

Антоанета Балчева

АВАНТЮРИСТЪТ ПРЕД ВРАТАТА НА МИЛАН БЕГОВИЧ В РЕПЕРТОАРА НА НАРОДНИЯ ТЕАТЪР В СОФИЯ

Антоанета Балчева
Институт за балканистика
с Център по тракология „Проф. Александър Фол“
БАН
София

UDK 792(497.2Sofija)“19”
821.163.42(091)-2
930.85(497.2+497.5)“19”
DOI: 10.21857/m16wjcwgd9

Статията хвърля светлина върху един недостатъчно проучен етап от българо-хърватския културен диалог в областта на театралното дело от края на второто десетилетие на XX век. Анализирана е характерната за периода динамика в развитието на философските, естетическите, театроведските и литературни идеи, довели до включването на пиесата „Авантюристът пред вратата“ на Милан Бегович в репертоара на Народния театър в София. Успехът ѝ на сцената е интерпретиран като умела реализация на проекта на драматурга Милан Бегович и режисьора Хрисан Цанков за утвърждаване на театъра като автономна естетическа територия. Откритите рецептивни нагласи на театралите и публиката пресъздават един събирателен образ на историческите реалии и стремежите към модерен театър през междувоенните години.

На 9 януари 1926 г. на сцената на Хърватския национален театър в Загреб е поставена пиесата *Pustolov pred vratima* или Авантюристът пред вратата на Милан Бегович. Авторът е вече известно име сред литературните кръгове. Още в началото на века сборникът му с любовна лирика Книга Бокадоро (1900), представляващ ларпуристично, хедонистично-епикурейско бягство в света на мечтите и еротиката, е считан за връх в хърватската модерност и веднага е прегърнат от „младите“ (Петър Скок и Милан Марианович) и техните защитници (Ксавер Шандор Джалски), които откриват в него своеобразен манифест на естетизма. В междувоенните години романът му *Dunja i kovčegi*, прави силно впечатление с особения ритъм на неговия поетичен език, в който

Йозеф Богнер намира нещо ирационално и неуловимо, даващо основание често да бъде наричан най-добрият хърватски лирически роман.

С не по-малка известност се славят драматургичните текстове на Милан Бегович, част от които са останали на страниците на периодични издания, а други са поставени на сцената: *Venus victrix* (1905), *Gospođa Walewska* (1906), *Stana Buičića* (1909), *Laka služba* (1915), *Biskupova sinovica*, *Čičak*, *Cvjetna cesta*, (1921), *Svadbeni let* (1923), *Božji čovjek* (1924), *Pred ispitom zrelosti* (1925), *Pustolov pred vratima* (1926), *Hrvatski Diogenes* (1928), *Amerikanska jahta u splitskoj luci* (1930), *Bez trećega* (1931), *Dva prstena* (1935), *I Lela će nositi kapelin* (1936) и др. Огромното драматургично наследство на автора, обогатено от изявите му като театрален критик, режисьор и преводач, дава основание на Борис Сенкер да го нарече „театрален човек“ и да изследва доколко успешно е било начинанието на М. Бегович да създаде „свой“ театър и да предложи собствен театрален проект, в който се вписва и анализираното от нас произведение *Авантюристът пред вратата*. Публикуваните от него есета, рецензии, полемики в редица хърватски вестници и списания¹ са „своеобразен опит да се определи посоката на театъра, да се оформи репертоарът и стилът му, а не просто да се отрази/реагира на театъра такъв, какъвто е“². За реализирането на тези тежнения, принос имат артистичната чувствителност и всестранно театрално образование на М. Бегович, плод на големия му и постоянен интерес към въпроси на хърватското драматично и театрално изкуство, както и на театралния живот като цяло извън хърватските граници, особено в Австрия, Германия и Италия. За оформяне на творческия му натюрел силна роля изиграват годините изживени в странство. Част от театрално-критичните творби на писателя са свързани с Хамбург, където живее от 1908 до 1912 г. (От февруари 1910 г. до май 1912 г. той е главен драматург на престижния *Deutsches Schauspielhaus* в Хамбург в ерата, когато негов директор е Карл Хагеман, а от м. юни 1912 г. е театрален режисьор и драматург в *Neue Wiener Bühne*). Неговите публикации в ежедневниците *Hamburger Nachrichten* и *Hamburger Correspondent* стават посредник между хърватската и немската културна среда, информирайки едновременно германската общественост за хърватската литература и представяйки отзиви за немски театрални представления и събития, свързани с живота на театъра в Хамбург в загребските *Narodne novine* от 1909 г. и 1911 г.³ Бегович е и автор на поредица от есета и студии за театралния живот в други среди (напр. за парижката

¹ През 1921/1922 г. М. Бегович редактира и издава съвместно с Л. Визнер списание *Kritika*, сътрудник е и на редакцията на всекидневника *Novosti*. През 1923 г. редактира *Savremenik*, а през 1932 г. го списва заедно с А. Бонифачич. Пише в издавания в Риека *Novi list*, в загребските *Narodne novine*, *Obzor*, *Hrvatski pokret*, *Novosti*, *Kazališni list*, *Večeri*, *Hrvatska pozornica*, *Hrvatski narod* и др.

² Senker, Boris. *Kazališni čovjek Milan Begović*. Teatrologijska biblioteka, knj. 12., urednik Nikola Batušić, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1985., с. 43.

³ Sapunar, Andrea. *Milan Begović kao kazališni kritičar i teatrolog*. // *Croatica et Slavica Iadertina*, Zadar, 2006, с. 289.

Комеди Франсез и за драматичното изкуство във Виена). Широкият спектър от интереси към театъра и литературния живот го кара да публикува статии за чужди драматурзи (Жан Батист Расин, Уилям Шекспир, Хенрик Ибсен, Оскар Уайлд, Луиджи Пирандело и много други), както и за важни чуждестранни театрални издания⁴.

Според Бранко Хечимович⁵ познаването на съвременната драматургия и стремежите към модерен театър на М. Бегович са най-силно изразени в текстовете, създадени през междувоенните години след трайното му установяване в Загреб през 1920 г., когато настъпва и нова фаза в неговата театрална дейност. Между 1920 до 1928 г. той е професор в Театралната школа, а от 1927 до 1928 г., директор на Хърватския национален театър в Загреб. През този период театърът се е отдалечил от модела, създаден през епохата на Стийепан Милетич, с въведения строг класически репертоар, в който основна роля е отредена на артистите/звездите, около които той се приспособява. Променила се е трактовката на драматичните произведения – главна роля имат режисьора и драматурзите, които предлагат нова стилистика, а сценографското оформление е поверено в ръцете на професионални художници. Целият корпус от преведените от хърватския драматург произведения, през тези десетилетия, издава основни черти от поетиката и естетиката на „младите“: отвореност и недефинираност на идеята за модерност, склонност към естетизъм и декаданс, съпротива срещу дидактичната и утилитарна литература, разрыв с една отминала традиция, особено с патетичната патриотична драма и въвеждането на лирични елементи в драматургията⁶.

През двадесетте години Милан Бегович публикува три драматургични текста: *Svadbeni let* (1922), *Božji čovjek* (1924) и *Pustolov pred vratima* (1926). Първият пада бързо от сцената като своеобразна мелодрама с космополитно съдържание, но пиесата *Božji čovjek* сигнализира за нововъведения в неговата театрална поетика. С нея авторът „навлиза в екзотичния свят на легендите за хайдутите и изцелители, в полето на мистиката, на съжителството на егоизма и алтруизма, тялото и духа, сексуалността...“, което доближава творбата до експресионистичните мартирололожки драми“⁷.

Най-успешна сред изброените драматургични текстове, критиците считат трагикомедията в девет картини „Авантюристът пред вратата“ (*Pustolov pred vratima*). Посветена на известната артистка Вика Подгорска, нейният сюжет

⁴ В допълнение към множеството статии за театрална критика в австрийски и немски вестници, М. Бегович публикува през 1926г. на италиански език в Comœdia статията „Il Teatro Nazionale Croato di Zagabria“, а през 1934 г. издава в Рим брошурата Il Teatro di Stato in Jugoslavia.

⁵ Hečimović, Branko. Predgovor. // Milan Begović. *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, sv. 75., Matica hrvatska / Zora, Zagreb, 1964.

⁶ Вж. по-подр. Senker, Boris. *Kazališni čovjek Milan Begović*. Teatrolgijska biblioteka, knj. 12., urednik Nikola Batušić, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1985., c. 17-18.

⁷ Senker, Boris. Milan Begović. // *Leksikon hrvatskih pisaca*, Zagreb, 2000.

представя последните светли моменти на болна Девојка и нейния делириум преди смъртта.

Пиесата, в която непрекъснато се редуват действителност и халюцинация, реалност и съновидение, съзнателно и подсъзнателно в образа на главната героиня Агнеза – според някои автори е „занимателна сплав на психологическия анализ на Фройд с гротеската на Пирандело“⁸. Сравнително изявената или приглушена еротична линия, характерна за по-голямата част от произведенията на Милан Бегович, ръководи мотивацията и желанието за живот и любов в сблъсъка на Девојката със Смъртта. Облечена в десет различни роли, тя съпровожда интимните емоционални състояния на момичето, причинени от нейните недостатъчно изживени еротични желания.

Според Мирко Жежел, пиесата „Авантюристът пред вратата“ идейно и технически е изцяло подчинена на схващанията на автора за модерна драма⁹. Заедно с философията и теориите на Жан-Мартен Шарко, Пиер Жане, Зигмунд Фройд, Алфред Адлер, Карл Густав Юнг, в нея присъства и изразеното (още през 1894 г.) от Хуго фон Хофманстал разбиране да си модерен, очертано от две основни линии: анализирането на живота и бяството от него – ровенето в мислите и сънищата на човека, размишленията и фантазиите, огледалните образи или съновиденията. Едновременно с това Милан Бегович се опитва да включи в творбата си всички основни елементи от теориите на Луиджи Пирандело, катализиращи метаморфозите в модерния театър и илюстриращи разпада между означаващо и означаемо. Авторът изтрива границите между сън и действителност, илюзия и истина, размества лицата и проявленията на Смъртта. Разпадът между означаемо и означаващо, заедно със своите основни знакови характеристики: криза на А-за, загуба на идентичност, затруднена комуникация, са дълбоко залегнали в идейната канава на произведението. Неспособността на езика да осъществи истинска връзка между членовете на една общност и редуцирането му до инструмент, който ерозира чувството за самоидентичност са заложени и в типичните за Пирандело въпроси („Какво гони тази жена от дома! Накъде тръгва даден човек? Кой ги чака? Кой има нужда от тях..“). Модерността за Бегович, подобно на италианския драматург, се проектира върху една нова парадигма – тази на индивида, принуден да носи маска не по собствената си мярка. Всеки изгражда свой илюзорен образ при срещата си със света: „Би било добре да се сложи и някаква емблема, която да бележи званието на покойника. Какво мислите: например – една трагична маска – ...“¹⁰. Накрая на трагикомедията си авторът поднася типичната за Пирандело поука

⁸ Šicel, Miroslav. *Dramska književnost i kazališni život*. // *Povijest hrvatske književnosti*, Knjiga IV, Naklada Ljevak, Zagreb, 2007, c. 123.

⁹ Žeželj, Mirko. *Pijanac života*, Zagreb 1980, c. 229-230.

¹⁰ „Bilo bi također dobro, kad bi se stavio kakav emblem, koji bi označio zvanje pokojnika. Šta mislite: na primjer – jedna tragična maska...“. Begović, Milan. *Pustolov pred vratima*. Sedma slika. <<https://www.knjizevnost.hr/pustolov-pred-vratima-milan-begovic/>> (12. 9. 2022).

„истинският живот е този, който отсъства“¹¹. Пиесата според Бранко Хечимович не разкрива нови светове или истини, но нейната стойност е в умело излъченото послание чрез оригиналната ѝ структура и театрална изразност. Произведението е „театър в театъра“. Само първата и последната картина се развиват в действителността. Между тях е сънят на Девојката, болезненият делириум, подсъзнателните фантазии и неизживените през живота желания. Самият автор отбелязва, че действието се развива в последните светли мигове на едно болно момиче и в нейния предсмъртен делириум. Смъртта е главният двигател на действието. Тя ръководи Девојката и в живота, и в съня, по време на който сменя десет лица (Непознатият, Професорът, Пратеникът, Служащият в спалния вагон, Режисьорът на трагични филми, Последният приятел, Директорът на фабрика за надгробни паметници, Полицията, Нощният пазач и Апашът). Това я прави вездесъща, тъй като има най-добра представа за смесването между реални и въображаеми събития. Тя единствена се появява на всички места и сцени, докато Девојката/Агнеза, примерно, отсъства в седмата картина. Смъртта е безпристрастен и надежден тълкувател на всички събития и взаимоотношения между героите¹².

Присъщи на тази драма-спектакъл са и особените сценични ефекти. Никола Батушич ни напомня за търсената от М. Бегович т.н. авторска режисура, надграждаща творбата на драматурга¹³. Авторът проектира прехода от реалност към илюзия чрез внимателно обмислени аудиовизуални средства. В момента, в който сестрата излиза от терасата, а момичето остава само, „сцената е покрита с някаква сюрреалистична прозрачна светлина“. Без да уточнява каква точно трябва да е, М. Бегович дава по-прецизни указания за специфичното звуково оформление – фокстрот, изпълнен на пиано от медицинската сестра, едва достигащ от къщата, който се смесва със звуците на конски тропот, стъпки, за да премине накрая в погребален марш. Връщането към реалността съответно следва обратната последователност. Според желанието на автора, десетте лица на смъртта трябва да бъдат изиграни от един и същи актьор. (Режисьорът Бруно Гавела възлага тази задача на известния изпълнител Иво Раич, прочут с пресъздаването на сложни психологически герои на камерна сцена). Решенията в оформлението на мизансцена кореспондират с концепцията на Пирандело за драмата-спектакъл, намерила сценично въплъщение в драмата *Шест лица* търсят своя автор, с която се минират устоите на миметичното изкуство. Неслучайно този основен текст на модерната драматургия е преведен от Бегович една година преди излизането на *Авантюристът пред вратата*. Същевременно

¹¹ „...sreća nije u životu. Život je nemir: hitnja u sudarima i nesvijest u zavrtljajima. Sreća je mir: odmicanje od života, uravnoteženje svih gibanja. Kad srce stane – onda počimlje sreća“. Begović, Milan. *Pustolov pred vratima*. Deveta slika. <<https://www.knjizevnost.hr/pustolov-pred-vratima-milan-begovic/>> (12. 9. 2022).

¹² Senker, Boris. *Begovićev scenski svijet*. Zagreb, 1987, c. 187.

¹³ Batušić, Nikola. *Hrvatska kazališna kritika*. Matica hrvatska, Zagreb, 1971., c. 188-195.

три дена след премиерата, той публикува във в-к *Veserj* рецензия, която говори за неочакван обрат и негативна оценка спрямо театъра на Пирандело. Според Б. Сенкер изниква и въпросът дали тази рецензия не е опит да се премахне или прикрие дълбоката следа, която оставя у М. Бегович срещата с текста на италианския драматург¹⁴.

Подобно на много от творбите на модерния театър, пиесата е представена с променлив успех. За разлика от Загреб, където е играна само един сезон, драмата жъне овации на сцените в Брно, Рим, Виена, Берген и Осло. В репертоара на Народния театър в София, чиято премиера е на 10 декември 1927 г., тя остава няколко сезона, като между 1927 и 1929 г. е играна общо 19 пъти в българските театри¹⁵. Постановянето ѝ на българска сцена е както израз на позагълхналата идея за сближение на южните славяни, така и плод на желанието за осъвременяване на репертоара на Народния театър с творби от модерната драматургия. Поемането на нейната режисура от Хрисан Цанков¹⁶, който е и преводач на текста, не само ще обогати драмата с нови творчески похвати в нейната стилистика, но и ще надгради идеята за театъра като посредник в сближението между народите.

Подобно на М. Бегович, Дерижан¹⁷ се опитва да въведе модерен възглед за театралното изкуство след натрупването на завиден театрален опит в чужбина. Цанков специализира в Москва и Берлин, но именно неговото обучение и практика между 1921-1924г. в някои от Райнхартовите театри¹⁸ в Берлин, като асистент на Иван Шмит, изиграва най-съществена роля за творческото му развитие, за неговия експресивен театър. Подобно на немския режисьор той е привърженик на идеята на Фирмин Жемие за световен театър. „И не изкуството на политиката трябва да ни събере, а политиката на изкуството“, – заявява Райнхард в есето си „Кризата на театъра“¹⁹. Основаната през 1926 г. от френския актьор *Société universelle du théâtre*, става един от поводите за осъществената година по-късно от Директора на Народния театър Петър Стойчев и Хрисан Цанков обиколка из европейските театрални центрове. По пътя им към Виена, Дрезден, Магдебург, Берлин и Париж, те гостуват на Националния театър в Загреб. Пред кореспондента на в-к *Hrvat*, Хр. Цанков споделя, че е силно впечатлен от театралната школа в театъра, от нивото на

¹⁴ Senker, Boris. *Kazališni čovjek Milan Begović*. Teatrologijska biblioteka, knj. 12., urednik Nikola Batušić, Hrvatsko društvo kazališnih kritičara i teatrologa, Zagreb, 1985.

¹⁵ Известно е, че в Пловдив, пиесата е изиграна 2 пъти при голям успех. ЦДА, ф. 589 К, а. е. 39.

¹⁶ Хрисан Цанков вече се е утвърдил като режисьор с *Тебеширен кръг* на Клубунд, *Андрокъл и лъвът* и други постановки.

¹⁷ Хрисан Цанков – Дерижан е известното в писателските среди име на Христо Цанков

¹⁸ В същия театър Хр. Цанков се запознава с Панчо Владигеров, музикален ръководител на Райнхардовите театри и автор на театралната музика.

¹⁹ Райнхард, Макс. *Криза на театъра*. // Натев, Ат. (съст.) *Театър-идеал и действителност*. С., Наука и изкуство, 1986, с. 29.

оперните и театралните постановки и споделя идеята си за светски съюз между всички театри, чието реализиране би улеснило взаимната обмяна на идеи, драматични постановки и произведения на изкуството. Само така театърът ще стане международно огледало на живота²⁰. Визитата²¹ е част от преговорите за размяна на взаимни гостувания между двете институции, продължили и в София през м. септември същата година, по време на посещението на Милан Бегович и Михаил Маркович, по време на която се отправя и покана към Н. Масалитинов за работата му като гост-режисьор в Загреб. За съжаление тези намерения остават без последствие, но затова пък представената през 1927 г. на българска сцена хърватска пиеса *Авантюристът пред врата*, според мнението на критиците, ще остане като творческо постижение за Народния театър.

Появата ѝ в афиша е част от една целенасочена стратегия за „изграждането на българския театър като национален чрез определящото присъствие на най-доброто от европейската²² драматургия“²³. Подобен подход демонстрира един нов вид отвореност и приобщеност, свързани с идеята за синхронизиране с актуалните за междувоенния период тенденции в развитието на общия театрален процес. От средата на 20-те до началото на 40-те години от общо 190 заглавия, 90 са емблематичните и популярни модерни текстове, представящи модерния афиш на трупата като значително по-компактен, изяснен и устойчив като философия и репертоарна стратегия в сравнение с предходния период²⁴.

В своята цялост той съответства на следавангардните тематични и стилистични развития, характерни за европейската драматургия след средата на 20-те. Емблематичната модерна драма, представена от трайното присъствие на водещите ранномодерни драматурзи Х. Ибсен и О. Уайлд е съпроводена от спорадичната поява на още няколко ранни модернисти с техни по-късни, гранични текстове като Аугуст Стриндберг (*Игра на сънища*, *Госпожица Юлия*), Бърнард Шоу (*Героят и войника*, *Андрокъл и лъвът*), Герхарт Хауптман (*Ко-*

²⁰ Kulturne veze izmedju Sofije i Zagreba. Razgovor našeg suradnika s regiserem sofijskog kazališta gosp. Hrisanom Cankovom. // *Hrvat. Br.* 2222, godina VIII, 1927.

²¹ Сведения за посещението на директора на Народния театър Петър Стойчев и Хрисан Цанков в Загреб дават и Мавродиев, Васил. Театралните връзки между Хърватско и България. // *Годишник на ВИТИЗ*, IX, София, 1964, с. 336; Hećimović, Branko. *Hrvatsko-bugarski kazališni dodiri i veze*. // Bratulić, J., D. Brozović, R. Ivanov, Z. Ladić, K. Brajković (ur.). *Hrvatsko-bugarski odnosi u 19. i 20. stoljeću*. Zagreb, 2005, с. 97.

²² В програмните и критически текстове от периода понятията „световна“ и „европейска“ драматургия се използват по-скоро като синоними.

²³ Николова, Камелия. Преводната драма в репертоара на българския театър. // Йорданов, Николай, Попилиев, Ромео, Николова, Камелия, Дечева, Виолета, Спасова, Йоана. *Българският театър между двете световни войни на XX век. История на българския театър*, том 4. София, Институт за изследване на изкуствата, 2011 г., с. 212.

²⁴ Николова, Камелия. Модерната преводна драма в репертоара на българския театър. // Йорданов, Николай, Попилиев, Ромео, Николова, Камелия, Дечева, Виолета, Спасова, Йоана. *Българският театър между двете световни войни на XX век. История на българския театър*, том 4. София, Институт за изследване на изкуствата, 2011 г., с. 272.

ларят Хеншел, Потъналата камбана) и Алфред Жари и някои представители на следавангардната модерна драма – Луиджи Пирандело (Шест лица търсят своя автор, Всеки си има мнение), Карл Цукмайер и Юджийн О'Нийл. Оформя се трайна концепция, целяща постигането на балансиран набор от текстове, представящи умереноконсервативни светоустройствени ценности и възгледи за театралното изкуство. Основен път за нейното постигане е ориентацията към съвременната популярна драма и към отделни следавангардни автори, изповядващи хладнокръвно примирение с несъвършенството на битието/съществуването²⁵.

Сезонът 1927/1928 г., в който се поставя „Авантюристът пред вратата“ е важен отрязък от време, в който върху въпросите около присъствието на модерната европейска драма се проектира дебатът за значенията на националното, възплътени в естетиката и в самото понятие за театрално изкуство. Натрупаният опит, търсенията и решенията от предишните години рефлектират върху оценките за пиесата на Милан Бегович, изваждайки на показ противопоставянето между традиции и съвременност, чуждо и наше, навременно и ненавременно, етика и естетика в очакванията на театралите и нагласите на публиката. Крахът на териториалната идея през войните силно ще допринесе за усиляването на апокалиптичния дискурс, в който се описва „старият“ театър срещу „новия“. „Слабо сакрализираното естетическо чувство ще се сплита със силно сакрализираното национално чувство“²⁶. Особено краен в оценката си е Г. Константинов, който счита, че с поставянето на пиесата е извършена една „търговска спекулация“, а „идеята за художественото, морално, културно и народно дело на Народния театър е забравена“²⁷.

Водени от една умереноконсервативна концепция, повечето критици следват изповядвания от Вл. Василев „естетически центризм“, според който е целесъобразно в модерния афиш на театъра да попадат предимно т.н. „гладки разкази“ (Метерлинк, Хауптман, приказките, съвременната френска драма), които биха осигурили психологически комфорт на зрителя²⁸. Драмата се оценява не според нейните нови форми и структури, а изцяло според идеите, които може да предизвика и според настроението и емоциите, създавани в душата на зрителя.

„Че в пиесата има оригиналност, има изказани хубави и верни мисли, има известен модерен колорит и напрегната динамика на действието, мисля, че няма да се отрече от никого“ – заявява Т. Томов. „Обаче, това съвсем не са всичките качества, които трябва да притежава една драма, за да излезе на сцената

²⁵ Ibid., с. 273.

²⁶ Дечева, Виолета. Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни. София, Просвета-София АД, 2006, с. 188.

²⁷ Константинов, Георги. Народен театър. // *Литературни новини*, бр. 14, 25. 12. 1927.

²⁸ Артисти и театър. // *Златорог*, 1922, № 10, с. 493-497.

на Народния театър, защото Народния театър е преди всичко възпитателен институт за народа и там трябва да се явяват само пиеси лесно разбираеми, общопризнати и които да не излизат във от известни граници, нито да стоят по-долу от известен уровень²⁹.

В теоретичния хоризонт на мислене на анализирания представяне като основен ориентир все по-често се използват понятията условност и реализъм. Във функциониращия театрален дискурс опозиционните двойки фигурират, за да обозначат противопоставянето на един приеман вече като остарял тип представяне, който се нуждае от промени. Условното е синоним на сполучливо използван авторски пространствено-сценичен стил, отклоняващ се от образното битоописателство и възпроизвеждането на завършени характери. „Авантюристът пред вратата“ от Милан Бегович е една твърде майсторски написана пиеса. Има в нея две неща, които може да не се харесват. Най-напред реалистичността, върху която е построена пиесата. Мнозина не искат да гледат на сцената това, с което могат ежедневно да се сблъскват в живота, не искат да гледат това, което отблъсква, а търсят да видят на сцената нещо по-красиво, по успокоително. Може още да не се хареса кинематографичността в развитието на действието, но и двете тези неща са качества на съвременната пиеса, защото без тях – съвременност и кинематографичност – пиесата на Бегович би ни спомнила познатите и отживели Хофманови приказки³⁰.

Погледнат през общите очертания на модерния спектакъл – ритъм, стил, синтез, условност, цялост, дебатът за достойнствата на представената трагикомедия, се превръща в дебат за прехода от миметичен към автономен театър. Отзивите за творбата на Милан Бегович, включваща основни елементи от теориите на Л. Пирандело, отразяват актуалните за времето идеи, свързани с метаморфозите в модерния театър. За някои разпадът между означаващо и означаемо накърнява достойнствата на произведението поради липсата на „стегнатост, единство и етичност“³¹. Предпочитанията на повечето критици остават към „гладкия, а не разкъсания или разкъсващ театър“³². Вмъкването на кинематографични елементи е спекулативно и вредно. „Ако на запад някои режисьори и сухи теоретици искат да приближат театъра до киното, то си е тяхна работа и те си го правят на свой риск и отговорност в частните театри. Народният театър не е спекулантско учреждение. Омръзнаха тия постоянни разправии за кино, кино, кино“³³.

²⁹ Томов, Т. Ст. Авантюристът пред вратата. // *Мир*, XXXIV, бр. 8263, 2. 1. 1928, с. 3.

³⁰ Новата премиера. // *Свободна реч*, 4, бр. 1131, 15. 12. 1927, с. 3

³¹ Константинов, Георги. Народен театър. // *Литературни новини*, бр. 14, 25. 12. 1927.

³² Попилиев, Ромео. *Театралната критика на две критични десетилетия*. София, АИ „М. Дринов“, 2003, с. 85.

³³ Митов, Д. Б. „Авантюристи и пр.“ // *Литературни новини*, I, бр. 15, 1. 1. 1928, с. 3.

За други отдалечаването от мимезиса, представянето на пиесата не като дискурс за реалността, а като непосредствена реалност е печат за автентичността на модерното. Добила голям успех на запад поради своя интересен замисъл и конструкция, драмата на Бегович „е продукт на новото време и носи отпечатъка на тази епоха на кино, фокс-трот, флирт и силни преживявания“³⁴. „Авантюристът пред вратата“ без да претендира за гениалност, е талантива пиеса с оригинален замисъл, писана от добър познавач на сцената. А сценичността, възможността да бъде повод за добра постановка и добра игра, трябва да бъде мерило при включването на една пиеса в репертоара“³⁵.

Очакванията за промяна в общия образ на театралното представление, насочват критиците основно към фигурата на режисьора, натоварена със символика, която задава естетическите параметри на театралното изкуство. Отговор на тези очаквания дава пиесата на М. Бегович, която щедро предоставя възможности за превръщането на драмата в спектакъл с авторски, личен сценичен стил. По време на нейния дебют в Народния театър вече са получили разпознаваемост постановките на Н.О.Масалитинов, следващ театралната практиката на МХАТ и метода на Станиславски и Хрисан Цанков, специализирал в театрите на Райнхард в Берлин и предизвикал сериозно раздвижване сред театралните среди със своя експресивен театър и представления като Змейова сватба на П.Ю. Тодоров, Андрокъл и лъвът на Бърнард Шоу, Омуртаг хан на Константин Мутафов, Опиянение на А. Стриндберг, Тебеширен кръг от Клубунд (Алфред Хеншке). Само година преди появата на хърватската драма, изцяло нечетим за българските зрители³⁶ е останал прочитът на емблематичната за театъра на гротеската пиеса „Шест лица търсят своя автор“ на Л. Пирандело, поради реалистично-психологическия подход и отказа на режисьора, Н. Масалитинов да приеме заложената от автора двойственост на външната реалистичност на действието. Различният код на сценичния изказ, използван от Хрисан Цанков при когото преобладава условността, стилизацията, експресията и търсенето на синтеза: изобщо нервната напрегнатост на епохата между двете световни войни, до голяма степен ще допринесе за успеха на постановката „Авантюристът пред вратата“. Неговите разбирания за театъра като автономна естетическа територия, формирани в контекста на модерната немскоезична теоретична литература (Феликс Емел, Карл Хагеман, Йеснер, Ото Брам, Макс Райнхард и др.) определят функцията на режисьора, наречен „драматически поет“, автор, който композира сценическа реалност, изграждайки произведение с уникален, собствен стил и послание. Търсенето от Хр. Цанков съчетание на пластическия и психологическия израз, заедно със

³⁴ Томов, Т. Ст. Авантюристът пред вратата. // *Мир*, XXXIV, бр. 8263, 2. 1. 1928, с. 3.

³⁵ Перловски (Хенри Левенсон). Авантюристът пред вратата. // *Звено*, I, бр. 3, 15. 1. 1928, с. 15.

³⁶ Николова, Камелия. Пирандело на сцената на Народния театър между двете световни войни. // *Литературен вестник*. <<https://litvestnik.wordpress.com>>. (20. 7. 2022).

създаването на особена пластична картина на света – динамична, чувствено експресивна, демонстрираща различни състояния на човешкото преживяване, болезнено-отчаяна и весела, е веднага оценено от критиката. Постановката на „Авантюристът пред вратата“ „си остава едно сериозно завоевание на нашия театър в духа на модерната пиеса“³⁷ – пише в сп. „Обществена мисъл“ П. Захариев-Чемера. „Авантюристът“ е безспорно най-добрата постановка на Хрисан Цанков. Постигнато е впечатлението на нереалността на всичко, което става на сцената“³⁸. В архива на Дерижан се пази и писмо от 07.02.1928 г., с което М. Бегович специално му благодари за успеха на представлението и моли да му се изпратят снимки на артистите³⁹.

Зададената от К. Хагеман⁴⁰ обща рамка на модерното понятие за режисура присъства навсякъде в модерния сценичен прочит на хърватската драма. Все по-концептуално става отношението на Хр. Цанков към декора и цялостното сценично пространство, което създава заедно с Иван Пенков, автор и на костюмите. В своята смисломоделираща функция те придобиват „телесност“, осъзнават се като елемент в постигането на психологическо и идеологическо въздействие, а не единствено като информативно-знаково обозначаване на мястото на драматическото действие и средство за общо емоционално внушение. Костюмът, гримът, маската на актьорите, специалното озвучаване и осветление, композирането на телесността и ритмичното структуриране на интонацията и действията допринася за създаването на една цялостна самостоятелна символна система, което прави спектакъла интересен откъм замисъл и изпълнение. Постановката е разработена с усърдие и вещина, пише Д. М. Видул във в-к „Пряпорец“. „Цялата пиеса протече в един нервен темп и нарастващ интерес. Опитът на г-н Цанков да приобщи светлинните ефекти с душевното състояние на героите и психологията на отделните моменти в „трагикомедията“ са увенчани с успех. С тази пиеса се запълва най-после и в нашия театър една празнота: осмислена постановка на модерните пиеси“⁴¹.

Хр. Цанков „напълно е разбрал идейната и психологична страна на пиесата“, на което се дължи и нейния сценичен успех. – ще заяви Стефан Гендов. „Действието с една поразителна динамика минава през деветях картини, тъй правдиво напомнящо тежкия кошмарен сън на младото момиче. И в сценично отношение обстановката е издържана: стилизираните импресионистични декоративни картини идат да дадат правдива и вярна представа на психологичното съдържание в пиесата, в която е отразен болезнения вик за

³⁷ Захариев-Чемера, Петър. Авантюристът пред вратата. // *Обществена мисъл*, IX, 1928, кн. 4, с. 219.

³⁸ Перловски (Хенри Левенсон). Авантюристът пред вратата. // *Звено*, I, бр. 3, 15. 1. 1928, с. 15.

³⁹ ЦДА, фонд 589К, оп. 1, а. е. 222.

⁴⁰ Двата тома на Карл Хагеман „Модерно сценично изкуство“ (*Moderne Bühnenkunst*) заемат основно място в личната работна библиотека на Хр. Цанков.

⁴¹ Видул, Д. М. Новата премиера. // *Пряпорец*, бр. 282, 14.12.1927.

живот и нерадостната мисъл от приближаващата се смърт. Художникът Ив. Пенков заслужава голяма похвала, защото е сполучил да се справи със своята задача⁴².

Основен елемент в достигнатото ниво на модерния театрален изказ е постигнатата „ансамбловост“ в актьорската игра, преосмислянето на отношението към тялото и изразните му възможности на сцената. В своя дневник Хр. Цанков пише: „Шмит както и цялата немска режисьорска школа, не е привърженик на едно актьорско изкуство, в което всичко е само непосредствено и неподправено преживяване, „игра отвътре...“⁴³. Разработената авторова пиеса Дерижан нарича „режисьорска партитура“, която не би представлявала интерес за зрителите, ако актьорите не я превърнат в музика. „Същността в изкуството на актьора е процесът на създаването“, което не протича изолирано, а е във взаимодействие с подобни творчески процеси на редица партньори в творбата⁴⁴. Именно върху тези особености на сценичната игра, фокусират вниманието си театралите. „Играта на артистите беше добре стилизирана в хубав ансамбъл, нещо, което се добива твърде мъчно в модерните постановки. Особено впечатление произведе играта на г. Г. Стаматов, еднакво правдива в няколкото превъплощения, също и тая на г. Трендафилов, Ив. Димов и донякъде г-ца Герганова“⁴⁵. Повечето критици са силно впечатлени от майсторското превъплъщение на актьорите в отделните образи, като част от една обща концепция за пиесата. „Г. Стаматов в няколко разнородни роли даде осмислена и изискана реалистична игра, навсякъде попадащ във верен тон, напомнящ винаги неканения гост – смъртта, който с иронична усмивка гледа на всичко и винаги чувстваващ се над всички. Неговата тъй благодарна фигура за тези роли напълно допадаше и играта му се осмисляше във всяка роля със своя интересен грим, говорещ красноречиво за тъй странна личност в пиесата“⁴⁶. Тялото, осъзнато като „сцена на чувствата“ и на техния език, при което актьорът е изцяло подчинен на режисьорския замисъл е част от достойнствата и в изпълнението на Петя Герганова – „убедителна в жест, мимика и говор“. „С подвижността на млада пантера се бори тя с живота и същевременно дава грация и дълбочина, богато съдържание на играта си“⁴⁷. „Разнообразен и издържан в единството на символа“⁴⁸ е и Вл. Трендафилов, пресъздал ролята на Господина с пъстрата жилетка.

⁴² Димов, Стр. (Стефан Гендов). *Авантюристът пред вратата*. // *Комедия*, IV, бр. 116, 16. 12. 1927, с. 1-2.

⁴³ Автобиография „Цял живот театър“ (ръкопис), ЦДА, фонд 589К, оп. 1, а. е.1, с. 40.

⁴⁴ Пак там, с. 62.

⁴⁵ Викул, Д. М. Новата премиера. // *Пряпорец*, бр. 282, 14. 12. 1927.

⁴⁶ Димов, Стр. (Стефан Гендов). *Авантюристът пред вратата*. // *Комедия*, IV, бр. 116, 16. 12. 1927, с. 1-2.

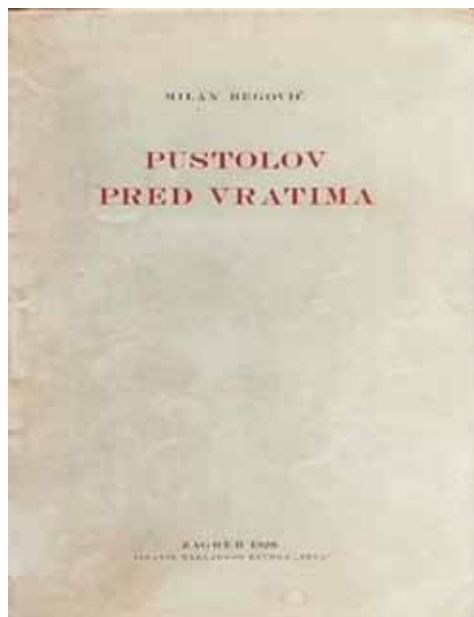
⁴⁷ Новата премиера. // *Свободна реч*, 4, бр. 1131, 15. 12. 1927, с. 3.

⁴⁸ Перловски (Хенри Левенсон). *Авантюристът пред вратата*. // *Звено*, I, бр. 3, 15. 1. 1928, с. 15.

Оригиналният замисъл и умелият режисьорски прочит на драмата *Авантюристът пред вратата* осигуряват трайния успех, при който се изпълнява. Без да има претенции за емблематичност, популярната трагикомедия обикаля из българските и други европейски сцени няколко театрални сезона. „То ugodno dira, i ako “Pustolov” nema ničeg nacionalnog. On je isto toliko bugarski, taljanski i francuski, kao što je i hrvatski” – ще заяви В. Мандекич в в-к „Обзор“ по повод първото представление през 1928 г. В думите му се съдържа и ключът за интереса на публиката към театралната постановка. Тя е едновременно израз на века и неговия образ, на „тялото на времето“, както и на едно общочовешко изкуство. Нейното раждане на сцената е част от проекта на Милан Бегович и Хрисан Цанков за утвърждаване на театъра като автономна естетическа територия и част от универсалното европейско театрално пространство.



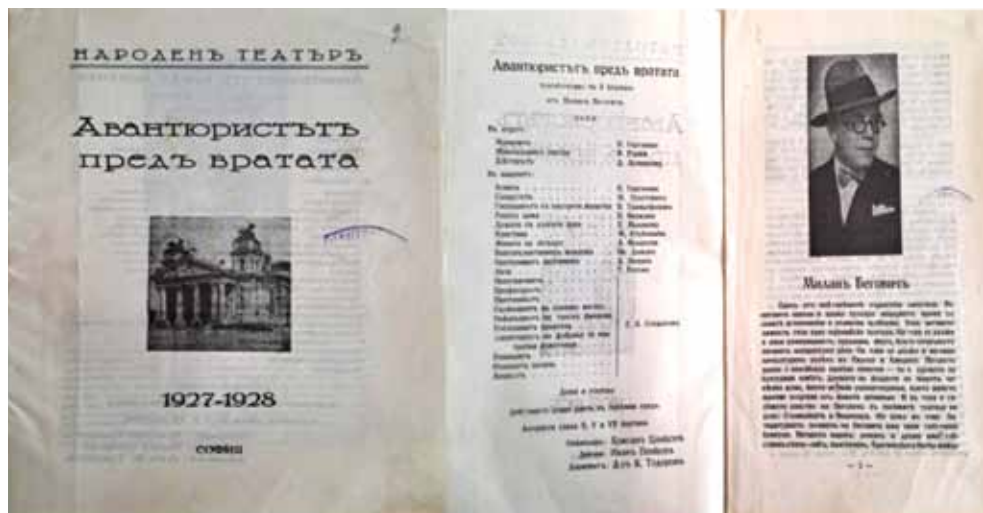
Ил. 1. Милан Бегович.



Ил. 2. Първото издание на "Pustolov pred vratima" (1926 г.).



Ил. 3. Хрисан Цанков.



Ил. 4. Брошура на театралното представление „Авантюристът пред вратата“, трагикомедия в IX картини.



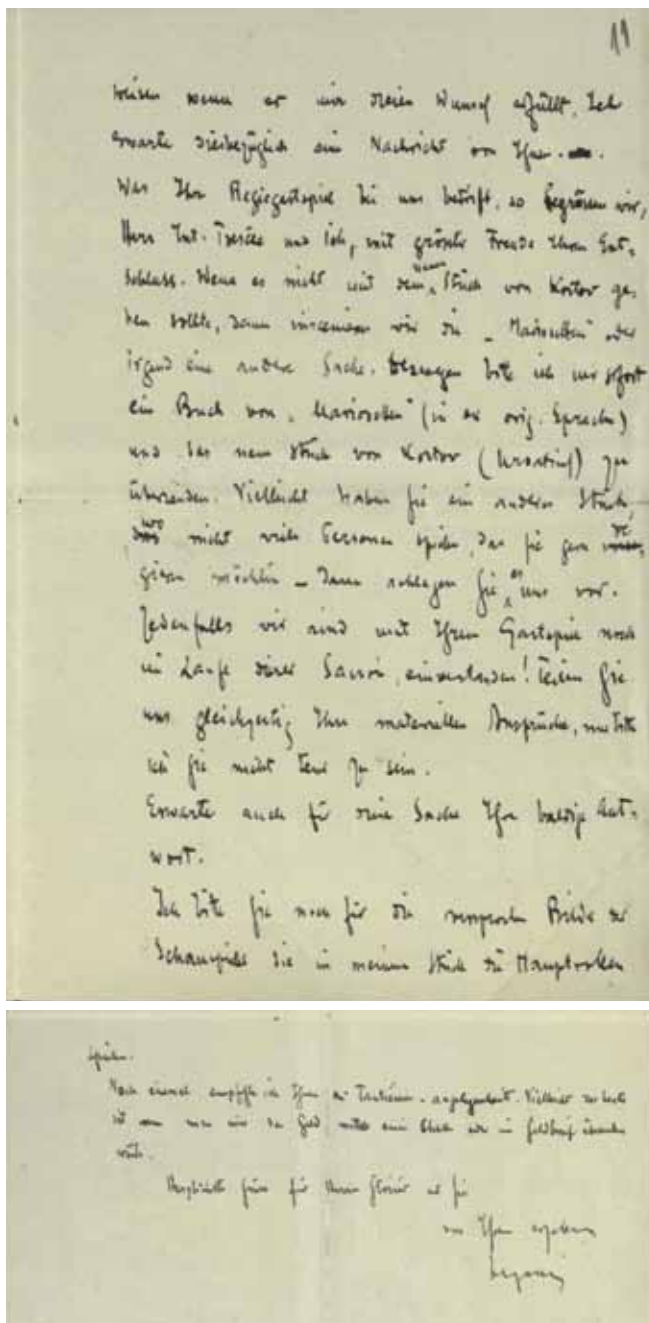
Ил. 5. Сцена от II картина на спектакъла „Авантюристът пред вратата“ на сцената на Народния театър в София, режисьор Хр. Цанков, декори Ив. Пенков.

Dr. Kresimir Marković - sin Milana Begočevića -
RAVNATELJ DRAME
NARODNOG KAZALIŠTA
U ZAGREBU
Milan Begočević
Kop. u Zagrebu

7/2 8. 10

Lieber Freund,

besten Dank für Ihren letzten Brief, Forderungen und
Bilder. Am dem letzten sage ich wie Sie meinen
Nähe mit Ihrer vorzüglichen Regie zum Erfolg ge-
helfen haben. Ich finde überhaupt, dass Sie die besten
glücklich gelöst haben und es tut mir sehr leid, dass
Auftrag von meinem Stuhl nicht gehen zu können.
Der Gang der Ereignisse interessiert mich sehr,
und es scheint, dass der „Abenteuer“ vorläufig
aus Repertoir bleiben wird. Bei dieser Gelegenheit
erwähne ich Sie Herrn Störck in meinem Namen
ja bitten wir die Tantiemen für Dezember und Ja-
nuar so bald als möglich zu schicken. Es sind
beinahe 10.000 d. wenn man 10% rechnet (wenn
es mehr wäre, wäre mir, natürlich, lieber!).
Ich heiße in allerhöchster Zeit und brauche
dringend viel Geld; und Herr Störck würde
mir wirklich eine große Liebenswürdigkeit al-



Ил. 6. Писмо на М. Бегович до Хр. Цанков (1928 г.).



Ил. 7. Сцена от IV картина на „Авантюристът пред вратата“ с артистите Петя Герганова в ролята на Агнес, Георги Стаматов в ролята на „Служащия в спалния вагон“ и Владимир Трендафилов в ролята на „Господина с пъстрата жилетка“.

Antoaneta Balčeva

PUSTOLOV PRED VRATIMA MILANA BEGOVIĆA NA REPERTOARU NARODNOG KAZALIŠTA U SOFIJI

U članku se rasvjetljava nedovoljno istražena faza bugarsko-hrvatskog kulturnog dijaloga na području kazališta od kraja drugog desetljeća 20. stoljeća. Analizirana je dinamika karakteristična za to razdoblje u razvoju filozofskih, estetskih, kazališnih i književnih ideja, koja su dovela do uvrštavanja drame „Pustolov pred vratima“ Milana Begovića na repertoar Narodnog kazališta u Sofiji. Njezin uspjeh na sceni tumačen je kao vješta realizacija projekta dramaturga Milana Begovića i redatelja Hrisana Cankova na utvrđivanju kazališta kao autonomnog estetskog teritorija. Istaknuti receptivni stavovi kazalištaraca i publike reproduciraju jednu zbirnu sliku povijesnih zbilja i težnji za modernim kazalištem u međuratnim godinama.

Idejno i tehnički potpuno podređena autorovim koncepcijama o modernoj drami, predstava „Pustolov pred vratima“ uz filozofiju i teorije Jean-Martina Charcota, Pierrea Janeta, Sigmunda Freuda, Alfreda Adlera, Carla Gustava Junga predstavlja refleksiju na modernost kakvom ju je (još 1894.) shvaćao Hugo von Hofmannsthal, ocrtanoj u dvije glavne linije: analiziranje života i bijeg od njega – zadubljivanje u ljudske misli i snove, razmišljanja i fantazije, zrcalne slike ili sanjarenja. Istovremeno, Milan Begović nastoji u svoj rad uključiti sve glavne elemente teorija Luigija Pirandella, koji kataliziraju metamorfoze u modernom kazalištu i ilustriraju raspad između označitelja i označenog. Ovoj drami-spektaklu svojstveni su i specijalni scenski efekti te tzv. autorska režija, tražena od M. Begovića, koja nadograđuje dramaturški rad.

Predstava koju je postavio Hrisan Cankov u potpunosti odgovara njegovoj želji da uvede moderni pogled na kazališnu umjetnost. Predstavljanje drame na bugarskoj pozornici istovremeno je izraz izbljedjele ideje o zbližavanju južnih Slavena, ali i rezultat želje da se repertoar Narodnog kazališta osuvremeni djelima moderne drame. Uspoređuju se vizije diplomanta berlinskog Reinhart Theatra i inovacije Milana Begovića, nastale u godinama dok je bio glavni dramaturg prestižnog Deutsches SchauspielHausa u Hamburgu.

Posebna pozornost u bugarskom tisku posvećena je kazališnoj raspravi vezanoj uz promjenu opće slike kazališne predstave, koja je pažnju kritičara usmjerila uglavnom na figuru redatelja, nabijenu simbolikom, koja postavlja estetske parametre kazališne umjetnosti. Odgovor na njihova očekivanja daje drama M. Begovića, koja izdašno pruža mogućnosti pretvaranja drame u predstavu s autorskim, osobnim scenskim stilom. Tijekom njezina debija u Narodnom kazalištu, već su afirmaciju stekle produkcije N. O. Masalitinova, koji prati kazališne prakse Moskovskog umjetničkog kazališta i metodu Stanislavskog, te rad Hrisana Cankova koji se specijalizirao u Reinhardtovim kazalištima u Berlinu i ozbiljno uzburkao kazališne krugove

svojim uspješno korištenim autorovim prostorno-scenskim stilom, odstupajući od slikovitog opisa života i reprodukcije završenih likova.

Drugačiji kod scenskog iskaza Hrisana Cankova u kojemu prevladavaju stilizacija, konvencionalnost, ekspresija i traganje za sintezom: općenito, nervozna napetost doba između dva svjetska rata, uvelike će pridonijeti uspjehu predstave „Pustolov pred vratima“. Opći okvir modernog koncepta režije koji postavlja K. Hageman posvuda je prisutan u modernom scenskom čitanju hrvatske drame. Dekor, kostimi, usklađena igra umjetnika pretpostavljaju značenjsko-modelirajuću funkciju izvedbe, prihvaćaju se kao element u postizanju psihološkog i ideološkog utjecaja.

Originalna koncepcija i vješto redateljsko čitanje drame „Pustolov pred vratima“ osiguravaju trajni uspjeh njezine izvedbe. Ono je i izraz stoljeća i njegove slike, „tijela vremena“, ali i težnje Milana Begovića i Hrisana Cankova da potvrde suvremeno shvaćanje modernog kazališta.

(Prevela D. Glasnova)

Antoaneta Balcheva

***Adventurer at the door* of Milan Begović in the Repertoire of the National Theater in Sofia**

The article sheds light on an understudied stage of the Bulgarian-Croatian cultural dialogue in the field of theater from the end of the second decade of the 20th century. The dynamics characteristic to the period in the development of philosophical, aesthetic, theatrical and literary ideas, which led to the inclusion of the play *Adventurer at the door* by Milan Begović in the repertoire of the National Theater in Sofia, is analyzed. Its success on the stage is interpreted as a skillful realization of the project of the dramatist Milan Begović and the director Hrisan Tsankov to establish the theater as an autonomous aesthetic territory. Special attention is paid to the theatrical debate in the Bulgarian press related to the change in the general image of the theatrical performance, which focused the attention of critics mainly on the figure of the director. The distinguished receptive attitudes of the theatergoers and the audience recreate a collective image of the historical realities and aspirations for a modern theater in the interwar years.

