

ТЕАТРАЛНАТА НИ КРИТИКА

Любомир Тенев

Промените, които непрекъснато настъпват в живота ни, ние сякаш не забелязваме. Те се извършват постепенно. Ние сме сред тях с нашето усилие, с нашето напрежение, променяме се заедно с тях и започваме да вярваме, че всичко, което ни заобикаля, винаги е било така. Но ако за миг си представим, че бихме могли да затворим очи за тези изминали трийсет и повече години и да ги отворим изведнъж, пред нас би се разкрила една картина, която ще ни доведе до онова усещане, с което някога с чувство на почуда и хубост, на въображение и реалност възприемахме приказките от „1001 нощ“. Но дали това се отнася само за видимата страна на нашето социалистическо строителство, за „вълшебния замък“ на нашия нов живот.

Но друг и по-сложен въпрос ни занимава. За съотношението между материалните промени и промяната на нашата душевност. Какво става с процесите на натрупванията. Може би тези две страни на същността на живота ни някъде се достигат, после се разминават, в определено време едната има превес над другата, сред една обща динамика на обогатяване на съвременния живот и съвременния човек. Духовното битие на нашия съвременник неотвратимо и динамично се променя по пътищата на едно сложно и разнообразно вътрешно обогатяване. Днес нашият съвременник чете три пъти повече, отколкото преди революцията. От друга страна, комуникативните средства го преситиха не само с информираност, но разтвориха в душата му неподозирани врати на възприятие, развиха едно „картинно“ въображение, бързо и пълно удовлетворение на духовния глад, който все повече и повече расте. Днес ние вече имаме бърз и внезапен отговор на много въпроси, които си задаваме и по които нямаме време да разсъждаваме. Те са отправени в различни посоки, навън в живота и навътре, към собствената душевност на съвременния човек.

Спомням си годините, когато исках да науча повече за същността на театралното изкуство. Колко време и енергия ми костваше това! А тогава театърът вече имаше Антоан, Станиславски, Райнхард, Мейерхолд, Таиров, Йеснер. Театралната ни критика се изчерпваше с едно-две имена, а всичко останало беше инцидентно и непрофесионално. В нея имаше може би аналитичност, но липсваше ерудираност. От друга страна, една част от нея бе в плен на буржоазния естетизъм, друга — на преднамереното сектантство, а трета, особено през войната — не можеше да каже истината поради цензурата. И все пак имаше имена, зад които се усещаше театърът, колкото и инцидентно да се срещаха в печата. Наистина те пишеха рядко. А и самият интерес към тях не беше голям, макар че винаги актьорите са жадували да чуят нещо за себе си, за своя труд, за своите горчивини и радости на сцената.

И можем ли да сравним онова време със сегашното. Днес изкуството в нашата страна е една духовна сплав. „Изкуството е едно“ — казваше Шаляпин. И в това „едно“ особено място заема театърът. Той е едновременно и изразител, и коректив на тежненятия на времето ни, и на устремеността на живота. Бих казал, той е „отстраненото“ око на живота, в което можем да огледаме собствената си действителност и самите себе си. Той е една художествена присъда и една художествена защита на живота. Той вече не е затворен и не е враждебен, отдалечен и чужд на „единната душа на публиката“. Днес той е ласка и упрек, победа и тревога, какъвто е и самият живот. Едновременно с това той е и дискусия, социална и художествена. И тази дискусия намира своето продължение и своя израз като позиция на зрителя в театралната критика. Критиката е околото на публиката, а публиката е част от театъра. Той не може да съществува като изкуство без нея. Следователно и критиката е част от този театър, негова органична съставна част, която разширява хоризонта на възприятието и отражението. Тя е частица от грижата за този съвременен живот, какъвто е и самият театър. Тя е неговото продължение във времето. Тя е израз на онзи истински театър, който се разиграва в душата на всеки зритель след спускането на последната завеса. И едновременно тя е коректив и на сцената, и на зрителната зала. Критиката е спойката на формите и измененията на структурите в духовния и художествения живот на нашия съвременник, които се извършват в процеса на възприятието на театралното изкуство, израз на сложната връзка сцена — зритель — изкуство — живот.

Мисля, че нашата театрална критика, имам пред вид т. нар. средно поколение критици, естествено и органично се включи в общия поток на нашия духовен, литературен и театрален живот, запълни една празнина, повиши една възискателност. И това стана така органично и спонтанно, че като че ли винаги е съществувало. Това се дължи, от една страна, на духовната необходимост от нея, която винаги е съществувала, щом е имало театър, от друга — на способността й да разшири проблематиката, да излезе от тесните рамки на сцената и да се включи в общия духовнокултурен процес на нашия социалистически живот. На живота като цяло, който е пробният камък не само на всяко изкуство, но и на всяка мисъл за изкуството.

Става дума за талантиливи хора, които от ранна младост са се посветили на това поприще, които познават и бита, и духовните върхове и спадове на това изкуство не само в тесните граници на една националност, но и на световния театър и неговите процеси. Те познават сложния театрален организъм в неговото драматично развитие, социални и революционни процеси. Мисъл и театрално чувство, органична свързаност с духовния климат на социалния живот, „вътрешен монолог“, чието „решение“ е адресът към читателя и зрителя — ето кое определя духовната еднородност на нашата театрална критика с невидимата страна на нашето социалистическо развитие.

Театралната критика е най-близко до литературната. Не само защото литературата (драматургията) е присъщ елемент на театъра, но и защото нейните средства на израз са „литературни“. Но едновременно театралната критика съществено се отличава от литературната. Тя има не само по-широки рамки и по-обемни предпоставки от нея. Множество отделни изкуства са загубили своята самостоятелност в спектакъла, за да създадат една нова реалност и добият друго естетическо качество, интензивно и динамично. Всичко това ражда представлението, в което са интегрирани толкова изкуства, отразени като едно единствено в съзнанието на зрителя и в усета на критика.

Театралната критика по отношение на литературната притежава особен релеф. Литературната критика е едно „еднозначно“ продължение на мислене и на средства на самата литература, която се разглежда от критика, изразено чрез същите средства на литературата — печатното слово. Литературната кри-

тика е процес на отстранено и задълбочено вникване в литературата с еднородни средства.

Театралната критика чрез формите на „литературното слово“ изразява съвсем друга художествена реалност (антилитературна). Тя осмисля и анализира едно изкуство, което се осъществява не чрез писаната реч, а чрез съвсем други средства на израз. Дори литературният текст на драмата тук добива словесен израз чрез свойствата на едно самостоятелно изкуство: сценичната реч. Тази разлика е особено съществена. Тя дава вътрешно разнообразие на критическото слово — пластичност, визуалност и емоционално-образна сила на речта, почерпена именно от „нелитературните изкуства, обединени в спектакъла и намерили стилистически единен при разнородни средства израз. Това е особеност на театралната критика, която невинаги се оценява дори от самите театрални критици, но което придава особена релефност, контраст и разнообразие, както и богатство на театралната критика.

Ако някой се заеме с историята на нашата театрална критика от Девети септември до днес, не може да не отбележи нейното активно и целенасочено участие в раждането на нашата млада социалистическа драма и на нашия социалистически театър. Идеологическата непримиримост вървеше успоредно с проблемите на охраняването реалистичните традиции на нашия театър. Критиката добре осъзнаваше тази необходимост. Но настъпваха промени, качествено нови, идейно-естетически изменения. Това бяха не „установки“, а процеси, които намериха израз в театралната ни критика, която с малки изключения не попадна в плен на догматизма. Говоря главно за онази критика, която спомогна за формирането на новия идейно-естетически вкус и разбиране ролята на театъра в процеса на стабилизацията на нашето социалистическо изкуство и театър в зависимост от новите изисквания, които поставяше животът след революцията и по-късно след Априлския пленум.

Когато говоря за всичко това, безспорно аз имам пред вид някои имена. И това е естествено. Аз сега говоря за положителната роля на нашата критика. Ако се говори за някои отрицателни явления в нея, пак ще имам пред вид някои имена. Това не означава, разбира се, че са липсвали слабости и у тези критици от средното поколение, които очертаха облика на нашата сегашна театрална критика. А също така, че у другите няма елементи на положителни завоевания.

Истинската театрална критика е оази, която не се отделя от реалността на живота и от реалността на неговото отражение на сцената, но която едновременно осъзнава сложността на изкуството като изкуство и не го изчерпва с неговата сюжетика. В изкуството има и нещо невидимо, което може да почувствува критикът и да го отрази само като атмосфера в своята статия.

А такива критици ние имаме. Бих искал да се спра на някои имена, за да илюстрирам мислите си, които според мен с дарбата си, с ерудицията си и с разнообразните страни на своята творческа критическа дейност придават плътност на нашата критика и разширяват проблематиката и обемните ѝ структури. Те взаимно се допълват, макар че често са в полемика помежду си. И така те по-добре очертават профила на нашата критика, уплътнен и от други имена, които няма да разглеждам, защото това би изисквало обема на една книга. Имам пред вид Васил Стефанов, Владимир Каракашев, Чавдар Добрев, Димитър Канушев. Те не изчерпват нашата театрална критика, но те са различни акценти в нея, които оформят едно лице в най-общите му контури. Не ги подреждам по значимост. В нашата критика и ролята, която играят в нея, те са еднакво значими имена. Но и този ред не е случаен. Той ми позволява по-лесно да ги свържа, защото искам да продължа мислите си относно проблемите и свойствата на критиката. В този смисъл те са едно преливащо се цяло, нелишено от контрасти, което до голяма степен подчертава сериозния облик на нашата театрална критика. Безспорно не

съм в състояние да направя подробен анализ на техните книги, те всички имат значителни книги в театралнокритическата област, но искам да засегна някои характерни особености на вътрешното разнообразие на творчеството им.

Васил Стефанов е един от онези критици, чието име няма да срещнете през ден във вестника. Но едва ли това е негова слабост. В критическите му статии, рецензии, книги няма да почувствувате спонтанната непосредственост на едно вълнение, изпитано предната вечер, което иска да ви върне миговете на възприятието „сега“. Настоящото на емоционално-образното внушение, острата сетивност на това възприятие не определя неговата критика. Той винаги е дистанциран във времето, но не в буквалното време от спектакъла до написването на статията, а в интензивното време на вътрешното му повторно изживяване и рационално филтриране. Този процес у Васил Стефанов е сложен, напрегнат, бих казал, дори драматичен. Но в неговите статии ние виждаме само избистрения, ясен, премислен резултат. И тук-там само спонтанният мигновен изблик, веднага рационално филтриран. Това насища с напрежение цялата му статия. То определя вътрешната раздвиженост на неговите статии, онази емоционална крива, която той грижливо иска да скрие зад строгата разчетеност, рационалност и лаконизъм на изложението. В неговите театрални критики ще почувствувате и дистанцията на времето, и пространствената дистанция. Той е отделен от пространството на сцената и иска да бъде на разстояние. Това му е необходимо за вътрешната му съсредоточеност, за възможността да обхване цялостно сцената в нейната комплексност и сложност. Той търси онзи порядък и онези проекции, по които е изграден спектакълът. Но, от друга страна, той е критик, който е много близко до спектакъла. За него гледането на представление е едно радостно вътрешно бреме, но все пак бреме, от което той иска да се освободи чрез критиката. У никой критик не се чувства така силно материалната тежест и плътност на представлението, както при него. Зад привидното безстрастие на изложението се чувствува здравата обществена позиция, идеологическият примат и комунистическият идеал. Идейната страна за него е иманентност на спектакъла, негова органика. Затова при него няма излишен декларативен патос, разчленяване и „отстранение“ в анализа. Идейната устременост е част от художествената реалност на спектакъла, ако искаме да бъдем в ритъма на нашата съвременност. И тази „скрита“ идейна целеустременост пулсира в критиката му, без да се афишира, включена в самата аналитичност и „мускулатура“ на всичко написано от него. Не е нужно себеизтъкване чрез нея. Тя е като самия живот, нашата честност и нашето бъдеще. Но, от друга страна, този комунистически идеал и нравственост, идейно зърно на всяко произведение на сцената, е онзи невидим компас, който разпределя силите в неговите статии, който внася порядък в хаоса от впечатления, който изгражда не व्यшната (както е у мнозина автори), а вътрешната композиция в неговата театрална критика. Често пъти тя е не само недекларирана, но не и упомената, но импулсира в подтекста на статията, на съотношението на частите в нея.

В неговите театрални статии и рецензии няма да почувствувате често срещаната се повърхностна дидактика. Той е чужд на всякакъв поучителен тон, отделил се от спектакъла, той го е изследвал повторно и същевременно е открил ядрото в него, за да може да го отрази в спокоен порядък, с онзи тон на „забавеното повествование“, което ни връща „времето“ на възприятието ни. От една страна, той ни връща към нас самите, от друга — иска да почувствуваме тежестта — материална и нравствена — на спектакъла. На този, който не е гледал представлението, той внушава собственото си театрално преживяване, преминало в рационална система, и отваря прага на театъра, където този читател ще влезе с предварителна вътрешна нагласа, която е добил от прочетеното.

Тази „дистанцираност“ във времето и пространството и чувството за „материалност“ най-плътнo приближават Васил Стефанов до спектакъла. На пръв поглед като че ли има нещо парадоксално в това. И е така. Той се връща към представлението само тогава, когато е имал време да го изгради в себе си, но това изграждане не носи никакви белези на подчертана субективност. Той търси студената, обективна, реална „стойност“ на художествения факт. Владимир Каракашев например ще излети от спектакъла, ще го напусне, за да изживее емоцията си, публицистичната си страстност, предизвикана от един факт на изкуството. Субективната си образност, провокирана от един повод. И от време на време ще се връща към този чист извор — представлението, — за да черпи нови сили за полети. Чавдар Добрев ще тръгне от спектакъла и може вече дори да не се върне към него. Той ще остане в света на своите философско-естетически концепции на една образна рационализирана аналитичност, при едно „контурно“ отражение на представлението, което ще иска да насити с мисъл и концепции.

Васил Стефанов ще остане при спектакъла. При неговата „безкрила“ материализирана фактура. Ще го приеме някак безстрастно като факт, преди да го извиси като поезия, и ще търси неговите вътрешни закони на движение и изява в цялата му сложност. За него представлението е обект. Той действа като хирург, пред когото е сложен организъм на човек в кризисно състояние. Той трябва да се спаси. Но за да се спаси, трябва да се проучи преди операцията.

Може би именно този начин на „дистанцирано отношение“ обект — критик (това е основно отношение при критиката) най-ярко го характеризира. При Васил Стефанов то е максимално лишено от субективизация, от намесването на трети, самостоятелни, емоционални сили. Оттук се ражда и това впечатление за известен академизъм в неговата критика. Наистина той ярко застъпва това академично начало в нашата театрална критика в най-добрия смисъл на тази дума. Може би вътрешната нагласа на Васил Стефанов и неговият бит в науката (той е старши научен сътрудник в БАН) го водят натам. Той е написал книги върху проблемите на теорията на драмата, теорията на кукленото изкуство, върху абсурдната драма, студии върху българската драматургия, историята и практиката на родния ни театър и т. н.

Споменах вече за един елемент от подхода на Васил Стефанов към театралния спектакъл. Можете до го обвините във всичко, но не и в повърхностност, и в най-кратката му вестникарска рецензия. Наистина той пристъпва към белия лист, след като е изживял „драмата“ на възприятието и пълнотата на обществено-историческия и естетическия опит на театъра. Той не е разточителен, а точен в своята асоциативност, подплатена, мотивирана, логична и ясна. Но откъде идва тази материална тежест, тази плътност в неговите статии? В портрета си за Методи Антонов (на който ще се върна) той отбелязва, че онова, което е особено важно за този така рано напуснал ни талантлив режисьор, това е, че той винаги тръгва към спектакъла от една определена концепция. Според мен това е характерна черта и на театрално-критическата дейност. Неговите статии и рецензии винаги са изградени върху точна концепция, която понякога може да бъде предпоставена, друг път да се чувствава в цялото. Но тя винаги присъствува. Тази именно концептуалност на театралната ни критика, която едновременно поставя определена проблематика и дава определен естетически отговор, е също така свойство на академичната критика. В статиите на Васил Стефанов тя е не само външна постановка, както би било в един научен труд, а тя е в самата структура на театралната му критика. В начина на организиране на материала в нея, в строгата ѝ композиция, в диханието на цялото. В тази концепция именно, която влага онзи логичен (външно безстрастен) тон на изложение, в който нещата изникват едно след друго в стройно организирано цяло. Никой друг критик не притежава в такава степен тази желязна последователност (може би отчасти Канушев) в

спокойното следване на логиката и движението на спектакъла. Васил Стефанов умее да организира статиите си в едно цяло, като едновременно разлага компонентите на театралния спектакъл и вътрешно ги организира, за да подчертае основната мисъл на представлението като съдържание на изкуството. Той търси квинтесенцията и проблема в театралната сцена, но не сам за себе си, а обогатен от концепцията на критика.

Стефанов се стреми не само да оцени един спектакъл, но да проследи процесите в него, да помогне на зрителя постепенно да вникне в това, което гледа или ще гледа — сложните форми и относителната наситеност на отделните моменти. Васил Стефанов умее да извае със силата на перото си една тежест, една материалност, една недвусмисленост и едно виушение, които придават лаконичната спойка в неговата статия, „единна като камък“, където нещата следват едно след друго в строга последователност и вътрешна органичност.

Една от ранните статии на Васил Стефанов за спектакъла „Волпоне“ е характерна черта за неговата рецензия въобще. Той мисли повече за читателя, отколкото за спектакъла. Исква чрез рецензиите си да обогати неговите познания и възприятия, да изгради начин на виждане на представлението, а не само на „гледање“. Той започва с оригиналната пиеса на Бен Джонсън, казва какво е характерното за нея, описва сбито нейното съдържание и още от самото начало създава една съгъстена мисловна атмосфера. След това подчертава разликата ѝ с преработката на Шилер и Цвайг — по-голямата сценичност на тази преработка, говори за смесения тон на повествованието, спира се на идеите и атмосферата, засяга жанровата страна на произведението, предава ѝ в рецензията си дъха на едно минало време. Неусетно той се отдалечава от всичко казано дотук и постепенно разширява рамката на представлението, като засяга нейната предистория и същевременно акцентира върху пластичната визуалност на спектакъла. Той сякаш изправя представлението пред съда на зрителите. Заедно с тях осмисля видяното и се увлича в омази сложна и приятна критическа „риторика“ (защитник и обвинител) — лаконична и категорична. Така той обогатява виждането на зрителя и сам става действащо лице там, където режисьорът и актьорът не са успели достатъчно да достигнат желаното. Той разглежда жанра (комедия) и по този начин ни въвежда към ъгъла на гледане на спектакъла и помага на зрителя да се насочи към определено възприятие и нагласа, след което преминава към аналитичното разчитане на спектакъла от режисьора, неговите средства, интелект и образност, „преливането“ на режисурата в актьорската игра, изграждането на едно плътнo цяло (цялото е и в логиката, и в образността на критическото изложение, в органиката на аналитичността). Тук се съдържа и оценъчният момент. Режисурата е успяла във всяка роля и достига до актьорската игра. С точност и лаконизъм той вниква в зърното на актьорската интерпретация и характерология на образите и по този начин обогатява нашето виждане. Говорейки за Кисимов например в образа на Корбачо, той не се спира на детайлите, а само споменава за тяхното натрупване. Той разчита на ретроспективната памет на зрителите. Ние чувствуваме в каква посока вървят тези детайли и как авторът иска да не се загуби в подробности, за да извае пластично образа и предаде визуалност на актьорската игра. Той ни го е нарисувал в действие и ние сякаш го виждаме — една кретаща, парцалива фигура с душа между збите и с ръце, напрегнати да грабят злато, смешна, жалка, страшна... И образът на Корбачо е възкресен. Или „роден“ в нашето съзнание, пластичен и жив. И тогава авторът може да си позволи да иска от нас и виушението за оригиналната игра с пръстена, и подлостите и лъжите при трупането на съкровищата (моралната присъда върви успоредно с пластичния рисунък) или дома му, където той е обграден с ковчезите от злато. И ако наистина е вярно, че Кисимов създава нещо забележително, силно, обобщено, мисля, че критическото му отражение е също

така силно и рационално ярко под перото на Васил Стефанов. Това е един портрет на роля до краен предел лаконичен, лишен от всякакъв многословен коментар и излишна описателност или шаблонно повествование, така чести в нашата театрална критика. Чувства се разстоянието от образа и същевременно неговото живо дишане, един „възкръснал“ Корбачо под перото на критика.

В друга своя статия за „Крал Лир“ в Народния театър (примерите ми са произволни) той поставя принципно въпроса за театралността както в сценичния образ, така и в спектакъла. Според критика „Крал Лир“ не е сполучлив спектакъл, защото в него липсват детайли. Представлението трябва да се разглежда като спектакъл, където различните чувства се изразяват чрез сценичните детайли. Дали това ще бъде прекъснат жест, отзвучала интонация, пауза или поглед, движение или покой, това е гамата на чувствата и идеите, която трябва да звучи в актьорската интерпретация. Критикът мисли и вижда, търси и открива, както прави Васил Стефанов, за да обобщи. Той въстава срещу самоцелния детайл и търси детайла в психологическото движение, активизирано от мисълта и идеята на образа. Всеки образ има своя философия, която се изразява чрез „детайла-мисъл“.

При анализа на режисурата критикът се чувства свободен. Няма го „физическото“ присъствие на актьора, не го ангажира и фактът в ситуацията, режисьорът е навсякъде. Той присъства преди всичко в концепцията на цялото със своя собствен идеен и естетически свят и с неизбежните компромиси в разработката на действието и ролите.

Проблемите на режисурата винаги са го занимавали, и то, бих казал, с някаква особена критическа натрапчивост. И не може да бъде другояче, щом основното за него остава концепцията и проблематиката на спектакъла, които определят идейното и естетическото му звучене. Още в първите си статии той иска да улови тенденциите в развитието на нашата режисура. В една от статиите си още за театралния климат той разглежда режисурата, нейното развитие, удачи и неудачи, като се стреми да изясни общи теоретични проблеми, без да пренебрегва живата практика. Дори когато е „извисено“ и иска да обхване едно явление от птичи полет, той си остава близо до обекта и до обективната стойност на анализа си.

Що се отнася до лошата режисура, той смята, че нейното благополучие се оказва съмнително. Той разглежда режисурата като процеси на театъра и се интересува именно от тях. Той извършва един напрежен разрез на нашата режисура, подчертава всички животрептящи нейни проблеми, по които взима ясно и определено становище. Той схваща нашата режисура като една непрекъсната тенденция към новото. Той се спира на проблема за новаторството и му дава едно точно и академично определение. „Напълно излишно е да си припомним какво значи „новатор“. Новаторството във всички случаи е една по-прогресивна концепция за живота и изкуството, една вътрешно установена, макар и развиваща се концепция, каквато засега никой наш режисьор не е доказал за съжаление, че притежава. Но нашите най-добри режисьори не са чужди на новаторския подход...“ Този въпрос го вълнува в цялата му статия. Противоречията на режисурата („Ромео и Жулиета“ на Вили Цанков) той търси именно в борбата на двете начала и открито застава на позициите на търсенето. Той умело разграничава търсенията от увлеченията, които могат в „новаторството“ да ни върнат към стари форми на натурализъм и социологизъм, както е станало с някои сцени и тенденции, които виждаме в постановката на Вили Цанков, без да отрича нейния правилен замисъл и основна концепция. Този разнобой според критика е израз на процесите в нашата режисура. Той смята, че е настъпило известно изчерпване в начина на подход към драматичното произведение и към актьора. Според него новаторството в режисурата ще изрази главно новаторството във формата, която не можеше да се освободи от сковаващите я тенденции. От друга страна,

работата с актьора се отличава — казва авторът — повече „с характерност, отколкото характер, повече външни приспособления за портретиране на образа, отколкото усилие за проникване в духовната му същност“. Причината за това Васил Стефанов счита, че е в една нарушена „дистанция“ между режисьор и сцена, прекалена творческа самонадеяност.

Васил Стефанов написа най-добрия портрет за Методи Андонов. Този портрет не е експресивен. Той отчита времето в него, т. е. еволюцията на твореца. Той съдържа историзъм, движение и същевременно онзи постоянен и оригинален профил на една творческа личност, които очертават неговата неповторимост. Той е намерил точния строй на мислите и изложението, за да изрази една неповторима индивидуалност, да каже всичко онова, което трудно може да се повтори за друг режисьор. На този момент в нашата критика се гледа през пръсти. Чрез разкриването на творческото кредо на режисьора и неговата еволюция той ни дава с графична точност неговия профил. Той свързва режисурата на Методи Андонов главно с комедията. Но според критика при този режисьор комедиите добиват други измерения. Той разглежда Чеховите миниатюри на Методи Андонов, за да подчертае, че не се касае за комедии на обстоятелства, на характери или на нрави, а за комедии „на обществени отношения“ . . . , обогатени от днешно гледище върху социалните явления при подчертано критическо отношение . . . „Това изисква „сгъстени остри сценични форми“. Методи Андонов не само тръгна отгук, както пише Васил Стефанов. Той и остана тук с най-хубавите си постановки. Той търси специфичното във вдъхновението на Методи Андонов, което например не намира в „Чичовци“. Там липсва „активното настойчиво търсене“, характерно за този режисьор. Той говори за „тъжния драматичен хумор на Методи Андонов, който отнема много от смеха и насища с проблемност основната тема във всеки негов спектакъл. Той разглежда интереса към класиката у този режисьор. Влиянието на Брехт, стилистичната и трагикомична гротеска, която той така ярко очерта в „Смъртта на Тарелкин“, гротеската в „Ревизор“, която според Васил Стефанов „предизвикваше не смях през сълзи, а смях през зъби“. За критика самите герои тук осъзнаваха унижителната си сервилност и жалко угодничество. Те се плашеха от Хлестаков и заради страха си го мразеха — казва Васил Стефанов. Тази тънка интелектуална прозорливост на В. Стефанов придружава целия портрет и очертава верния реалистичен образ на този режисьор, който така прекрасно съчетаваше чувството си за съвременност и национално своеобразие с ярка театралност.

В театралността на Методи Андонов — казва Васил Стефанов — стои здраво реалистично начало и същевременно се долавят далечните отзвучи от стихията на народните представления, на езическите обреди и кукерските игри. „Тя се съчетавахе с духа на импровизацията в потока на органичния сценичен живот.“

Колкото и малко да е, смятам, че е достатъчно казаното дотук, за да се улови същностната страна в творческия портрет на този талантлив млад режисьор, който остави диря в нашия театър.

Едва ли мога да си представя по-различен темперамент и по-противоположна творческа нагласа от Васил Стефанов, когато мисля за Владимир Каракашев. Но ако ги погледнем на широкия форум на театралната ни култура, тези двама критици, които са в естетическа полемика, по същество се допълват, като чертаят разнообразието не само на две индивидуалности, но и на две тенденции и жизнени концепции в нашата театрална критика.

Владимир Каракашев не обича „предметното“ и студено вглеждане в спектакъла. Неговата художествена чувствителност не се задоволява с обективната фактура на представлението и неговата умела, научна, строга дисекция. Той с изумителна лекота и интуиция „светкавично улавя спектакъла, потъва в неговия образен и емоционален свят, но никога не загубва компаса си. Той веднага си

изгражда концепция, която в известен смисъл полемизира с концепцията на спектакъла, но носи много от нейните белези. И това е, което определя неговия интерес, динамизма на движението в статията му, в която престава да го интересува неутралната обективна даденост, която изисква едно спокойно, задълбочено, дори безстрастно вглеждане. За него спектакълът веднага се определя като радост или раздразнение и винаги като конфликт. Но дори в раздразнението му има някаква театрална празничност, атмосфера на изкуство, на повишен нерв и радостна тревога. Не искам да кажа, че Владимир Каракашев игнорира в своята критика спектаклите. Но неговото възприятие е непосредствено, бързо и буйно, спонтанно, отличаващо се с един остър усет и многогласна възприемчивост, които го карат вътре в себе си да не рационализира, а да разчленява цветовете, тоновете и полутоновете на своето богато възприятие. В основата на неговата театрална стилистика стои емоционалното възприятие, което като спектър разлага чувствата, мислите, които намират богат, дори бароков израз в неговите емоционално наситени статии. Не мога да кажа, че той „субективизира“ спектакъла или пък изчезва в него. Или застава срещу него като безпристрастен съдник. Може би в неговата критика най-определено се чувства тази функционална, но спокойна връзка сцена — зрителна зала. През всичкото време, когато четете негови рецензии или театрална статия, имате чувството, че той или е още, или току-що е излязъл от зрителната зала. Той е в плен на острата впечатлителност от видяното, а това „видяно“ представлява за него преди всичко онова сложно и трепетно разнообразие на приближаване и отдалечаване от сцената, на емоционално пристрастие или на интелектуална разервираност, което придава особено заразително неспокойствие на неговите статии. Те наистина „туптят“, защото в неговата театрална критика наистина се чувства ритъмът на човешкото сърце. Неговите рецензии представляват емоционалната „история“ на едно преживяване, т. е. вътрешното отражение на едно представление, приливите и отливите в него, наситените и празните места, емоционалната багра и интелектуалната гравюра. Всичко е намерило място в душата на критика по осъзнати и неосъзнати пътища. И оттук започва вече „отражението“ в критиката. Каракашев умее да предаде атмосферата на един спектакъл, стига тази атмосфера да не е бедна и истински да вълнува. Тя е неопределима с думи. Той я чувства, както я чувства зрителят. Тя предава особена празничност на духа му, която по сложни и невидими пътища, преминала през едно съзнание, за да намери отражение в атмосферата на написаното. Така че читателят повторно може да изживее същата тази емоционална атмосфера на спектакъла чрез театралната рецензия. „Съзнателното“ в този процес се изразява преди всичко в умението на критика да проникне в своеобразния идеен и емоционален стил на автора и после на спектакъла, доколкото той не се разминава с авторския стил. Ако има подобно нещо, то внезапно предизвиква раздразнението на критика. Каракашев намира атмосферата на своите статии чрез непосредствените пътища на проникновението. Това определя стила на неговите театрални рецензии.

Характерна особеност на неговите театрални статии и рецензии е преди всичко равновесието между емоционално-образното и идейно-интелектуалното начало като отражение на проблематиката на един спектакъл. Отношението драматургия — театър, автор — спектакъл е обогатяващото начало в театралното представление. Но едновременно то е и конфликтно начало, защото се срещат две творчески индивидуалности, които трябва да заживеят заедно, без да се поглъщат една от друга. Каракашев има особено остро чувство за тая конфликтност и за нейния идеен и „естетически“ драматизъм. Той винаги търси на тази основа вътрешната конфликтност на спектакъла, неговата неизбежна противоречивост, която не означава нехудожественост. Но тази противоречивост същевременно е и сетивност, и източник на поезия, и емоционалност, а не рацио-

нализирана дидактика, която елементарно и „просветителски“ повтаря отдавна казани неща, която най-често се среща у онези критици, за които театралното представление не е нищо друго освен „сюжет“.

Каракашев усеща поезията на спектакъла, неговия вътрешен строй. Той чувствава тая поетика и иска да я отрази. Затова неговите статии носят винаги повишен тон, скрита енергия и подвижност, емоционалност, поетична рефлексивност.

Усетил веднага атмосферата на представлението, той се стреми да я удържи докрай в своята театрална рецензия. Това не е много лесно, защото често в анализа на произведението рационалното зърно винаги застрашава със сухота на изложеното. Произволно да вземем неговата рецензия от спектакъла „Когато розите танцуват“ на Валери Петров, постановка на Гриша Островски; „Палечко, розите и смехът“. „Поема, драма, улична комедия, драматическа поема, естрада, водевил, мюзикъл . . . ? Хайде да не гадаем! Да се „потопим“ (както казват режисьорите) в атмосферата на спектакъла на Сатиричния театър. Това не е само „откровение“, което характеризира стилистиката на една критика. Това е един висок тон в нотната стълбица. Критикът много добре знае, че трябва да задържи този тон докрай въпреки строгия театрален анализ, когато разумът става студен и остър съдник. Но това не е проблем за Каракашев. Той винаги успява, защото емоционалната интензивност на възприятието у него трае дълго и носи заразителност. Той малко говори при разглеждането на спектаклите за нуждата от поезия в тях, но от самата негова рецензия се разбира дали тя присъствува или не. Когато липсва поезия, настроението на критика е друго — ирония или раздражителност. Когато тя присъствува, непосредствено заразява от началото до края написаното, независимо от неговата стилистика, статия или рецензия.

Каракашев постига един постоянен и равномерен градус в статиите си, който поставя въпроса за неговото умение да „интегрира“ рационалното в емоционалното в своите статии. Неговата критика се отличава с определена спонтанност, чрез която той изразява цялостното си отношение и една подчертана атмосфера, израз на „заразата“ от спектакъла. Едно дихание, което се налага като общо впечатление. Но същевременно то се явява и някаква рамка, строго рационализирана, една „форма“, вътре в която се извършва анализ, която е и същността в критиката. Подходът, който той следва в цитираната статия, не е единствен. Често пъти в рецензиите му тази атмосфера неумолимо преминава през цялото като поетична емоционалност. Но чувството никога не е едно и постоянно. А Каракашев търси неговото вътрешно разнообразие, без да пренебрегва аналитичността, онези емоционални подеми и падове, онази кръв, която нюансира чувството или сблъсква две противоречиви емоции, намалява или удвоява градуса на поетичното напрежение. Каракашев постига всичко това благодарение на дарбата си да улавя и най-малкото отклонение от вълнообразната крива на спектакъла. И да намира емоционалния еквивалент на това движение на чувството, отзвучало в душата му. При него думата „образ“, думата „колорит“ идват непосредствено от една душевност не само „заразена“, но и обречена на театъра. Той не държи толкова на точността на думата, а на нейната върна атмосфера, на намереното ѝ място във фразата, на обратата в колорита. Неща, които сами по себе си могат да изразят не само настроение, но и мисъл. Като критик той владее контраста на чувството и на неочакваната мисъл, породена от него.

Неговата критика има монологичен характер. Сякаш тя е излята на един дъх, за да не загуби свежестта на възприятието. При него не се чувства „време“ между възприемане и отражение. Но спектакълът за него е съпротива. Оттук неговото критическо безпокойство, оттук тази вътрешна полемичност в неговите статии. Тя се чувствава в разнообразието, в ритъма, в динамиката, сменящите се настроения и подвижност на критиката. Той полемизира и внезапно в неговите

рецензии зазвучават ирония, сарказъм, снизхождение или ласка. Независимо от това, дали той е справедлив или несправедлив, винаги застава определено зад един спектакъл или е против него. Но и в двата случая той е в полемика. Неговата категоричност още не е пълна увереност. Възприятието му е сложно. Често пъти положителният емоционален градус влиза в противоречие със скептичната оценка. Или пък отрицателната оценка не съвпада с възмущението на критика, защото за него театралното възмущение е един празник.

Но, както казахме, той не полемизира само със спектакли. Той полемизира и със самия себе си... Това придава особената рационална поетична вълна на написаното от него, задълбочава го и го прави още по-разнообразен. В тази полемика има доза съмнение. Самата нейна наличност е вече съмнение. Това прави неговите рецензии или драстично-нападателни (сякаш той е много близко до противоположната теза), или пропити от една лирична мекота на едно съмнение, или провокиращо категорични. Дори когато в неговата категоричност се чувства деликатност, сякаш тя съдържа в себе си своето „отрицание“, една плахост и една грижа. Той винаги оценява сложността на театралния процес и всякаква „еднозначност“ в неговата оценка обеднява. Всичко това увеличава богатството от светлосенките, които насищат с толкова различни чувства написаното. И когато се гневи, и когато се радва, той преди всичко оценява етико-емоционалната противоречивост на човека и за него това е театърът. Той обогатява вътрешното съдържание на критиката си с едно прибавено чувство — което е неговото, неотделимо от оценката.

Това е емоционално-стиловата същност в критиката на Каракашев. Но неговата критика също притежава тежест, богата реалистична съдържателност, спонтанна наситеност и не само атмосфера на изкуството, но и своеобразие на мисълта.

Той е особено „чувствителен“ по отношение съдържанието на спектакъла. В това отношение неговата оценка носи подчертана, но съвременна рефлексивност. Тук той е остър, категоричен, безапелационен. Него го занимават проблемите на съвременността. Но съвременността за него, преди да бъде естетика, е идеи и политика. В това отношение у него няма вътрешна полемика. Той отразява една впечатлителност, която е на зрителната зала, едно възприятие, богато с мисли и чувства, които сякаш са израз на колективното съзнание на публиката. Той сякаш е в зрителната зала. „Потокът на съзнанието“ (на публиката, напускаща театъра) е „монологичността“ на неговите статии. Естествено той не може да бъде безразличен, а пряко ангажиран към всичко, което представлява съвременна същност, съвременен ритъм и съвременен човек с неговата конфликтност, с неговите тежени и радости. Той винаги е „вътре“ в онзи политически климат, който се създава у всеки зрител с политическо мислене, класово съзнание, напрежение в борбата за социализъм и изграждането на човека на нашите дни. За него това са въпроси на въпросите в съвременния театър.

Що се отнася до спектакъла, той изисква преди всичко театърът да бъде политически страж в съзнанието на съвременника ни, в мисълта на режисьора, в целеустремеността на движението и действието. За него това е алтернативата на съвременност. Неслучайно той се занимава в много свои статии и книги с проблема за положителния герой, с психологията и етиката на съвременника, което смята за основна тема в съвременната драма. Често пъти неговата критика се явява живо звено между политическата идея на автора и идеята на спектакъла. Някога той търси сближаване на тези идеи, друг път гневно разсича на две половини в своя анализ противоречието между автор и режисьор, за да защити една преди всичко политическа позиция. Той ратува за политическо мислене, което отличава съвременния човек на изкуството, страстна борба за конкретните форми на съвременния живот, намерили отражение на сцената, остро комунистическо

съзнание. Според Каракашев това е основното, което дава отражение в душевността на съвременния човек, идеите са, които създават и рушат съзнанието и променят душевността на съвременника. Тази тема е изведена в текста на неговите статии и представлява тяхната енергия и динамизъм.

Той се отличава с особена настъпателност и същевременно със стремеж да избегне шаблона, да се домогне до една образна, директна, но и сложна същностна изява на позициите си.

Това не го прави „сектантски затворен критик“. Политиката, това е нашият живот. В статиите си той умело разграничава политическия съвременен рефлекс от идейния заряд на художествения факт. Но той не ги противопоставя. Той умее да ги вплете едно в друго, да разшири кръга и същевременно чрез острата идейна дискуссионност да динамизира и целенасочи статията си. Грешно би било да се мисли, че Каракашев пропуска художествения момент в политизацията на статиите си и в оценката на спектакъла.

Неговите статии са най-яръкият израз на театрална художествена публицистика в най-добрия смисъл на тази дума. Войнствуващ, полемичен, неспокоен, аргументиран, ироничен, воюващ, взискателен, сатирично остър, той се появява в своите статии, за да увлече след себе си зрителя, да се приближи до читателя и го поведе след себе си в неговия бунт или в неговия възторг. Публицистичната художествена критика, от която имаме такава нужда днес, когато театърът е в една постоянна и принципна дискусия с цял един друг свят, в остра схватка и сложни взаимоотношения, в идейна и естетическа борба, изисква настъпателност и ангажираност. Такъв настъпателен и ангажиран критик е Каракашев.

Всяка една критика е едно разширяване на спектакъла, неговото обхващане от повече страни и по-богато, едновременно интелектуално и емоционално, с въображение и асоциативност. В какво се заключава това „разширяване“ при Каракашев? Предвсичко този критик се отличава с особено богато и сложно въображение. Въображението на Каракашев има нагласата на зрителя, но то е буйно, взривяващо, в непрекъсната борба с фактурата на спектакъла, разнообразно и сложно. То е елемент на неговата критическа дарба. Статиите му се отличават с образност, родена от богатата сегивност на критика, от отделните моменти, запечатани без усилие в емоционалната му памет. В статиите му се чувства бързата смяна на образи, остри асоциации, рефлексивност като част от онова въображение, което превръща спектакъла в богато вътрешно творчество в душата на зрителя и ражда неговата продължителност във времето. Отражено, то е вече едно обективно творчество, родено от перото на критика, като много често спектакълът е само повод за това.

Колкото и да е директен, откровен или саркастичен в своите рецензии, у Каракашев се чувствава една непреднамерена сърдечност. За него театърът е жизнена съдба и творческо самочувствие, една споделена любов, която като всяка голяма любов е придружена с много конфликти.

Неговата емоционалност често пъти го води до резки и бързи реакции, до риска да бъде несправедлив или несправедливо любвеобилен. Той бързо се сближава и отдалечава с хора, с мнения, но над всичко стои театърът, конфликтите около него, доброжелателност към изкуството.

В една своя статия, където засяга проблемите на режисурата, той вижда принципните ѝ слабости, за които говори и Васил Стефанов. И все пак той забелязва едни черти също така верни и точни, но различни от своя колега. В две статии, писани горе-долу в едно и също време, Васил Стефанов казва за Леон Даниел: „Даниел предпочита съдържаната, лаконична изява на образите, импулсирана от дълбоко вътрешно напрежение. Той често поставя героите си лице срещу лице със зрителя, в мъчялив диалог с него; в най-силните, най-решителните моменти той постоянно търси тази близост с публиката. В неговата работа личи особена пре-

дизност и строгост, мотивировка на всеки детайл, дори ако тя е спорна от чуждо гледище.“ У Каракашев: „Даниел показва свободно владение на изразните средства. Неговата режисура освен високия вкус и художествената мярка носи белега на една импонираща категоричност, която просто те заставя да приемеш едно или друго решение. Независимо от това, дали то отговаря или не на твоите естетически пристрастия. Оттук и формата на спектакъла. Този стремеж към авансцена, това пристрастие към фронталните мизансцени, това раздвояване на актьорската психотехника, когато в отделни моменти актьорът напуска сценичното общуване и адресира своите мисли, чувства и думи направо в зрителната зала.“ Дватама автори еднакво виждат същността в режисурата на този ярък български режисьор, но пристъпват към него с различна впечатлителност и творческо умонастроение. Това е един ярък пример на обогатяването не само в този случай на портрета на режисьора, но и на разнообразието, на богатството в обхващането на театралните явления у нас.

Владимир Каракашев има също остро и проникновено око за режисурата. Той може да бъде подробен, разточителен, дори емоционално белетристичен в един режисьорски или актьорски портрет, оригинален в проблемна статия или по-широка рецензия, но може да бъде и крайно пестелив, емоционално образен, съгъстен. За „Борове не превиват клони“ той казва на режисьора Христо Христов: „Режисурата вярно е доловила суровия тон на пиесата както във великолепно изобразително решение (художник Светослав Генев), което носи мащабно-психологическа приповдигнатост, така и в играта на актьорите, която, без да напуска дълбоката психологическа достоверност, е героически приповдигната, развълнувана и патетична — Христов е постигнал единен стил... Постановката на „Борове не превиват клони“ убедително воюва както срещу външно-патетичния, помпознодекларативен театър, театъра на емоциите въобще, така и срещу придобилата напоследък популярност в творчеството на някои режисьори тенденция към преднамедена умозрителност и сухота на актьорската игра, която се камуфлира с вездешното понятие „интелектуализъм“.

Верен на своя полемичен тон, Каракашев не забравя да противопостави режисурата на Христо Христов на псевдоинтелектуализма на някои млади режисьори, на които е посветил една своя статия, аналитична и остра.

„Или „Когато розите танцуват“ на Гриша Островски. Патосът тук е отстъпил място на нежния лиризм. Графическата категоричност на рисунъка е земенена с поетическа мекота. Първичната земна жизненост, реалността, „както в живота“ — с хиперболата, буйната фантазия — с условността. Но и тази постановка има принципиално значение за нашия театър.“ Различни и точни определения, намерили ярка изява в неговия характерен стил и мисъл.

Някои го обвиняват в традиционализъм. Не трябва да се бърка реалистичната позиция, политическият такт и политическата устременост на изкуството с художествени категории, чужди на съвременността и нейната проблемност. Борбата срещу увлеченията по външноефектното, лишено от съдържание изкуство, не е консерватизъм, нито традиционализъм. „И на прегледа ние видяхме спектакли с ефектни, причудливи, даже нелишени от оригиналност декоративни оформления, представления, в които и режисьорската фантазия раждаше интересни мизансценни решения, и светлинната и звукова партитура работеше безупречно и интензивно, но въпреки това тези спектакли ни оставяха равнодушни.“ Неговите анализи на режисурата се отличават с особена подвижност, аналитичност, белетристична цветистост, дори разточителност. Но винаги с една политическа позиция. Тя винаги се чувствава, когато критикът „разлага“ или „сглобява“ спектакъла, или пък портретира режисьора.

Тази вече обективна страна на критиката, нейният професионализъм, който предполага дарбата на проникновението, заедно с умението за богато изразяване

у Каракашев са развити особено силно. Него често го обвиняват не само в професионализъм, но и в рутина. Така свободно той си играе с изразните средства, с езика, с образите, с контрастите на писаното слово. Но по-важното е друго — точността, движението, тънкостта, с която може да изрази една душевна амплитуда. Да вземем например портрета на актьора Иван Кондов, който той нарича „опит“. Каракашев умее веднага да ни въведе в сложния свят на твореца. „Първият поглед, първото движение, първите няколко думи на актьора и в съзнанието като че ли се появяват очертанията на един свят, изпълнен с трагични контрасти и постични пориви, свят на сложни душевни движения, чуден, разностранен и необикновен като самия живот.“ Критикът противопоставя Кондов на актьорите, които нямат вкус. Той говори за неговата антиатеатралност, за това, че разговаря с партньорите си като човек, не като актьор и същевременно за неговата истинска театралност, изразена в тайната по невидими пътища да внушава присъствие, човешка близост и размисъл. След това прави редица тънки и проникновени анализи на различни роли, за да открие ролята на актьора.

Каракашев се стреми да улови същността на един образ или да подчертае контраста между два образа. В такива случаи той избягва всяка разточителност, в която някой са склонни да го обвиняват. Ето какво пише той за Езоп на Кисимов: „Езоп в постановката на Люцканов повече страда от несъвършенствата на света, отколкото се бунтува срещу това несъвършенство, повече печално констатира злото, но не се изпълва с огромна ненавист и сарказъм срещу него, повече мечтае за свободата, отколкото страстно да се бори за нея.“ А ето какво пише за Полицемайко в същата роля: „Полицемайко с неговия изумителен по мощност глас, окрупнеността на сценичния рисунък, огромната патетика, физическата и духовната внушителност, героиката, страстите, емоциите, темперамента... да, именно темперамента, а не хладното разчитане на мислите... Нима този замисъл не е по-близо до замисъла на Фигейредо?“

Книгите на Владимир Каракашев се отличават с особена свежест и четивност. Те рядко се задържат по рафтовете на книжарниците, но сигурно не само за това, а защото казват нещо оригинално, съдържателно, което е главното.

Чавдар Добрев навлезе в театралната ни критика и теория сравнително късно. Нашата театроведческа и критическо-театрална мисъл вече беше достигнала професионално стабилизиране. Тя имаше свой облик, колкото и променлив да беше той, една здрава научна и методологическа основа, където господствуваха законите на марксистко-ленинската естетика. Теоретичната театрална мисъл, проблематиката на драматургията и съвременният театрален спектакъл така, както бяха отразявани в критиката, следваха една ясна и определена линия. Чавдар Добрев имаше възможността да стъпи на тази почва, както и направи, особено що се отнася до проблематиката на националния ни театър и драматургия. Пред него се разкриваха две възможности. Или да продължи започнатата линия в нашата критика и посоките, които тя застъпваше, или да тръгне по „ново направление“. Той предпочете второто. Трябва да се отбележи, че когато навлезе в театралната критика, той не беше съсредоточен. Той не беше близо до театъра, но беше близо до драматургията като литература и до литературата като проблемност, където имаше подчертани прояви. Той тръгна към театъра по пътя на едни „асоциационни“ процеси, които „интегрираха“ в съзнанието му литературата и всички други изкуства. И понеже театърът обединяваше в себе си много изкуства, той се спря на него преди всичко като проблем, в който го занимаваше главно синтетичната му природа. До този момент, както вече отбелязах, Чавдар Добрев бе работил задълбочено в областта на литературата, бе специализирал в Унгария литература и естетика, бе защитил кандидатската си работа в Москва. Това бе оформило у него една особена „синтетична“ нагласа

на съзнанието, при която сякаш са изчезнали границите между литературата и другите изкуства. Чавдар Добрев търсеше общите и обединяващи звена, които свързваха тези изкуства, очертаваха тяхната близост и преминавайки едно в друго. Неговата работа върху Вахтангов, която той работи като аспирант в Москва, неволно го е свързала с театъра, с неговата проблемност и специфика. Тя е хвърлила мост към бъдещите театрални интереси и занимания, насочени към съвременния ни театър и неговото развитие. Така за първи път той се е приближил до конкретността на театралния факт, анализирайки творчеството на Вахтангов.

И все пак мисля, че и досега тази дума „конкретност“ не приляга точно към критическата дейност на Чавдар Добрев. Тя предполага една сетивност, родена преди всичко от „материалната“ страна на изкуството, което при него трае само мигове. Тя е по-скоро не „дразнение“, а импулс, който събужда пластове на една натрупана култура и развълнуваната душевност на един човек, който иска да живее със света на изкуството, но която веднага се насочва към филтъра на разума, за да не се излее в спонтанно забързана експресивност в неговите статии. Зад всичко това се чувствава напрежението на една „стройност“ не на написаното, която сякаш му убягва, а на порядъка на възникналите мисли, на стройната система на размисъла, родена от театъра. Но спектакълът е винаги конкретен. В театралните статии на Чавдар Добрев се чувствава широката амплитуда на обхватност, бих казал, на културно-философска и естетическа обхватност, от която той не отделя своята театрална критика. Това, което той пише, не носи нищо от инерцията на театралната ни рецензия. Всяка негова театрална проява в печата е в същност статия, теоретично развитие на определена тематика, често пъти под формата на рецензия.

Васил Стефанов и Владимир Каракашев, както споменах, пристъпват от различен ъгъл към конкретния спектакъл. Те го обхващат „пространствено“, обособяват го като художествена единица и го разглеждат в идейната и естетическата му специфика и методология, присъща на жанра театрална критика (рецензия, театрална статия). Чавдар Добрев е съвсем чужд на строгата „фактурност“ на Васил Стефанов, на неговата вгълбена конкретност, в естетическата материалност на представлението, от която той тръгва и не се отделя и която улъгнява чрез критическите си анализи и се страхува от най-малки лирически отклонения. Чавдар Добрев малко се интересува от всичко това. Или може би солидността на съществуването на този вид театрална критика го освобождава от задължението му да се спира на материално-сетивното възприятие и „прагматизма“ в театралната критика, от който се ражда своеобразният свят на спектакъла, чийто вътрешен порядък, плътно изложен от критика, търси театралния зрител. На Чавдар Добрев коштува твърде много да се задържи по-дълго време в атмосферата на обективно-живописната стойност на представлението. Той притежава друга нагласа. У него мигновеното усещане, не толкова импресивно, колкото културно-сетивно, преминава във вътрешно търсене, в усилието за запълване на някаква празнина, за изясняването на идейно-естетически „усещания“ в богатата сфера на философията на изкуството и по-конкретно на естетиката на театъра. Той стига до спектакъла мъчително, сложно, без „изчистената“ от наслоения и знания непосредственост на възприятието. Той съзнателно отхвърля всякакво „натрупване“, за да преживее свежестта само на едно възприятие, на един театрален знак, който после ще подложи на точен, конкретен анализ.

У него сетивността на възприятието не е продължително състояние, при което той стои през цялото време на критическите си анализи, „разглобявайки“ театралните ситуации. За него това е само „докосване“. И колкото по-силно е това, толкова по-далеч е неговото „отскачане“ в сфери едновременно и свързани, и отдалечени от спектакъла.

Обикновено той пристъпва към спектакъла обременен, неговото съзнание и вътрешно зрение не са изчистени, но не са и затормозени. Наситено е със сложността на противоречиви идеи, с комплексността на културни напластявания, дошли от литературата, изкуството, философията, от техните сложни, често пъти противоположни преплитания, които все още не са избистрени в душата на критика, но са интензивни и неотстраними. Те създават една повишена температура на вътрешна противоречивост, на неопределеност и релативност, които едновременно живеят и се борят в неговата критика, в която се чувства една усложнена фактура на съзнанието. Той „слиза“ до спектакъла и търси опорна точка. Скоро я намира с едно може би интуитивно усещане много повече, отколкото с рационална пунктуация (което по-късно ще му е нужно), за да „отлети“ сред своите идейно-философски и естетически „видения“. И търси отговора.

Разширяването на границите на критиката „извън спектакъла“ при Добрев върви в две противоположни посоки, които, от една страна, се свързват, от друга, се разделят. Ярката публицистичност на Каракашев се свързва с философската, идеологично-естетическата аналитичност и функционална „тезисност“ в театралните статии на Чавдар Добрев. При него също има публицистика, политически ярка, теоретически обоснована, марксистическа. Само че публицистика от друг разряд. Публицистика не на нравствения и политическия патос, а публицистика на идеологическата доктрина, на естетическата идейност. Това е публицистика в сферата на идеите за разлика от публицистиката в сферата на директната обществена нравственост.

От друга страна, публицистичният патос е заменен в стилистическия строй на Чавдар Добрев с една интелектуализирана поетика, където строгата логика, абстрактната философичност, внезапният образ и неочакваната метафора контрастират с общия, често пъти абстрактно интелектуализиран тезисен тон на изложение и внасят вътрешно разнообразие в статиите му. Това са моменти от своеобразието на стилистиката на Чавдар Добрев, един твърде различен темперамент в нашата театрална критика.

За него театърът е само една рожба в голямото семейство на изкуствата, чийто баща е естетическият разум. По този път той интегрира изкуството в статиите си, като ги разглежда на основата на едно определено обществено и комунистическо съзнание, което търси многообразието и различните форми, същностните сили и стойности на социалистическото изкуство.

Тръгнал по този път, Чавдар Добрев неволно пренебрегва някои други страни на спектакъла. Конкретни и съществени, които не само занимават зрителя, но и отделния театър. Когато се докосва до тях, той е доста декларативен и констативен, макар и непротиворечив. Той се увлича по собствените си мисли, родени от спектакъла. Често пъти от една единствена ситуация в него, дори детайл, за да построи една своя оригинална концепция. Така пред нас се разкрива богатството на интелектуалната страна на представлението в нова посока на една провокираща асоциативност на мислите у самия читател.

В своето увлечение Чавдар Добрев често пъти достига до обратната страна на лаконичната декларативност в критиката, като изпада в излишна обяснителност. И понякога със съжаление чувстваваш как зад тази претрупаност е смачкана едно оригинална мисъл, която именно трябва да бъде развита. В своите статии Чавдар Добрев сякаш се интересува от друго — рефлексивно и задъхано да изрази и аргументира своето мнение, в което винаги има възглед и сложен, често хаотичен начин на поднасяне, безразличие към адреса на своята статия.

Може би в тази „неравност“ на Чавдар Добрев най-добре личи неговият темперамент. Колкото и той да я скрива зад рационалните си увлечения.

Чавдар Добрев донесе в театралната ни критика философски дух или по-скоро го освободи от останалите „дадености“ на спектакъла, които сме приели,

че не трябва да бъдат пренебрегвани от театралната критика. Той го извлече напред, акцентира го, направи го едва ли не самостоятелна ярка единица, откъсна го от веригите на спектакъла (невинаги), което е колкото качество, толкова и слабост.

Когато говори за режисурата, Чавдар Добрев предпоставя едно интелектуално изискване към нея като основа на бъдещия актьорски образ. Той засяга проблемите на методологията в изграждането на сценичния образ. За него образът е „на героя в събитията, който още не се е дистанцирал достатъчно“ . . . , но който притежава „пробивна“ активна мисъл, мисъл на човек, който сам е бил жертва и победител в историческа схватка. Тези думи достатъчно добре говорят, че за Чавдар Добрев, както вече казахме, вътрешните проблеми на личността не са тясно психологически, а „път на художествено познание, който преминава през продуктите на душата през съвестта, през вариантите на извора, (т. е. на интелектуалното начало — б. м., Л. Т.), в който се решава главната страна на индивидуалното битие. Той е против тази „автономна енергия“ (театралност), която се включва механично към драматургията, за да ѝ придаде самоцелна сценичност. Тук той подчертава значимостта на драматургията (той и досега продължава да пише книги върху нашата литература и естествено не може да пренебрегне ролята на драматургията в съдържанието на спектакъла и има моралното право да упрекне „нашия театрален работник“ в недостатъчна свързаност с диалектичното сценично осъществяване посредством текста).

Той не обича разкъсването мисли на сцената, противник е на многото метафори и ратува за едно такова разработване на психологическия тъкан, което е разкрито „чрез движението към останалите герои, чрез една действена изповедност“.

Когато говори в една от своите статии за таланта на режисьора Красимир Спасов, той в същност изразява своите възгледи за режисурата. Той е за режисура, която „мисли ярко, напрегнато и в едър план, която постига поетично извисена правда, която далеч по-органично и по-оправдано разкрива вътрешния живот, контактите „между героите“. Той търси театралността, цитирайки Г. Бояджиев, в пренебрегването на битовите и психологическите факти, в . . . разкриването на общото, предаващо собствени усещания за цялата картина. Той изисква от актьора „продължаването на конкретното в областта на въображаемостта, на съединяването на реалното с измисленото, на фактологичното с фантастичното“.

Като говори за различните тенденции и направления в нашата режисура, той определено изразява своите художествени предпочитания. Той се застъпва за едно направление в режисурата ни, което нарича „синтезиран човешки опит“ . . . „Тя изтъква символното начало на театъра ни . . . Широкото епично движение, мащабите на страстта, посоката на остра, предварително оформена мисъл“ („Фуенте Овехуна“ — Ст. Сърчаджиев, „Млада гвардия“ — Б. Дановски).

„Втората насока — пише Чавдар Добрев — е на психологическото преживяване, при което централно място заема анализът на взаимоотношенията между основните класови противници — буржоазията и пролетариата“. Тук той споменава „Егор Буличов“ на Дановски, „Дачници“ на Бабочкин, „Вълци и овце“ на Филипов, „Васа Железнова“ на Мирски. Но Чавдар Добрев отбелязва, че „най-интимните отражения на вътрешния свят на личността се проектират по-непосредствено върху територията на „свръхличното“. Това отдалечаване на психологията от носителя-личност е . . . от вътрешните индивидуални сфери към главното противоречие на епохата“. И Чавдар Добрев заключава: „Театърът за дълбочава психологическите наблюдения, но си остава преди всичко обществено равностойна, а не толкова анализ на конкретни личности и отношения. Той символизира страсти, а не ги разлага анатомически. Този про-

цес — казва Чавдар Добрев — засяга и патриарха на българската режисура Николай Масалитинов.“

Това е не само характерология на режисурата ни след Девети септември и не само полемика, а и мирогледно-естетически предпочитания на критика. Чавдар Добрев счита, че театърът е социална практика в художественото творчество . . . , но пречулена през най-мъчно управляваната структура, структура на индивидуалното битие. Следователно Чавдар Добрев не пренебрегва психологията, но той иска „друг тип психология, подчинена на проблемното оценяване на човека в ситуацията на избора“.

Този критик има не само съвременна концепция, но и тънък аналитичен поглед върху българската режисура и нейното развитие. Той пише например за „Януари“ на Азарян: „При него е налице вече не толкова драматичното изживяване на сблъсъците . . . А извличане на ясно формулирани изводи . . . Прелестта е не само в композиционната организация, а в коментирането на проблемите, в своеобразното или пародийно, стигащо до остър комизъм третиране.“ Той счита, че важна в нашата режисура е не емоцията, а „организирано“ получената „форма“, както в една римувана лирическа строфа.

За Леон Даниел, пише Чавдар Добрев, „театърът е пристрастие към една идея, към един свят, към една човешка вселена. Той изисква ангажираност при вътрешно органичното осъществяване на целите, при един синтетичен театър, при който най-важното е отговорността. Той счита, че Поляков например преодолява „театъра на факта“ в „Премия“ чрез конфликтните звена на дискусиата и техния анализ. Той възразява на Юлия Огнянова, че е превърнала Радиков в народна игра, като го е лишила от философски проблеми.

Тези примери са достатъчно, за да очертаят възгледите, идейните и естетическите позиции на Чавдар Добрев не само върху режисурата и актьорската игра, но и върху изискванията ни към нашия социалистически театър. За всичко това говорихме по-горе.

Тук не искам да се спирам на неговата докторска дисертация върху лиричната драма, за неговото място на литературен критик, еднакво отзивчив и към поезията, и към белетристиката, защото намирам, че това е друга тема, макар че не мога да отделя всичко казано и написано от него, от тази близост с драматургията и театралните му възгледи, органично слети в неговата душевност.

Дотук разгледахме не само трима критици, не само три критически temperamenta, а и три различни концепции и идейно-естетически възрения, които взаимно се допълват и дават пълнота и разнообразие на театралната ни критика. Тези автори са във вътрешна полемика, често пъти във взаимно „отричане“ на позиции и възгледи, но същевременно те са диалектически обединени в единството на набелязаното многообразие на критиката ни от техните общи марксистко-ленински идейни позиции.

Към това многообразие трябва да прибавя и името на Димитър Канушев. Той също е едновременно едно допълнение и една полемична реплика на очертаните три тенденции в критиката ни и три temperamenta на критици.

Ако Чавдар Добрев е най-голямото „отдалечаване“ от спектакъла в името на една обща философска концепция, то най-яркият му антипод е Димитър Канушев. Той е най-трезвият, най-реалистичният, най-неотделимост от спектакъла. Едновременно с това той обаче е също така в атмосферата на една обща духовност — а изкуствата, където неговата връзка с театъра върви не по пътищата на философията, а по системите на литературата. Той не се старее като Чавдар Добрев в сферата на идеите и естетическите концепции върху изкуството, обединени в единна и капризна теоретична мисъл, да сведе до спектакъла, да го обхване в тази обща и твърде релативна система на многообразни идеи и да търси еднородството им с тях, а разглежда театъра и театралния спектакъл вътре, в трезвата

и затворена рамка на богатата литературна еволюция, която в театъра присъствува органично, преди всичко чрез драматургията. За него театралното явление е „форма“. Той е скок в друго изкуство, което обаче е увлякло със себе си не самоехото, но и жизнеността на литературата. Така Канушев е по-затворен от Чавдар Добрев и по-стриктен. Докато Чавдар Добрев търси единството чрез преливане на едно в друго, на философски идеен, литература, специфика, театрална форма, Канушев навсякъде конкретно и внезапно разширява амплитудата на критиката си, като търси равновесието между литературното съдържание и „неочакваната“ театрална форма. В неговите статии има осезаемо, плътност, той чувства разликата между реализма на литературата и материалността на сцената и търси да ги обедини в едно цяло. Средствата на литературния израз и средствата на театъра са диференцирани в съзнанието му. Но те могат да бъдат обединени в една критика. Това е въпрос на структура, на стилистика, на намерено „еднородство“. И Канушев умее да намери това еднородство.

Той е в постоянен конфликт. От една страна, драматургията за него е литература, от друга — „театрално средство“. Между тях има единство и граници. Нужен е вътрешен усет, за да се обединят и разграничат тези стойности. Канушев носи съзнанието, че единството на литературното изложение не избягва противоречивостта на два художествени антипода. Но трябва да се намери връзката. А връзката за него е сценичният образ, където конкретно се срещат литературата и сценичността. И ако тук средствата се преплитат, за да се изразят в равновесие и единство, в критиката към литературната способност трябва да се прибави и театралното виждане. При Канушев това виждане е строго, трезво, почти освободено от асоциативност и въображение. За Канушев литературният материал не е предпоставка за отдалечаване на спектакъла от него, а плътност, обемност на съдържанието. В известен смисъл той подчинява останалите компоненти. Така Канушев винаги успява в рамката на конкретното театрално явление на представлението и света на неговите идеи да разкрие богатия свят на спектакъла. Той е най-„функционалният“ от критиците. У него се чувства спокойната сигурност на оценките и възгледите, „господарят на зрителната зала“.

В статиите му трудно ще усетите вътрешна диалогичност, скрита полемика със себе си, както при Каракашев или Чавдар Добрев. Той е чужд и на онази строга и точна, плътна изградена, лишена от афектация „хармонична“ оценка, лаконично рационализирана на Васил Стефанов.

Канушев се увлича от друго. Той предпочита постепенното на пръв поглед незабелязано навлизане в покойните води на литературния замисъл. И все така бавното, едва забележимото обхващане на подводните пластове и водовъртежи на драматургията, за да достигне до онази „визуалност“ на действителното възприятие на спектакъла и да го отрази, без което изобщо няма театрална критика. Той рядко тръгва от пъстротата на едно театрално впечатление, което по-късно е принуден да подложи на един театрално-аналитичен анализ. Неговото критическо съзнание е наситено преди всичко с живота, с конфликтността на реалната действителност. И затова той започва от реалността на живота невинно тектуално, на почти винаги като подтекст в своите статии и постепенно, с бавни и сигурни крачки върви към строгата театрална специфичност.

Неговата фантазия не „лети“, тя се връща към материалната сложност на живота, към фактурата на ежедневието, където се срещат различни цели, усилия, противоречия, напрежение, инерция и малко празници. Празниците остават в изкуството. Така той постепенно от живота преминава в литературата именно като отражение на живота, заедно с неговите класови сблъсъци, конфликти, победи и разочарования и върви към тяхното отражение в спектакъла. За него литературата (драматургията) е вече „подбор“, открити жизнени закономерности и ес-

тетически предпочитания. Всичко това в неговия анализ е безефектно, някак постепенно, „спокойно“, едно самоуверено навлизане от живота в света на литературата, където следващата крачка е театърът. Той не обича в статиите си ефектите, внезапните скокове през „празно пространство“, нито експресивната разпокъсаност на изложението. Неговите театрални статии са изградени последователно, точно, но не ефектно. Те приличат на спокойно съзерцание, на непрекъснат вътрешен монолог. Един интелигентен и културен зрител, който току-що е напуснал театралната зала, мисли за спектакъла. Неговата критика не е френовно играва, но не е и сухоконстативна. Тя ви насочва към една вътрешна „монологичност“ и вгледеност, дава ви ключа към едно сложно многообразие на литературно-философските аналогии живот — изкуство, изкуство — живот. Тук едрите платна, значителните събития и детайлите еднакво служат за изясняването на една жизнена концепция чрез изкуството. Колкото и да е „изчистена“, спокойна и съдържана, някак си изравнена линията на критическото му повествование, той винаги оставя у читателя чувството за многоплановостта на съотношението изкуство — живот, което добива различен смислов и стилъв израз от трагиката до гротеската, от логичното до абсурдното, които никога не убягват от „зрението“ на критика.

В своите статии, където разглежда различните жанрове на драматургията, у Канушев се забелязва един подход, една „стилистика“, която далеч разширява рамките на познатия литературно-драматургичен анализ. Той има вкус към епичното в драматургията, към нейното романизиране, което предполага широките пластове на едно театрално изображение и обемността в отражението на живота, придружени от много багри, цветови контрасти, остри стълкновения. Тук има някаква визуалност, която е присъща на театралния критик. Той не „фокусира“ конфликта, а търси формите на широката многоцветна изобразителност, богатството и разнообразието на художествените стойности. И същевременно едно строго, съдържано, „прозаично“ равновесие на изложението.

Така той стига до анализа на спектакъла, въоръжен с „литературната“ си прозорливост. Неговото изложение е аналитично. И преминава от основното към детайла с едно точно виждане и сигурност така, че детайлът изведнъж се оказва значимо, съществено, често пъти едно обобщение на цялото. Това говори за едно тънко, наблюдателно око. Но това обобщение не е на метафоричност или внезапно родена поетическа образност. Към тях Канушев няма особено предпочитание. Него го занимава и в детайла същността страна на едно жизнено явление, неговите социални и психологически изменения. Той се интересува преди всичко от съдържанието, от реалната стойност на живота, намерили отражение на сцената. Така той изравнява основното с детайла, който придава особена сила и стойност на реалистичното разкриване както на пиесата, така и на спектакъла. Обикновено неговият „спор“ с режисурата е върху пиесата. Струва ми се, че това разстояние между две позиции (на драматурга и режисьора) най-вече занимава Канушев. Това е именно „пространството“, което той насища в своите статии с „театър“. Той навлиза в разглеждането на спектакъла без илюзии, чужд на всякаква предварителна емоционалност, с определено и богато културно въображение. Като че ли неговият интерес е повече научен, отколкото емоционален. Той се интересува от обективната реалност на спектакъла, от неговото богатство, така да се каже, само за себе си, извън неговите собствени субективни преживявания. Те са неизбежни, но те не са най-необходимите. Трябва да се разглежда този спектакъл такъв, какъвто е, а не да се измерва с оглед на субективните ни изживявания. Канушев е онзи критик, който най-силно търси „колективното чувство“ на зрителната зала. Това не е неговото обезличаване, а неговото достойнство. Тази колективност на съзнанието и емоцията присъствува в неговите статии и създава „чувството на множественост“.

Той не обича повишения тон, когато говори за актьора, и неговият анализ на сценичния образ носи графична строгост и материалност, както реалната сила на внушението. Той написа няколко актьорски портрета, които се отличават в подхода си от цялата ни критика в тази област. У нас повече или по-малко от актьорския портрет се прави псевдолитература. Канушев, който е много близко до литературата, е много далеч от този критически фалш. Той пристъпва към портрета с особен маниер. Изхвърля „нарочно търсените думи“, премахва всички пречки, които биха могли да застанат между него и актьора, и тръгва към неговото творчество без никаква критическа поза. Той търси да се приближи до актьора, което е добродетел на всеки театрален зритель, който търси една човешка близост в изкуството. За него актьорският образ е „един човек повече“, един роден в творчеството и подчинен на закона на изкуството човек, който наричаме образ. Той търси не потресението от образа, а пълнотата на човешката близост и истина. А тази човешка близост е вече поезия.

В стилистично отношение Канушев не е особено подвижен и богат, а повече точен, повече стриктен, повече земен. Той предпочита точността пред цветистата фраза, която дори при него е прекалено аскетична и рязка. В неговите статии има категоричност, която изключва всичко странично. Плътноста на реалната картина на неговите анализи не е примесена с никакви „отклонения“ във въображението. Често пъти той пречупва своето спокойно изложение, прави внезапен скок, за да премине бариерата от една литературна нагласа на съзнанието към една театрална аналитичност и подвижност. Това е особеност на неговия стил.

В оценката си той е остър и безапелационен. Но зад всичко това в един уловен детайл, в един внезапен образ, в едно изразено за миг настроение ще почувствувате, че зад тази спокойна равност на изложението, където почти няма отделни акценти, зад резкостта на тона се улавя една деликатна лирична струна, една дискретна нежност, която е онези мигове, родени от изкуството, които създават неговата поетика и го поставят над делничността.

Димитър Канушев е посветил една своя статия на публиката. В нея той разглежда именно публиката в нейните идейни и естетически предпочитания спрямо съвременния театър. Той търси въздействието на спектакъла върху целостта на зрителната зала, която вътрешно е доста разединена. Той прави не социологичен, а социален разрез на съвременната ни публика на основата на класовите сили в обществото, които определят и различията в естетическото възприемане. Той анализира и различните предпочитания на отделни социални прослойки на нашето общество, и тяхното разнообразно възприемане и същевременно той засяга и някои общи принципи и отношения — сцена — публика — при съвременния социалистически театър. За него „живият актьор и целеустременото сценическо действие могат да предизвикат прелестната поетическа смесица от действителност и измислица, от дълбоко и искрено потресение и титаническа воля за борба“. Според Канушев „публиката винаги е търсила отговори на въпросите за своето битие, реализиране на мечтите си, искала е правдиви страсти, дълбоки мисли и зрелища . . . Защото при последна сметка не театърът прави публиката, а, обратно — публиката, обществото, класата, народът създават и изпълват с живот и идеен патос театралните форми.“

Това не са само верни констатации и изисквания към публиката. Те изразяват според мен и възгледите, и психологията на критика, който е изразител на публиката. Ето какво казва по-нататък Канушев: „Съприкосновението със сцената освобождава тази предварително натрупана духовна енергия, която вече започва да се самозадвижва. Тя бурно расте, докато се превърне в поетическа стихия; в един силен и изключително чувствителен емоционален поток, който бушува в салона, но завладява и сцената.“ Но кой ще изрази „продължението на

Този събуден емоционално-образен свят, ако не критикът, настроен на вълната на публиката, по-проникновен от нея? До голяма степен този възглед и тази психология на публиката е отразена в театралните рецензии и статии на Канушев.

Може би от всички разгледани критици той е „най-колективистичен“, най-свързаният със зрителите, най-близко до тях. В него има най-малко „критически индивидуализъм“ и най-много чувство за множественост. Но всяка критика е едно „отделяне“, един индивидуален акт. Едновременно в това отделяне при Канушев се чувствава най-силно и най-определено това юнанимистично начало, това силно и общо заразяващо зрителната зала изкуство, нейните изисквания, реакции, одобрение и спонтанни неодобрения. Той съзнателно сякаш търси тази груба сила на публиката, за да я изрази в статиите си, често пъти с драстичност: „С народните маси е истината — голяма и малка — пише той. — Народните маси не страдат от грубостта на живота, защото тя ги е откърмила. В него е силата на преобразовател на света. И когато нейният театър не може да има други различни цели, той изисква силни драматически конфликти, умни писатели и актьори. И ако театърът изоставя именно тук, в умението и таланта да бъде на висотата на интелекта и емоционалния строй на съвременника си, какво друго остава?

Неговата рецензия върху „Майка Кураж“ на Брехт е по-скоро спор около творчеството на Брехт, отколкото анализ на спектакъла. Нашата театрална критика има ясно и компетентно отношение към Брехт. Тя го разбира независимо от това, дали го харесва или не. Канушев търси по-истия Брехт на нашата сцена. Той иска средствата на самия Брехт с неговото новаторство, с неговата комунистическа агитационност, а не националния компромис с него. Каракашев например иска да приближи Брехт към класическия театър, който се обогатява чрез него, като двата театъра не се отричат взаимно, а се допълват. Той търси единството чрез емоционалното, като смята, че то е присъщо на Брехт. За него „съпреживяването“ на Станиславски и Брехтовото отчуждение не са антагонистични. Те взаимно се допълват, защото зрителят възприема едновременно и рационално, и емоционално спектакъла. Чавдар Добрев се интересува от философската страна на Брехт, от умението му сценично да „материализира“ философската мисъл и история. За него Брехт въвежда нови средства в театъра и актьорската игра, които ще останат вече завинаги. Това е вече теоретичен спор, макар и неедригкен, който обогатява нашата театроведческа мисъл. Това се отнася не само до Брехт, но и до редица други естетически проблеми на театъра, като например проблемите на традицията и новаторството, на съвременността и класиката, където нашата театрална критика активно обогатява теоретичната театрална мисъл.

Във възгледите си за режисурата Канушев не се отличава от колегите си отнсно нейните реалистични принципи. Той също така счита, че режисурата трябва да съхрани „художествената структура на литературната творба, нейния идеен императив, основното течение на събитията и на поетическата мисъл“. Той е против мнимия индивидуализъм и себепоказването на режисьора, които лишават спектакъла от глъбина. Той въстава и срещу зашифроването в символика или метафора, срещу наложения сценичен език, против спектакъла, който жонглира с изразните средства, капризничи със сценичното пространство, заставя актьорите да се откажат от себе си в негово име. Но едновременно с това той поставя въпроса, как може да се излезе от баналността на сюжетите. За него изкуството се интересува от индивидуалните мотиви и начин на действие у различните герои, от индивидуалните пътища и средства, които усложняват процесите в режисурата и в актьорската игра.

Разглеждах четири тенденции в нашата театрална критика, които взаимно се отричат и взаимно се допълват. И, разбира се, четири различни темперамента

на критиката ни, които отразяват част от нейното богатство. В тяхната дейност няма нищо отчуждено декларативно, всичко е органично, просмукващо се в самата тъкан на критиката ни, нейната вътрешна страна и съдържателност, която се определя преди всичко от ясните идеологически и партийни позиции на критиците. Всичко това представлява едно богато и сложно разнообразие на възгледи и индивидуалности, на естетически предпочитания и личен поглед върху живота.

Не само тези критици, но и цялата ни критика има редица слабости, които благодарение на редица партийни документи са осъзнати. Но да осъзнаеш една слабост не значи още да я преодолееш. За това се иска усилие, това е един сложен и дълъг процес.

Така, както разгледах индивидуалното своеобразие на тези четирима критици, като че ли самият ред на разглеждането им чертае една своеобразна „парабола“ в нашата критика. Тръгнахме от реалистичната земност и строгост на Васил Стефанов, полетяхме в различни посоки към поетическата публицистика на Владимир Каракашев и философско-естетическата поетика на Чавдар Добрев, за да се върнем отново към строгата, трезва „материалност“ на Канушев.

Но тази „параболичност“ може да се открие и в отделната статия на всеки един от тези автори, както и от мнозина, които ги следват. Това придава не само зрелост, съдържателност, но и вътрешна подвижност и артистичност на театралната ни критика независимо от това, къде и върху какво точно пада акцентът.

В основата на тази съдържателност на нашата театрална критика стои това, което Луначарски нарече „самосъзнание на класата“. Нашата театрална критика в този период — повече от 30 години — изрази не само съзнанието, но и самочувствието на работническата класа, нейното мислене, динамизма на конкретната борба, промяната на съзнанието, отделните моменти по пътя на изграждането на социалистическото общество. И всичко това тя извърши чрез анализ и синтез на реалния живот, отразен на сцената, т. е. на онова сложно съчетание на житейски (обществени) и естетически закони, което намери ярък израз в социалистическото изкуство. В същност тя връщаше наново изкристализираните на сцената стойности на живота в един интелектуален и нравствен порядък. Нейната аудитория е необятна по пространственост в сравнение със зрителната зала. Тя връща читателя към театъра, където и да се намира той, обогатява неговата впечатлителност и внася социален и художествен еквивалент в неговата душевност, разкривайки идейно-естетическата дълбочина на спектакъла. И това внушение върви не по директните пътища на гражданската публицистичност и агитационност, а по сложните индиректни пътища на изкуството, видяно през призмата на критиката. В театъра ние се срещаме с психология, с различни теми, с различен и сложен сюжет, с много герои, с една комплексна едновременно даденост на противоречиви мисли и чувства, на действие и контрадействие, на вътрешно и външно развитие, които често пъти вървят едновременно и едно срещу друго. Всичко това изисква едно богато виждане, улавяне на сложната и разнообразна чувствителност, която критикът трябва да изрази в своята статия, като се ориентира в тази сложност. Той изстрадва спектакъла интелектуално-художествено, открива началните форми, съотношения, обективна връзка между явленията и тяхната художествена сложност на сцената. На всичко това той придава порядък и определена оценка. В същност критикът воюва чрез оценката си, която трябва да бъде едновременно и жизнена, и художествено убедителна. В това се заключава и неговата дарба. Още Плеханов бе отбелязал, че изкуството е изкуство на образи, а не голи мисли и пропаганда. Сложността на театралната критика е, от една страна, да запази тази образност, от друга, да я приближи до големите мисли на своята епоха. Това равновесие е нещо трудно и сложно и то

зависи от богатството и вътрешната стройност на критика, от онези духовен порядък в неговата душа, без който няма критика, няма хармоничност между поетическата и интелектуалната „разнородност“, която намира единство в стилистиката на написаната театрална статия.

Ако наистина театралната критика е „класово художествено самопознание“ (Луначарски), тогава тя не може да се задоволи само с отражението на спектакъла и неговия „литературен коментар“. Критикът е своеобразно действащо лице в спектакъла. Той разкрива собственото лице на самите творци, той внася интелектуален порядък в смътните им усещания, той подсказва решенията, които обогатяват сценичния образ и цели спектакли. Тя носи не само „патоса на преживяване на изкуството“, но воюва и срещу „фалшивия тон“ на едно възприятие. Критикът открива причината на несполуката, макар и впоследствие той да се явява своего рода съавтор на спектакъла. Разбира се, ако за това той има нужните познания, нужния усет, нужното богато и сложно виждане на представлението в неговата конкретна и философска образност. Неслучайно толкова „критици“ прекарват живота си на чужда улица.

Но, от друга страна, критикът е в зрителната зала, може би било израз на прекалено самочувствие, че той е събирателният образ на публиката. Но е необходимо той да носи това съзнание. Критикът, от една страна, обобщава чувствата, настроенията, възприятието на публиката, от друга, ги обяснява, анализира, възпитава. Все повече и повече заедно с развитието на науката и на социологията на културата ще се развива и вгълбява погледът на критика към публиката. Овладей законите на социалната действителност и нейното движение, критикът се вглежда в онези духовни пластове на тази действителност, социални и психологически, които всеки ден се видоизменят и които отбелязват духовния растеж на публиката. Тя подпомага този растеж, ако щете чрез „просветителство“, но не и чрез груба дидактика.

Нашата театрална критика достатъчно е характеризирала състоянието на нацията театър. Това е особено важно и ценно. Но самата тя и нейните собствени слабости като че ли малко я занимават. На нея ѝ предстои да направи още нещо със себе си, за да израсне. Какво трябва да направи, е ясно от партийните документи, от речта на др. Живков пред комсомолците, от постановлението за театъра, от решенията на XI конгрес на партията и от най-новия ѝ документ — приветствието на Централния комитет на БКП към последния конгрес на Съюза на артистите. Ето какво се казва в това приветствие за критиката: „Подобренията в нашата критика все още не означават, че е постигнат качествен прелом, от който се нуждае театралната критика, за да изпълнява пълноценно своята мисия, творчески и социални отговорности. За да се осъществи такъв прелом, нужно е критическата дейност да се проникне дълбоко и цялостно от духа на висока идейно-художествена възискателност и принципност, да скъса решително с идеята хвалебственост, да се освободи докрай от проявите на субективизъм и nihilизъм. Съюзът на артистите следва да положи специални грижи за още по-тесното свързване на театралната теория и критика с живата творческа практика, да ги насочи към изследване и осмисляне на нейните най-значителни явления, характерни процеси и водещи тенденции, към преодоляването на съществуващите слабости или „задържащи фактори“. „Мисля, че към това няма какво да се прибави. Това е едно ръководство за действие.

Не можем въобще да си представим изкуство без етика, колкото и отрицателна да е картината на изобразяваната на сцената действителност. Етиката в изкуството не е въпрос на логика, а на проникновение. Това проникновение трябва да притежава театралният критик. В това отношение той не може да бъде скептик. И като че ли тази етика е толкова по-силна в един спектакъл, колкото е по-антииндивидуализирана, т. е. изразена чрез цялото, чрез свръхзадачата.

Касае се за художническа съвест и за критическа съвест, които невинаги се срещат. И когато те се разминат, критикът се превръща в тревожно безсъние за твореца.

Връзката между идеята, нравствеността и човешката съвест са пряко свързани във всяка критика, която се отнася до изкуството. Те са в конфликт с противоположни сили и критикът трябва да даде отговора на този конфликт. Доброто в съвременния театър не е състрадание, то е борба и активност. Такова то трябва да бъде и в душевността на критика, т. е. доброто определя целеустремеността на критиката, нравствено-естетическия идеал и при най-отрицателната театрална статия. Но преди да се излее на хартията цялата тази вътрешна сложност и противоречивост, критикът трябва да носи в себе си, или най-малкото да изясни в процеса на писането.

В одухотворената сетивност на театралния критик интуитивността и умозрителното мислене взаимно се допълват, за да разкрият пълнотата на една картина (художествено явление).

Отношението към човека и човешкото очертава едновременно преимуществото на твореца и критика. Обикновено то е едно и също. В този смисъл всяка критика е едно „превъзможване“ на изкуството след неговото пълно усвояване на основата на една и съща идейна и нравствена основа. Но това усвояване предполага многообразието на живота, на вековния човешки опит, на закономерностите на определена действителност и нейното историческо диференциране. А това усвояване е едно отдалечаване. В превъзможването винаги има отдалеченост и критикът няма нужда да се страхува от това. Гьоте казва: „Нищо не отдалечава от живота така, както изкуството, и нищо не свързва с него така сигурно, както изкуството.“ Критиката е именно това отдалечаване и това връщане към живота и неговото разбиране така, както го изисква самото изкуство. Неговото продължаване е обратен път към живота. И в това се състои реализмът и идеологическата стойност на критиката, защото тя е винаги исторична и съвременна, останала във времето за разлика от спектакъла. Може би това отдалечаване и връщане помагат най-добре на критика да изрази изстраданата мисъл за живота. Така, както е почувствувал от произведението на изкуството.

Критикът — това е художническа съвест. Той възстановява едно нарушено равновесие, изразява импулса на идеята и на нравствеността на изкуството. И заедно с това — своя вътрешен копнеж за жизнена правда и истинност. Нарушението на тази правда събужда силите на критика и той продължава ролята на изкуството за изменението на света.

Критикът, колкото да се стреми към обикновеност, в същност изразява необикновеното, изключителното, защото всяко изкуство е нещо изключително. Той обогатява тази изключителност със собствения си акт на творчество. В този акт на творчество е съотношението изкуство — живот. Това не е само критерий, това не е само преживяване. Това е поетиката на невидимото, което претворява живота в изкуство, изкуството в живот. Това е моряшкият възел в жизнената естетика на театралната критика.

Нашата театрална критика застъпва всички жанрове. Може би едно теоретично разглеждане на техните особености, постижения и слабости не би било излишно. Но не тук му е мястото. Искам да отбележа само, че един много важен жанр — кратката рецензия, сякаш едва сега започва да си пробива път и намира израз в нашия печат. Защото кратката рецензия не е съкратена статия, а специален жанр. Обикновено започваме да пишем доста нашироко, после внезапно прекъсваме, преминаваме на друга тема, като започваме по същия начин. Празнината между темите се увеличава и „кратката“ статия добива разкъсан вид. В такава рецензия се чувства повече пропуснатото, отколкото казаното.

Малката рецензия е един мъчен жанр. Тя изисква стилово единство, цялостност. Тя е просто като хвърлен камък. Със своята съдържателна тежест, точност, лишена от описателност и живописност, тя носи концентрирана енергия, предразполага към асоциативност, разширява нашите представи. Тя е точна и пестелива и същевременно ударна. Трудно е да се каже същественото за спектакъла, да се излезе от суетността на критика, да се изрази този спектакъл около една единствена основна критическа мисъл. Тя изисква богата ерудиция, външна и вътрешна зрелост, една и съща температура, интелект, потенциална емоционалност, съдържаност и точност. Тя не липсва у нас, но като самостоятелен жанр се застъпва отскоро.

При всички свои слабости театралната ни критика има своя зрелост. Нейното поле на действие е доста широко. Ролята ѝ не е само да отразява спектакъла пост фактум. Тя има и „превантивна“ роля. Тя се бори за художествена пълноценност на представлението. Една доста неблагодарна роля, защото цялата тази дейност е твърде незабелязана и неocenена. Но това, което критиката върши в художествените съвети, работата с драматурзите, основните доклади по конференции и пленуми — всичко това ясно говори за една призната или непризната, но все пак доста отговорна и ръководна роля в процесите на нашето театрално развитие. От ден на ден тази роля ще се засилва, ще става по-обемна, по-обхватна, по-тънка и по-сложна. Заедно с израстването и на нашия театър. Изкуството е винаги в процес, както самият живот. То не познава застой, както не познава съвършенството. „Съвършенството е стена — казва един френски драматург. — То е истинска смърт, защото прекъсва едно развитие. Няма съвършенство. Има само един път към съвършенството.“ Къде в този път е нашият театър и къде е нашата критика? Докъде сме стигнали? Сигурно може още много да се говори за това!