелодика на звучащото слово, хармонизирана с душевното движение и фиксирана с нотни знаци; темпо на речта, вариращо в съответствие с преживяванията (отбелязано с музикални термини: бързо, бавно, presto, furioso, crescendo и т. н.; пауза) с различна функционална натовареност — ту като кульминация на емоционалната експресия и пр.); мизансцен, изграден като композиция от прави и начупени линии на движението на актьорите, с тенденция към скулптурност; осветление, символизиращо душевните и нравствените качества на героите — Клитемнестра, осветена с червен лъч (символ на жестокост, кръв, убийство), Електра — със зелен (чистота, невинност), Хризотемис — с виолетов (покорство, слабост) и т. н. По този начин Гео Милев превръща режисьорския си план в партитура на една синтезна художествена творба в експресионистичен

<sup>58</sup> Австрийски поет и драматург от „виенския“ кръг на модернистите (1874—1929).

<sup>59</sup> Вж. Й. Конфорти. Гео Милев — театър и време. . . с. 254.

<sup>60</sup> По този въпрос вж. Милев, Гео. Литературен архив Гео Милев, с. 72 и Й. Конфорти. Театър и време 252—256.

<sup>61</sup> Публикуван в: Литературен архив Гео Милев, 193—214.

стил, в която се съчетават хармонично слово, пластика, цвят и музика, подчинени на единен вътрешен ритъм и на единна концепция<sup>62</sup>.

Режисьорският план на „Електра“ говори, че в тази своя постановка Г. Милев е възпел в най-пълна степен своите възгледи и идеи за театралност, изградени върху принципите на стилизация, художествена простота, експресия, за сюжестия и алюзия, или — за театрално произведение, отговарящо на изискванията за условност монументалност, максимална експресия, постигната чрез минимум художествени средства. И ако пътят към публиката на готовата вече Гео-Милева постановка на „Електра“ не бе прекъснат така злощастно, тя навярно би отбелязала етап в развитието на нашия театър в неговите търсения на свой художествен език.

Творчеството на Гео Милев като театрален теоретик, критик и режисьор е ценно достояние на нашата художествена култура.

Наистина, като поддръжник на модернистичната естетика в някои теоретични постановки, той достига до известни крайни увлечения. Невинаги е прав и в конкретни оценки на театрални факти и явления, а не рядко проявява и острота в характеристиките на отделни театрални дейци. Това не намалява обаче неговата висока заслуга за развитието на националния ни театър.

Гео Милев е образец на безкомпромисност, всеотдайност, честно служене на българския театър, на българската художествена култура. Неговата чиста любов към изкуството и силна борческа воля за отстояване на собствените си идейно-естетически позиции са изключителни. Тези високи личностни качества са подчинени у него на страстното желание да помогне за извисяването на нашия театър на европейско равнище, за приобщаването му към съвременната световна художествена култура. Това желание обяснява задъхаността, с която той излага своите идеи и мисли, дава предложения и оценки, чертае пътища, по които нашият театър според него непременно трябва да поеме. Всяко забавяне на обновителните процеси по негово убеждение е спъвало за развитието на националния ни културен живот, който няма богатите традиции на европейския, следователно пред него стои задачата за ускорено развитие. „Ние трябва да вземем традиция, традицията на другите, като я изживеем и асимилираме бързо. Толкова бързо, че да можем да продължим с другите“ — четем във въведението на неговата публична беседа върху модернистичните естетически направления и идеи<sup>63</sup>.

Гео Милев е в непрекъснато вътрешно движение, в непрестанен кипез на мисли и идеи, което бележи неспокойната линия на идейно-естетическото му развитие, бързо насочващо се към един прогресивен, революционен поглед към театралното изкуство — изобщо към изкуството. И ако неговият живот не беше прекъснат така трагично рано, навярно той би се освободил от много свои увлечения. От едно само сигурно не би се отказал — да работи до сетен дъх за извисяване на националното ни театрално изкуство, на българската художествена култура.

Гео Милев е родолюбец с мащабно мислене.

„Българи! Изкуството е в опасност!“ — бие тревога неговото неспокойно съзнание. Тревога от застоя и упадък на Народния театър, на българския театър. Това тревожно възклицание е съвременен и призив за непримиримост с театралния консерватизъм, за борба с всичко, което спъва развитието на българското театрално дело. Това е родолюбие от нов модел, създаден от нова епоха, свързан с ускореното развитие на естетическото съзнание у нас през този етап. Родолюбие от Пенчо-Славейковски тип, изразяващо се в амбицията за европеизиране на българската театрална култура, за включването ѝ в европейския културен живот.

Подобно на Ботев Гео Милев мисли с исторически и философски категории. България — Човечество — Изкуство — Прогрес — това са понятия — стожери в мисловния процес на културтрегера и театрала Гео Милев. Както Ботев се извисява до историче-

<sup>62</sup> Вж. по-подробно по този въпрос: Я. Мутафчиева. Нереализираният режисьорски план на Гео Милев за поставянето на „Електра“ от Хофманстал в Народния театър. — В: Гео Милев. Нови изследвания и материали. С., 1989, 284—328.

<sup>63</sup> Вж. Литературен архив П. Гео Милев. С., 1964, с. 190.

ски и философски поглед към проблемите на времето, така и Гео Милев се издига до високо философско и историческо мислене, разглеждайки въпросите на театралното дело и художествено-културния живот.

Гео Милев е оптимист. Въпреки констатациите си за регрес и застои в нашето театрално изкуство, въпреки прещенката си за мъртвило и художествена анархия в централния ни театър — Народния, и най-сетне, въпреки неуспеха на домогването си за режисьорска длъжност, той не губи вяра, не изпада в песимизъм. Напротив, вярва, че театърът, за който горещо мечтае, ще се създаде. „И той ще дойде“ — пророчествува авторът на „Художествена диагноза“. Вярва, че у нас ще се изгради театър на основите на новата естетика, която е „коравата заповед на времето и човешката жажда“.

Той вярва и се надява. Раждането на новия театър според него „това е само въпрос на време“. За по-бързото приближаване на това време работят творците обновители. Един от тях е самият той.

Гео Милев е борец обновител, който слага началото на нови насоки в нашия театрален живот.

Той е първият, повел борба за приобщаването на българския театър към съвременното европейско театрално изкуство.

Първият, който воюва срещу натурализма в театъра, редом с активното си противодействие на консервативните тенденции и явления в театралния живот.

Първият, който поставя въпроса за „чисто театрално изкуство“ и теоретически и практически защитава идеята за театралния спектакъл като автономна художествена творба със собствени закономерности и език, със собствени художествени форми и средства.

Първият, който въвежда в нашия театър нови сценични средства или осмисля в нова функционална посока използвани и познати вече средства.

Първият, който извежда на преден план в театралния спектакъл идеята за историческата роля на масите, за необходимостта от политическа революция в името на човешката независимост и социалната свобода, с което слага начало на политическия театър у нас, разгърнал се през 30-те години.

Гео Милев е обаче не само предвестник на политическия театър през 30-те години. Неговите театрални идеи се развиват и обогатяват в по-нататъшния исторически живот на националния ни театър. Би могло дори да се каже, че Г. Милев е в много по-голяма близост с нашето време, отколкото със своето, което още не е било дорасло за неговите новаторски естетически възгледи и театрални идеи. Самият той е имал съзнание за историческата ограниченост на своята епоха, за да каже: „Днешното време е време, в което се започва, а има още време, докато дойде време на довършването. Днес само се създават и манифестират идеите. Днес се развиват и пробиват нови пътища.“ Тези „нови пътища“, по които Гео Милев повежда нашия театър, го правят по-жив именно днес, превръщат го в наш съвременник. Неговите идеи и мисли за творческата роля на режисьора, за спецификата на актьорското творчество, за отношението актьор-ансамбъл, за сътворчеството и възпитанието на публиката, за художествената простота, за психическото вглъбяване и пр., са идеи и виждания, съзвучни с основни идейно-естетически постановки на съвременната театроведческа мисъл. Гео Милев е задочен участник в дискусиите за съвременния театър, в театралните ни празници, в които си дава среща българското със световното театрално изкуство. Ние откриваме неговите театрални идеи и принципи, възплетени в съвременния театрален спектакъл, добили отдавна реален живот. Откриваме неговия, геомилевски дух в театралните търсения, експерименти и постижения на най-смелите, творчески дързостните и неспокойните наши режисьори новатори.