

Николай Райнов – един театрален визионер

Елизария Рускова

Когато се подготвя 25-годишният юбилей от творческата дейност на Николай Райнов, почитателите му отбелязват, че освен картините, които е създал, той е автор на 58 съчинения, 360 статии, 600 сказки, разпростиращи се върху художествената словесност и естетиката на изящните изкуства. Сред тези произведения размислите за театъра се разполагат само в две теоретични статии – „Фантастичен театър“¹ и „Говорът на сцената“². Към тях можем да добавим и разказа „Драма“³, предоставящ също наблюдения върху естетиката на това сценично изкуство, както и рецензията⁴ за постановката на Гео Милев „Мъртвешки танц“ в Народния театър от началото на 1920 година. В период от четири години, между 1920 и 1924, многопосочните търсения на автора откликват публично и към театъра. Разпръснати бележки в списание „Везни“ насочват към по-сложен процес, протичащ в дълбините на културния живот в столицата, и свидетелстват за участието на Николай Райнов в него. Статията му за юбилейния сборник, посветен на Кръстьо Сарафов, е била отхвърлена от Стилиян Чилингиров заедно със статиите на Гео Милев, Чавдар Мутафов, Людмил Стоянов⁵. От съобщение отново в списание „Везни“ става ясно, че той е сред ръководителите и преподавателите на двугодишна Драматическа школа в София, организирана от Дома на изкуствата, заедно със Сава Огнянов, Кръстьо Сарафов, Гео Милев, Сирак Скитник, проф. Арнаудов, проф. Балабанов и други⁶. По-късно, на 25 октомври 1925 пише от Париж до Владимир Василев, че е започнал статия за театралния декор, а в друго писмо, от 31 януари 1927, изпратено отново до редактора на списание „Златорог“, заявява: „Само за музика и театър недей иска“⁷. В един кратък период от пет години, когато след войните в българския културен живот се наблюдава раздвижване и поява на модерни постановки в режисурата на Гео Милев, Сирак Скитник, Исак Даниел, както и отваряне към

¹ Райнов, Н. Фантастичен театър. – Пламък, I, кн. 1, 1924, с. 17-22.

² Райнов, Н. Говорът на сцената. – Златорог, V, 1924, кн. IX-X, с. 458-466.

³ Райнов, Н. Драма. – Златорог, IV, 1923, кн. I, с. 11-21.

⁴ Райнов, Н. „Мъртвешки танц“ на нашата сцена. – Везни, I, 1919/1920, кн. 6, с. 184-186.

⁵ Критически преглед. – Везни, III, кн. 3, 30. 10. 1921, с. 47.

⁶ Драматическа школа в София. – Везни, III, кн. 16, 28.01.1922, с. 291-292.

⁷ Позоваванията са по Андрейчева, В. Книга за Николай Райнов. София, 1989, с. 142-143.

световните сцени с гастроли на руски драматически артисти, на група от МХТ през сезон 1920–1921 и в 1924, както и гостуването на Мюнхенския Шаушпилхаус през 1923, разностранно надареният и ерудиран творец се чувства мотивиран да разсъждава върху театралното изкуство и да участва в неговото обновление.

Спрямо колосалното творчество на Николай Райнов броят на споменатите четири публикации може да изглежда пренебрежително малък, като че ли дори незабележим. Не са много на брой и текстовете, които рецепират възгледите му за сцената. Розалия Ликова коментира последователно статията „Фантастичен театър“ и я полага в парадигмата символизъм – модернизъм, като изтъква ролята на автора ѝ като театрален елемент в рецепцията на скандинавската драматургия в България и по-конкретно на Ибсен⁸. Рецепционният аспект доминира също и при Калина Лукова¹⁰, която разглежда текста на Н. Райнов в отношението му към друг автор, емблематичния представител на символизма в драмата, Морис Метерлинк. Към статията „Фантастичен театър“ и съпровождащите я текстове може да се погледне и в трета посока, глобално, като значим модернистичен естетически проект за театър в България. Той споделя общи за европейския модернизъм предизвикателства. Първо, отричане на Аристотелевия възглед за мимезис като основа на драматическия текст и обосноваването на модерен тип драматургия, изискваща нов тип отношение между актьор и зрител, театър, сроден по дух до импресионистичния период в режисьорската дейност на Макс Райнхард (1873–1943) или до театъра на преобразението на Николай Н. Евреинов (1879–1953). Второ, писаното слово на драмата се подчинява на зрелищния режисьорски текст, който се разгръща в спектакъла. Този възглед рязко разделя разбирането за театралното изкуство в българските критически статии преди и след войните и Н. Райнов е сред първите автори, които осъзнават значението на режисурата за динамиката на сценичното изкуство. Трето, заявява нов поглед към словото на актьора, който чрез паралингвистичните характеристики на сценичния говор произвежда знаци в спектакъла, идея, която предхожда структуралистичните анализи на представлението, добили популярност през 30-те години на XX век в трудовете на Пражкия лингвистичен кръжок. Идеите на Н. Райнов са синхронни на авангардните търсения в Европа и Русия, но възникват независимо от тях и са абсолютно оригинални за

⁸ Ликова, Р. Символизмът и модернизъмът в българската проза. – Литературна мисъл, XXVIII, 1984, кн. 2, с. 52.

⁹ Ликова, Р. Ибсен и българският символизъм. Българистични изследвания. Трети българо-скандинавски симпозиум 20–26 септември 1985г. София, 1991, с. 105.

¹⁰ Лукова, К. Екстазите на времето. Морис Метерлинк и българската утопия за символическа драма. Изд. „Диамант“, 1999, с. 15.

родния контекст. Така успоредно на възгледите и практиката на Гео Милев в българската култура в началото на двадесетте години на ХХ век се ражда още една театрална концепция, която, за разлика от предишната, не намира израз на сцената, но обогатява десетилетието и придвижва напред разбиранията за многообразието на модерната същност на сценичното и драматическото изкуство. Но и в този случай е валидна тезата на Едвин Сугарев за това, че „разминаването между творческия му метод (на Н. Райнов – б. м.) и възприемателните способности на неговите съвременници се оказва решаващо за адекватния прочит на произведенията му“¹¹, което неизбежно включва и скромната, но съвсем не маловажна идея за театъра.

Както повечето манифести в историята на модернизма, и статията „Фантастичен театър“ е изградена върху отрицанието на вече остарели или остаряващи модели. Н. Райнов привлича двете антитези на Дионисовото и Аполоновото начало, разработени от Ницше в „Раждането на трагедията от духа на музиката“ (1872), според когото те са в основата на възникването и проявленията на древногръцката драма и ги отрича като невъзможна основа за „фантастичния театър“, защото първото начало е насочено към зрелищността или формата, а второто, към подреждането на наподобената действителност, което означава копиране на съществуващото и познатото. Самобитният коментар върху естетата Ницше, освен че е нов за българския контекст, е провиденчески за развитието на модерния театър, тъй като съчетанието между Дионисово и Аполоново се разпада и в театралната практика на ХХ век Дионисовият характер на изкуството се отразява в театъра на жестокостта на Антонен Арто, а Аполоновият – в проекта на Бертолт Брехт¹².

Николай Райнов предлага радикално преобръщане на критериите за моделовата основа на драматическия текст като литературен род. На драмата, чиято етимология се обляга върху понятието за „действие“, и на театъра, съответно прераства към понятието „виждам“, българският автор противопоставя идеята за „фантастичен театър“, или отново в етимологичен план „виждане чрез въображението“. Дефиницията на „фантастичния театър“ включва две отличителни черти: вглеждане в „живота вътре, в с а м а т а душа на човека, дори – нещо повече – и з к л ю ч и т е л н о в душата на човека“ и превръщането на „душата като с р е д а на драматичното движение, като художествен сюжет“. Двата пътя за достигане до ситуацията „фантастичен театър“ са „въображението и чувството“. Така новият проект прокламира скъсване с естетиката, основаваща се на мимезис, и изисква промяна на отношението към основния поетологичен категориален апарат на драмата – действие и персонажи.

¹¹ Сугарев, Едв. Николай Райнов – боготърсачът богоборец. Изд. „Карина – Мариана Тодорова“, София, 2007, с. 7.

¹² Павис, П. Речник на театъра. ИК „Колибри“, София, 2002, с. 23–24.

Проекцията на ранномодерната драма върху „фантастичния“ театър разкрива сходства и различия. Ролята ѝ е анализирана в рамките на диалектиката едновременно като край и начало, завършек на тенденции и оповестяване на нови теоретични възможности. Мисленето за новия театър отново се разгръща в съпоставителен план, започвайки от драматургичната продукция на Ибсен и Метерлинк. Приликите между двамата творци са повече на брой, отколкото общоприетите разлики, а свободното изучаване на тяхната драматургия без наслоенията на актуалната, понякога прибързана рецепция, установява непостигането на символа в драмата. Н. Райнов доказва, че в емблемните им пиеси от 90-те години на XX век, символът се реализира като алегория, обобщение, възглед за човека, външен спрямо действителността. Отказвайки се да приеме желаното за съществуващо, българският автор установява разликата, която съществува между програмните документи на символизма, най-вече есето „Трагичното в ежедневието“ (1892) от Метерлинк, и практиката на символистичната драма, между теоретика и драматурга Метерлинк. Н. Райнов посочва за пример пиесата „Слепците“, където „религия, поезия и изкуство, наука, човечество, вселена, тайна, предчувствия, нагон“ са предадени посредством „свещеник, млада сляпа с дете, маяк, слепи, остров, море, птици, куче...“. По сходен начин и в Ибсеновия драматичен епilog „Когато ние, мъртвите, се пробудим“ персонажите функционират като алегии – „Майя е животът, измамата, радостта от живота. Ирена е вдъхновението, мирът, съзерцанието. Рубек е човекът, създателят, художникът“. Н. Райнов разграничава алегорията от процеса на символизация, а разделението помежду им се превръща в основополагаща опозиция за „фантастичния театър“, противопоставяща съзнателното на несъзнаваното, интуитивното на рационалното, миметичното на създаденото по аналогия. Новата концепция изисква символът да се реализира в драматическия текст, тъй като досега теоретичното обосноваване не е достигнало до практическо осъществяване.

Метерлинк надгражда върху драматургията на Ибсен, но все още се движи в матрицата на древногръцката драма, тъй като ползва нейните категории, например трагичното в споменатото вече есе, считано за теоретична основа, върху която се развива символистичната му драма. Освен това съдбата продължава да бъде външна сила, определяща траекторията на персонажите, независимо от факта, че ролята на случайността в драматическия сюжет и при Ибсен, и при Метерлинк нараства. При норвежкия драматург героят запазва определящата за реалистическите персонажи категория характер, макар и тя да е проблематизирана в покъсните му произведения. Според Н. Райнов белгийският драматург предлага модела на „съзерцателната“ драма, в която героят се разполага едновременно спрямо неизвестността и спрямо съдбата, а театралният зрител долавя с интуицията си неговото бъдеще и съзнанието за притежаваната по-голяма информация, почерпена не чрез разсъдък и познание, а чрез интуицията оформя основата, върху която публиката си присвоява персонажа. В пиесата „Майстор Сулнес“ Ибсен назовава надникването

в човешката душа „магьосничество“, древна фолклорна представа за скритото в човешката душа, което само магията може да пробуди. Метерлинк интериоризира още повече това състояние и го обозначава като движение по ръба на сън и будване, „сомнамбулна“ драма, облечена във формата на приказка. Така предметът на мимезис е силно разколебан, а ранномодерната драматургия прави опит да реши дилемата си.

Историко-аналитичният срез цели да определи специфичните нововъведения в европейската драма. За по-нататъшното обосноваване на идеята за „фантастичен театър“ Н. Райнов прилага методика, която вече е използвал в студията си „Символ и стил“ (1920), но този път тя оперира в полето на театралната теория, като изхожда от общи естетически постулати. Докато в други фундаментални за неговото творчество студии той изгражда твърденията си на основата на опозицията – точно срещу западно изкуство, живописен срещу декоративен стил в разказа, в „Символ и стил“ и във „Фантастичен театър“ българският теоретик анализира връзката между идеал и стил. Аналогично на ролята на масата в изобразителните изкуства, която свързва линията и формата, но не бива копирана, а се създава, централен елемент в проекта за друг театър е „фантастичната“ действителност, която заменя външната и се превръща в „нова действителност“, създадена от автор и актьори по подобие на сценичната, където „обстановката начева да играе заедно с актьорите“. Време, пространство, персонажи влизат в нова, динамична връзка. Идеята за „фантастичен театър“ е далеч по-широка, отколкото каталогизирането му като „символичен“, „новосимволичен“ или „експресионистичен“, не защото Н. Райнов се колебае естетически къде да го разположи, а защото очаква различни посоки в развитието му.

Радикален момент в принципа на „фантастичния театър“ е установяването на друг тип отношение със зрителя. В Аристотеловия тип драма той е обект, върху когото зрелището въздейства и комуто се отрежда преживяването на катарзис. Новият тип театър изисква зрителят да има по-близко участие в драматическата игра, връзката актьор – зрител да се превърне в същинска „драматическа съпреживелица“, противопоставянето между актьор и зрител се стопява, театралното зрелище, разделящо зрители от актьори, наблюдаващи от играещи, се заменя от художественото видение, в което актьори и зрители се сближават. Случването на този акт е възможен само за „благородниците духом“, превръщането му в интимен театър, но не за тълпата.

В тези идеи на Николай Райнов отзвучава театралната теория на символизма, в която душата е главен предмет на драматическия свят, а действието е статично, замряло в най-рудиментарната форма на своето осъществяване. В известен смисъл и основите на разбирането за активното участие на зрителя в процеса на възприемане са положени от теорията на символистичния театър, която се осланя на символа като ново средство за въздействие върху реципиента. Неопределеността на символа и неговата семантична неяснота изискват нов модел на комуникация, при който читателите или зрителите конкретизират в различна степен съ-

държащата се в него множественост на значенията. Българският теоретик обаче категорично отрича подобно съвпадение, като за първи път в хоризонта на родните естетически търсения разсъждава върху проблема за границата между стария и новия тип театър.

И досега театролозите, макар и да анализират по сходен начин промените в драмата, настъпващи на предела между XIX и XX век, заемат две различни позиции относно началото на новата драма. Според едни, то е белязано от символизма, а според други – от експресионизма. Това, че предметът на мимезис не отразява външно обективизираните явления на действителността, а се съсредоточава върху сферата на човешката фантазия, представи, сънища, означава промяна на Аристотеловия модел, формулиран в „За поетическото изкуство“, и ориентиране към идеите на Платон за душата, изразени в прочутия му философски диалог „Федон“, в който душата се разглежда като неунищожима, невидима, еднаква, вместилище на знанието и „идея“ на живота, организиращ принцип на всичко съществуващо, висша идеална сфера. Това са двете крайни възможности, в които може да се осъществи предметът на мимезис, но самият принцип като основополагащ елемент в поетиката на драмата не е отхвърлен. Поради това Николай Райнов приема, че драматурзи като „Метерлинк, Пшибишевски, Стриндберг, Шарл ван Лерберг, Верхарн ... завършват реалистичния театър и предчувстват потребата от нова драма и нова сцена“. Дори назовава творчеството на Метерлинк „пречистен реализъм“.

Пиесите, в които открива зародишни форми на новия фантастичен театър, са „Синята птица“ от Метерлинк, „Сонатата на призраците“ и „Пепелище“ от Стриндберг, и „Три сестри“ от Чехов. С изключение на „Мъртвешки танц“ от Стриндберг, Н. Райнов не е оставил писмени свидетелства анализи на споменатите драми или автори. Известно знание за неговото тълкуване на Стриндберг придобиваме от театралната рецензия за постановката на „Мъртвешки танц“ в режисурата на Гео Милев, където говори за т.нар. театър на преобразението на Николай Николаевич Евреинов и въвежда възгледа му за смисъла на театралността като вроден човешки инстинкт за преобразование, човек да бъде друг и да направи живота си по-желан. Между другото, прилагайки тази идея към драмата на Стриндберг, Н. Райнов прави уникален за европейския контекст коментар на „Мъртвешки танц“ като драма на преобразението, в което протагонистът се превръща в „съзерцател на отвъдсветовните Градини на Смъртта“, което обуславя дълбокото примирение на персонажите във финала на пиесата. В съвременни интерпретации пиесата е анализирана като съдържаща и символистични, и експресионистични елементи¹³, лишена е от жанрова „чистота“, което всъщност потвърждава

¹³ Brantly Susan. Naturalism or Expressionism: A Meaningful Mixture of Styles in *The Dance of Death*. In: Strindberg's Dramaturgy. Ed. Göran Stockenström, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, pp. 164–174.

твърдението от „Фантастичен театър“ за хибридността на ранномодерната драма. Николай Райнов разбира идеята за преобразението, с която си служи руският режисьор модернист Николай Евреинов, като обща основа на живота и на смисъла на театралното изкуство. Естетическата реалност наподобява не видимия свят, а първичното естество на съществуването чрез присъствието на божественото във функцията му на „преобразител“ и чийто „пример“ хората следват. Дълбоката промяна в човека е аналогична на ритуала на инициация, преминаване от един контекст на живота в друг, по-зрял и по-съвършен за личността, чрез вид посвещаване в дълбините на човешкото знание. Прочитът на новата драма преминава през преобразението, разглеждано като инициация, пораздаща театрализация на живота, която трябва да доведе до разкриване и преобразение на личността и на света. Посочените Стриндбергови драми, „Пепелище“ и „Сонатата на призраците“, част от цикъла камерни пиеси, написани през 1907 г. под влияние на различни философски и естетически системи, представени от Платон, Вагнер и в ограничена степен от будизма, са предвестници на „фантастичния“ театър, защото протагонистите им осъзнават присъствието на невидим режисьор, на чиято воля животът им е подчинен. Протагонистът в „Пепелище“, обозначен под името Странник, в последната си реплика заключава, че е наблюдавал разнообразието на живота, но „сякаш този живот е бил инсцениран специално за него“. В този случай взаимоотношението между персонаж и „сцената на живота“ е статично, дистанцирано, осъществено чрез емоционално безпристрастното наблюдение на аутсайдера. Във втората пиеса шведският писател предоставя друг „театрализиран“ модел на съществуването, но този път динамичен. Директорът Хумел е „режисьор“ на живота на останалите действащи лица, докато едно от тях не се възпротиви на волята му и не предизвика смъртта му¹⁴.

Макар статията „Говорът на сцената“ да не е замислена като продължение на концепцията за „фантастичен“ театър, редица елементи в нея допълват представата за новата роля на качествата на звука в представлението. Освен ценността на този текст за еманципирането на българския театър от темата за ясен, изразителен правоговор, основно обсъждана през първото десетилетие на века от драматурзите на Народния театър Пенчо Славейков и Пею Яворов, тема, която Н. Райнов приключва с обобщението „занаят“, в нея българският естет формулира идеи, които можем да определим като ранни представи за структуралистично разбиране за езика. Той изхожда от разликата между „естествен говор на сцената“ и говор в живота, подчинени на различни цели, единият изпълнява естетическа функция, а другият – информативна и комуникативна. Сред компонентите на речта са изброени темпо, интонация,

¹⁴ Едвин Сугарев също посочва „усещането за живота като спектакъл“ като връзка между прозата на Н. Райнов и авангардното. Сугарев, Едвин. Цит. съч., с. 69.

тембър и пауза, а препинателните знаци предопределят последните два от изброените елементи. Българският теоретик изследва най-подробно паузата като времево прекъсване на изречението или разположена между самите изречения, като обозначава традиционния вид като логична, а когато функционира като самоцелен знак я определя като „патологична“. Прекъсването на речта създава напрежение, а местата, които го ограждат, придобиват по-висока степен на смислова натовареност и „поради това изказаното добива за него /за слушателя – б.м./ сила и се облича в някакво ново значение“. Паузата функционира като смислопограждаща, когато маркира мълчанието, елемент от ранномодерната драма, чиято употреба е многообразна, а в творбите на Стриндберг, Метерлинк и Чехов, както Н. Райнов отбелязва, „мълчанието означава често пъти повече от говора“. Третата теза, която има отношение към идеята за „фантастичен“ театър, е така нареченото от автора „символизиране“ – „да се предаде чрез изговора предметна релефност“ на словото при „мелодично разнообразие и звуково богатство“. Тук се акцентира върху освобождаването на скритите значения на думата, постигане на езикова магия дори и чрез използването на звукоподражателни думи и изречения. Това е също форма на създаване на „видение“ според терминологията на Н. Райнов, видение, чиято цел е завладяване на емоциите на публиката. Поражда се непрекъснатата игра между словото като носител на информация и звуковото му подобие като израз на вътрешното състояние на персонажа.

Естетическият проект, който очертава ново пространство в историята на театралната теория у нас, е в интертекстов диалог с останалите теоретични статии на Н. Райнов върху литературата и изящните изкуства. Противопоставянето между живописен и декоративен стил в литературата е аналогично на противопоставянето между театъра на миналото и театъра, който предстои. Затова не е изненадващо, че източници на представата за „фантастичен“ театър могат да се открият в предходящата го студия „Източно и западно изкуство“. Сред тях се откроява тезата на английския изкуствовед Джон Ръскин, според когото „службата на въображението е (...) да направи достъпни за погледа ни нещата, изобразени пред нас, като отнасящи се до наше бъдно състояние“, дефиницията на френския философ Анри Бергсон за интуицията като „прозрачане, вътрешно непосредно постигане, добито с дълбоко и страстно напрегане на духовните сили, стегнати в един възел“. В тази студия откриваме употребата на определениято фантастичен, фантаст или фантастика. Например, „един от най-силните фантасти“ е Иеронимус Бош, а конотацията е „недостъпен за всяко око“. Съществува „фантастика на играта между черно и бяло“, която свързва гравюрите на Хокусай и на Бердслей. Ритъмът може да бъде „по-бурен, фантастичен, приказен“. Смисълът на думата фантастичен при Н. Райнов отвежда към „втора вселена, която е чужда на външния свят“. Съществено е да отбележим, че тъкмо сравнението между източното и западното изкуство актуализира размисли в посока към фантастичното. Нека само припомним, че един от най-

големите театрални реформатори на XX век, Антонен Арто (1896–1948), през 1931 г. публикува изследване, противопоставящо източния на западния тип театър, в който открива корените на театралността, и формулира възникването заедно с играещия актьор на неговия двойник, човека-знак, „триизмерен йероглиф“¹⁵, който живее и се движи. А. Н. Райнов развива темата за символа и йероглифа в областта на изобразителните изкуства в статията си „Символ и стил“. През същата 1931 г. френският авангардист създава режисьорски проект за Стриндберговата пиеса „Сонатата на призраците“. Съпоставките с други програмни статии на Арто могат да бъдат продължени, но целта ни е да изтъкнем общата теоретична основа на изкуствоведското мислене на Н. Райнов с творци от Европа и Русия, което потвърждава извода, че есето „Фантастичен театър“ е плод на енциклопедична култура и обширни наблюдения в областта на изкуството, независимо дали по морфологичен признак се отнася към пространствените изкуства или към времевите. В стремежа да стигне до дъното на познанието за сцената Николай Райнов синтезира естетическите си познания за изящните изкуства и създава тази театрална парадигма.

Определянето на статията за „фантастичния“ театър като есе е употребено в значението на „опит върху театралното изкуство“. В него някои проблеми все пак остават неизяснени и най-вече парадоксът на актьора. В отзива за българската постановка на „Мъртвешки танц“, подобно на Гео Милев, и Николай Райнов формулира функцията на режисьора, натоварен с „двойно творчество“, не посредник, а създател на театрален текст чрез актьори и сценични средства. До появата на Гео Милев българският театър „няма“ изявен режисьор, зрителите гледат „един и същи човек да играе през вечер ту тая роля – ту оная, и го познаваха отведнъж, защото виждаха актьора с усвоени движения, ход, замах и глас“. Суровата оценка не подминава звездите на Народния театър – Адриана Будевска като Ибсеновата Нора, Кръстьо Сарафов като Молнаровия Дявол, Златина Недева в ролята на Ребека от „Росмерхолм“. Предлаганото решение е „да преобразят себе си“, а това е един от двата тогава съществуващи методи на актьорска интерпретация, преобразяване и себеизразяване¹⁶. В параметрите на есето „Фантастичен театър“ новото разбиране за актьора го представя като „действаща душа“. Вместо действието да представлява екстериоризация на душата или овънществяване на човешкия характер посредством неговите прояви, новият тип театър трябва да предложи не „действащи лица“, а „действащи души“,

¹⁵ Арто, А. Върху театъра на остров Бали. В: Театърът и неговият двойник. Изд. Наука и изкуство, София, 1985, с. 82.

¹⁶ Спасова-Дикова Йоана. За две актьорски съзвездия. Продуцентска къща „Две и половина“, София, 2004, с. 11–13.

„актьорите престават да играят; те начеват да преживяват с оная творческа сила, която ломи границите на телесното и непосредно предава на зрителя разкошното видение на приказката“. Как би могла да се визуализира тази представа за актьорска игра?

Разказът „Драма“, публикуван година преди споменатото есе, този път със средствата на художествената измислица, възсъздава представата за „фантастичен“ театър. Сюжетът се гради върху традиционен любовен триъгълник, актьор, съпруга актриса и третия. Една вечер актьорът събира познатите си, за да им прочете текста, в който е разказал разиграващата се помежду им любовна драма. От изпълнението на актьора съпруг е отстранено всякакво движение или жест. Гласът и очите са единствените изразни средства, а статиката отвежда към дематериализирано човешко присъствие. „В гласа закънтя борба, сблъскаха се две воли някъде наблизно – негли досам черното сукно, досам зелената лампа, два мъжки гласа почнаха да си оспорват правото на щастие, да се връхлитат един друг, да си нанасят кървави удари“. (...) „Такава борба на говорещи души не бяха виждали те в театъра“. И по-нататък: „Ала ето, че настъпва мигът, от който зависи всичко. Никой не може да откъсне вече погледа от Дявола (актьора – б.м.). Стегнат е коравият възел между него и зрителите – и душите виждат само онова, що им внушава той“. Събитието, наречено от актьора „Великден на ревността“, в което той освобождава себе си и другите от веригите на собственическото любовно чувство, завършва с поклон. „Ала – не като в театъра. Просто, дълбоко, искрено. Сякаш бе извършил богослужение“.

Разказът „Драма“ ни позволява да разширим представата за „фантастичния“ театър, след като го подложим на прочит през оптиката на т.нар. театър на преобразението на Евреинов, който също е многостранна фигура като българския естет – художник, драматург и писател, музикант, автор на изкуствоведски трудове, между които и монографии за предпочитани и от Николай Райнов творци като Ропс (1910) и Бердслей (1912). Историята, разказана в „Драма“, напомня за любителски спектакъл, високо оценен от руския модернист, тъй като е сроден с представата му за смисъла на театралността. Става дума за постановката на Н. П. Ижевски „Така е било, не е било така“¹⁷, комуто той посвещава специално есе „За новата маска“ (1920). Гимназисти играят себе си и инсценират собствените си интимни, любовни, сложни отношения. Според терминологията на Евреинов това е „авто-био-реконструкция“, на която се подлага и персонажът на Н. Райновия разказ. Неясните пориви на душата, преминаващи през изложеното пред публиката представление, се оформят в лично и ясно решение. Жизненият конфликт бива пренесен в света на изкуството и чрез спектакъла сублимира и намира отговор. Театърът проявява терапевтична функция, като чрез творчеството

¹⁷ Позоваванията са направени по книгата на Казанский, Б.В. Метод театра (Анализ системы Н. Н. Евреинова). Ленинград, 1925, с. 85–88.

превъзмогва болката, а конфликтът се изживява сценически и реално. Преминаването на театъра в живота и на живота в театъра се определя от Евреинов като „театрализация на живота“. В разбирането на руския режисьор най-висшата форма на театралност намира израз в „театъра за себе си“, както нарича един от трудовете си, състоящ се от три части, теоретическа, прагматична и практична, издадени между 1915 и 1917, тъй като активизира човека да се саморазкрие в света, който обитава, и по този начин да изрази личната си воля и енергия за промяна на себе си и на собствения си живот. Въз основа на „театрализацията на живота“ Евреинов разработва идеята за „монодрамата“, при която зрителят се отъждествява с протагониста и приема неговата гледна точка, а драмата се разиграва отново както на сцената, така и в залата. В разказа на Н. Райнов различаваме същите белези на Евреиновата монодрама като стремеж за премахване на сценичната рампа, отъждествяване между публика и герой и идеалистичната представа за промяна на живота на персонажа чрез „театъра“. От текста се отнема миметично изразеното съдържание на проблема, представлението се превръща в свещенодействие, в строго организиран ритуал. Но той съдържа нещо повече, иска да се утвърди като събитие, което е единствено по своята интензивност и което променя участващите в него. То е сбъднат сън, но дали би могло да се повтори, както обичайният театрален механизъм изисква? Публиката е описана като преживяваща състояние на транс, но тогава дали ще е в състояние да преобрази себе си и живота си, каквото е очакването от „съзнателния“ зрител на фантастичния театър?

В „Драма“ актьорът е назован Дявола по името на най-прочутата си роля. Александър Йорданов тълкува разказа чрез модела на създаване на „вторичен мит“ чрез отношението между „реалност“ и художествено съзнание и го определя като „митотворчество в „себе си“, в което се използва и „принципът на цитирането“, в случая пиесата на Ф. Молнар „Дяволът“¹⁸. Пиесата е популярна в българския театър с две постановки от 1909 и 1919 г. и репризи в общо шест сезони, като в драматургическия си анализ П. Яворов заявява: „Дяволът е символическа личност, синтезираща инстинктите и потайните стремежи на лица от пиесата“.(...) И затова в някои сцени, дето някое от поменатите лица остава насаме с Дявола, ние добиваме почти неотразимото впечатление, че присъстваме на една игра между лицето и неговия двойник“¹⁹. Ако погледнем на персонажа от разказа на Н. Райнов не само през психоаналитичните възгледи на Фройд като изтласкване на потиснати от социалната

¹⁸ Йорданов, Ал. Мит, цитат и реалност в творчеството на Николай Райнов. Райнов, Н. Съчинения в пет тома. Т. 2. С., 1990, с. 517–519 и с. 537.

¹⁹ Яворов, П. К. Събрани съчинения в пет тома. Т. 4. С., 1960, с. 133.

култура желаня, а през призмата на актьора като понятие, ще си припомним, че в продължение на много векове на влияние на християнството в Европа актьорът е бил отъждествяван с дявола, защото играе себе си и с очарованието на своето тяло и душа въздейства върху зрителя. Тази необичайна сила, съдържаща се в актьора, се използва от Евреинов, а и от Райнов, за преображение на живота, докато „Дяволът“ в двете значения на думата бъде забравен и се достигне до общото в човека.

Според някои изследователи²⁰ идеите на Евреинов, изложени в „Монодрамата“ (1909) и в „Театър за себе си“ (1915–1917), съдържат много общи възгледи с немските експресионисти, което пък, от своя страна, също сближава двамата модернисти Николай Райнов и Гео Милев²¹ и открива по-широка перспектива за разполагане на идеята за „фантастичен театър“ сред авангардните направления в Европа. Естетическите разсъждения на Н. Райнов в най-цялостната му теоретична статия за сценичното изкуство „Фантастичен театър“ в най-голяма степен подкрепя назоваването ѝ като скрит манифест, тъй като една от функциите на манифеста е да отхвърли актуалното състояние на дадения вид изкуство и да определи новите основи за развитието му, но липсват български спектакли, които да ги проверят и развият. Ценността им обаче се състои в търсенето на прасновете на театъра и донякъде на абсолютното. Този проект е недовършен и нереализиран, но представлява ново знание в българската театрална теория, чувствително към подтиците и откритията на авангардното изкуство, както в България, редом с театрална теоретик и практик Гео Милев, така и в съизмерване с европейските образци.

²⁰ Brockett, O., R. Findlay. *Century of Innovation. A History of European and American Theatre and Drama since 1870*. N.Y., 1973, pp. 260–261.

²¹ Интертекстовият диалог между художествените творби на Николай Райнов и Гео Милев е изследван от Един Сугарев в многократно цитираното негово съчинение, с. 216–217.