

ГЕТАТОР

7 - 9 ' 2010



ТБА НА 60 ГОДИНИ

МИТКО ТОДОРОВ; ДЕЯН ДОНКОВ

НИКОЛ ТЕЙЛЪР; СТАНИСЛАВ СЕМЕРДЖИЕВ

АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА; КРАСИМИР АВРАМОВ

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр. 4-6/2010)

Легенда:

(Дата на премиерата)

Пр. – превод

Р. – режисьор

П. – постановка

Т. – текст

Х. – хореография

С. – сценография

С.В. – сцен. вариант

Д. – декор

Др. – граматизация

К. – костюми

М. – музика

М. О. – муз. оформление

Пл. – пластика

Т. П. – текст на песни

Худ. – художник



Цв. Манева (горе) и Л. Маравия в „Електра или свалянето на маските“
от М. Юрсенар, реж. Здравко Митков, Театър „София“

СОФИЯ

Театър „София

(17. 04. 2010 г.)

„Господин Колперт“

от Давид Гизелман

Пр. – Искра Николова

Р. – Крис Шарков

С. – Огняна Серафимова

(29. 04. 2010 г.)

„Електра или свалянето на маските“

от Маргьорит Юрсенар

Пр. – Валентина Бояджиева

Р. – Здравко Митков

С. – Невяна Кавалджиева

Сатиричен театър „Алеко Константинов“

(30. 04. 2010 г.)

„Тайният живот на мисис Уайлд“

от Пол Зиндел

П. – Боил Банов

С. – Вечеслав Парапанов

Х. – Едмонд Лобо

Младежки театър „Н. Бинев“ и Клуб на театралните преводчи

(28. 04. 2010 г.)

Представяне на нови преводи
и/на непоставяни мюзикъли:

Харалампи Аничкин:

„МЛАДИЯТ ФРАНКЕНЩАЙН“

Снежина Здравкова:

PASSE-MURAILLE“ по новелата

на МАРСЕЛ ЕМЕ, музика

МИШЕЛ ЛЬОГРАН

Владимир Люцканов:

„ОПЕРА ЗА ТРИ ГРОША“

В представянето участват

актьори от театъра.

Международното триенале на сценичния плакат – София Френския културен институт в София

(26. 04. 2010 г.)

Международен плакатен
виртуален проект & изложба

„Театърът – това съм аз“.

Акцията представя 28
художника от 23 страни.

СИЛИСТРА

ДКТ „Сава Доброплодни“

(22. 04. 2010 г.)

„Театър, любов моя“

от Валери Петров

Р. – Первели Николов- Вили

Худ. - Елена Александрова

М. – Маргарита Друмева

(Следва)

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР

Богата и точна информация за театър,
музика, изложби, кино, нови книги
Издател Константин Зарев, ЕТ
artkalendar@abv.bg

КОРИЦА I СТР. – Наум Шопов (Хамлет) в „Хамлет“ от У. Шекспир, реж. Леон Даниел, Театър „Българска армия“, 1965 г. (горе); Антония Катранджиева в „Urban Tao“, театрална трупа „Overground“, Ню Йорк (четете на 37 стр); Деян Донков в „Дон Жуан“ по Молиер, реж. Ал. Морфов, НТ „ИВ. Вазов“ (четете на 26 стр.).



Година LXIV, бр. 7-9/2010, 20940 ISSN 0204-6253; Цена 4 лв.

ИЗДАНИЕ НА „ТЕАТРО“

THEATER MAGAZINE

PL. SLAVEYKOV 11

SOFIA 1000, BULGARIA

Редакция: София 1000, пл. „Славейков“ 11

Tel.: +359 2 988 17 63; 0889 85 95 33

e-mail: teatro99@abv.bg; <http://grosnipelikani.net>

Работен екип:

Гл. редактор Кева Апостолова

Николина Делева (сътрудник)

Д-р Антония Катранджиева (кореспондент)

Мария Стефанова (коректор)

„Рекламно студио Смут“ ООД (предпечат)

Тинка Николова (стажант-редактор)

Колегия:

Проф., г-р Надежда Тихова (театровед)

Проф. Ромео Попилиев (театровед)

Проф. Здравко Митков (режисьор)

Лилия Абаджиева (режисьор)

Меглена Караламбова (актриса)

Мариус Куркински (актьор)

Доц. Мария Диманова (сценограф)

Мила Искренова (пластика)

Съни Сънински (куклен режисьор)

Асен Аврамов (композитор)

Христо Бойчев (драматург)

Ч Е Т Е Т Е

60 години Театър „Българска армия“ (2). Таня Димитрова (8). Митко Тодоров (10). Рецензии от Й.Спасова и Н. Делева за „Nordost“ на Младежкия театър (16, 21). Писмо от О. Стамболиев (23). Александър Бечева (23). Деян Донков (26). „Висока интензивност“ от Никол Е. Тейлър (29). Интервю с американската критичка Никол Тейлър (35). Антония Катранджиева (37). Станислав Семерджиев (40). Красимир Аврамов (44). Р. Попилиев -Варна'2010 (46).

Печатни коли: 6

Формат 60/84/8

Банкова сметка:

София

Общинска банка АД

Municipal bank PLC

ФЦ „Мария Луиза“

IBAN: BG 67 SOMB

9130 10 26768401

BIC: SOMB BG5F

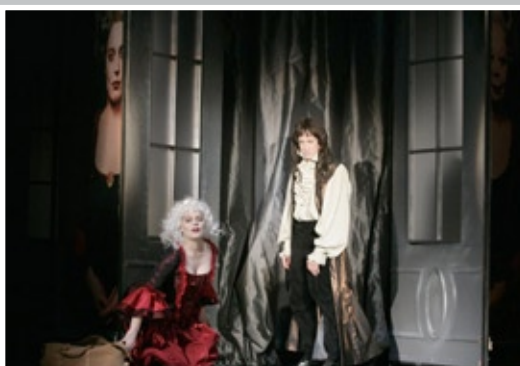
**СПИСАНИЕ „ТЕАТЪР“
СЪЗДАДЕНО ПРЕЗ
1946 ГОДИНА
ОТ СЪЮЗА НА
ТЕАТРАЛНИТЕ СЛУЖИТЕЛИ**

Печат – „Омега М“, тел. 938 60 71

НОВИ ПОСТАНОВКИ



„Фауст“ от Гьоте
реж. Лилия Абаджиева
ДТ „Ст. Бъчваров“ – Варна



„Дама Пика“ по Ал. С. Пушкин
реж. Бина Харалампиева
МГТ „Заг канала“



„Марихуаната на мама е най-добра“
от Дарио Фо
реж. Андрей Аврамов
ДТ „Гео Милев“ – Стара Загора

60 ГОДИНИ ТЕАТЪР "БЪЛГАРСКА АРМИЯ" (ТБА)



Наум Шошов (Хамлет) в „Хамлет“ от У. Шекспир, реж. Леон Даниел, ТБА, 1965 г.

1. Коя е причината Театър „Българска армия“ да съхрани творческата си младост, въпреки изминалите години?
2. Какви мисли ви вълнуват по повод годишнината?
3. Пожеланията ви към Театър „Българска армия“?

ВАСИЛ МИХАЙЛОВ, актьор:

1. Не знам дали Театър „Българска армия“ е съхранил творческата си младост. Все пак това е млад театър, само на 60 години. Аз самият съм по-голям от него. Една от причините за успеха и творческото му дълго-

летие е добрият режисьорски състав. Още от неговото създаване тук работят творци като Николай Люцканов и Гриша Островски. Самият аз съм в театъра от 1967 г. Мога да каже, че през годините тук се изявяваха едни от най-добрите български режисьори като Асен Шошов и Леон Даниел, които за съжаление не успяха да възпитат свои ученици. Тук работиха Крикор Азарян и Иван Добчев – режисьори от по-младото поколение, които са и преподаватели в НАТФИЗ. Театърът ни живее и диша с времето. През 60-те години на миналия век режисьорите Асен Шошов и Леон Даниел бяха истински гуси-дентни и някои от спектаклите им не достигаха до публиката. Асен Шошов има четири спрени постановки, две от които по произведения на Георги Марков – „Комунисти“ и „Да се провреш

под дъгата“. Постановката на Леон Даниел „Поемът и планината“ също не стигна до публика. Но именно благодарение на този дух Театър „Българска армия“ просъществува през годините и съхрани своята творческа младост.

Мога спокойно да кажа, че това беше театърът с най-добрата мъжка актьорска трупа. Не случайно преди години тук идваха да поставят големи имена от руския и световния театър като секретарят на Мейерхолд – Варнаховски и самият Анджей Вайда. В онези времена се правеха спектакли, в които участвуваше почти целият актьорски състав на театъра и чуждестранните режисьори оставаха удивени от таланта на всички артисти. Такива спектакли бяха „От земята до небето“ на Никола Русев, постановка на Крикор Азарян и „Делото Дантон“ под режисурата на Анджей Вайда.

Друг много важен момент е, че театърът ни беше под закрилата на МО (Министерството на отбраната) и Главно политическо управление на армията, което способстваше много за развитието му.

2. На първо място се питам дали ще съумеем да запазим онзи дух, който театърът ни е имал през годините; дали ще вървим към пиеси, в които да играе целият състав? Защото театърът е колективно изкуство и не е добре да се изменя на тази практика.

Очаквам през новия сезон да приключи театралната реформа. Но колкото и да се стараем да бъдем европейци, ние не можем да правим театъра си по друг начин, освен по този, по който сме го правили досега. Нашата традиция е друга, това не е американската традиция. И държавата не може да изоставя театъра.

3. Да го има още дълги години и да възпита нови млади творци, за да запази традицията и да си остане театърът с най-добрия актьорски състав.

ПЛАМЕНА ГЕТОВА, актриса:

1. Главната причина ТБА да съхрани творческата си младост е ръководството на театъра, силната репертоарна политика, добрият режисьорски екип, който през годините създаваше спектакли на нивото на изискванията на театъра. Струва ми се, че сега театър



В. Карамихова и В. Ковачева в „Таня“ от Ал. Арбузов, реж. Н. Чернев, 1956 г.



Л. Енева и С. Тагарова в „Нонкината любов“ от Ивайло Петров, реж. К. Илиев, 1958 г.



В. Борисова и А. Чолчева в „Осем жени“ от Р. Тома, реж. Цв. Стоянова, 1965 г.



„Младоженецът“ от Емил Манов,
реж. В. Ганева, 1969 г.



М. Караламбова и К. Янев в „Маскарад“
от М. Ю. Лермонтов, реж. Елка Михайлова, 1971 г.

рът е в криза, вече не сме на онова ниво, което имахме преди години. Но не мога да не отбележа, че тук са работили едни от най-добрите творци на българската сцена.

2. Тази годишнина идва и за да си дадем сметка къде сме в момента, докъде сме стигнали, какво е нивото ни днес. Може би равностметката, която ще направим, не е най-добрата. Все пак аз съм в този театър от 1984 г. Тук никога не е имало случайни неща. Навремето в театъра ни имаше комисия от 27 човека, която преценяваше художествените достойнства на актьори, режисьори, постановки. Не искам да кажа, че в момента има случайни неща, но нивото е много важно.

3. Искане ми се да намерим най-верния път, за да може отново Театър „Българска армия“ да има такива спектакли, каквито навремето правеха Леон Даниел, Крикор Азарян, Красимир Спасов, Иван Добчев, Маргарита Младенова.

МИЛЕН МИЛАНОВ, актьор:

1. Две са нещата, които правят един театър – това е изборът на добър репертоар и доброто ръководство. Нашият театър съумя да съхрани не толкова творческата си младост, колкото творческата си зрялост. Това се дължи на първо място на изключителните режисьори, които работеха и работят тук през годините. Мога да спомена имената на Асен Шопов, Леон Даниел, Красимир Спасов, Крикор Азарян, а също и на много добрия актьорски състав. Смя да кажа, че през годините тук се поставяха пиеси, които не можеха да бъдат поставяни никъде другаде. Такива спектакли бяха „Делото Дантон“, „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“, „Опит за летене“, „От земята до небето“, „Бая си на блхите“ и много други.

2. Мислите ми са свързани главно с предстоящия сезон, с репертоара и т. н. Разбира се, мисля и за кризата. Но творчеството и театърът са по-силни от всички кризи.

Кризите (и политиците) идват и си отиват, а театърът остава.

3. Нека Театър „Българска армия“ да пребъде още 600 години. Нека съумее да съхрани младостта и мъдростта едновременно. Това е най-важното.

НАТАША КОЛЕВСКА, граматург:

1. Ако мислим за младостта като за нещо ново, което идва; като за нещо, което носи провокация, предизвиква детронация, но в крайна сметка създава с любов нов живот, то струва ми се, че тайната на творческата младост на Военния театър е във внимателния избор на творците, които са градили неговата история и настояще, както и в една силна обща воля за адекватност и разбиране на съвременността. Във всеки един момент от историята на този театър може да откриете редом с покритите от слава и признание артисти едни други скромни и неизвестни, сериозни и амбициозни млади хора, които десетина години по-късно вече стават обичани и известни изпълнители. Театърът не е само експозиция за добрите, той е и люпилня за младите.

2. Как сериозните проблеми в държавата и света днес могат да се обърнат с положителен знак за театъра. Как да докажем с нашия собствен опит, че икономическите кризи са само повод за ново развитие и открития в изкуството.

3. Да запази любовта на публиката и да съхрани духа на колектива си.

ЙОАНА БУКОВСКА, актриса:

1. Причината за тази неувяхваща младост на театъра се крие изключително в актьорския състав на театъра. Аз самата съм вече няколко години тук и съм свидетел на факта, че на сцената на Театър „Българска армия“ играят изключително добри актьори, които правят впечатление със своя професионализъм. Театърът е едно семейство и отношенията между членовете му са много важни, а в нашия театър съществуват наистина прекрасни взаимоотношения. Може би точно затова той има своя физиономия, верую и облик, които непрестанно отстоява. Мисля си, че няма друг такъв театър и самата аз не мога да си представя, че ще работя другаде.

2. Не ме вълнуват мисли само за Театъра на армията, а за театъра ни въобще.

Предстои нова реформа и тя е всеобща.



Е. Райнова и П. Гюров в „Албена“ от Й. Йовков,
реж. Кр. Азарян, 1975 г.



Е. Радева и Ст. Данаилов в „Щастливецът иде“
от Р. Божанов, реж. Асен Шопов, 1978 г.



Л. Димитров (вляво) и Н. Шопов в „Светая светих“
от Йон Друца, реж. Асен Шопов, 1979 г.



„И. Сърчаджиев (Вляво) и Ив. Иванов в „Животът е сън“ от Калдерон де ла Барка, реж. Иван Добчев, 1982 г.



„Вуйчо Ваньо“ от А. П. Чехов, реж. Кр. Спасов, 1987 г.

Струва ми се, че последната церемония по връчването на наградите „Аскеер“ е едно доказателство за единството на колектива в нашия театър. Лично за мен е много важен духът на единение в изкуството – самите награди „Аскеер“ навършиха 20 години. Театърът ни държи гарда много високо, държи ниво и се стреми да пази буден духа на българина.

3. Най-важното е да не се предаваме. Желая да се появят отново такива режисьори, с каквито навремето блестеше този театър – и тук не мога да не спомена имената на Леон Даниел, Крикор Азарян, Красимир Спасов, Иван Добчев. Желая му да има винаги директор като Митко Тодоров. И театърът ни да просъществува още 60 години!

НИНА ПАШОВА, сценограф:

1. Изминалите години са 60, но Театър „Българска армия“ съхранява своята младост, защото непрекъснато търси, движи се, расте.

2. Юбилеят на театъра означава дълъг живот, признати успехи, документ на изминалите творчески периоди.

3. Пожелавам на театъра ни интересни автори, умни режисьори и талантиливи актьори и много, много аплодисменти. Знам, че моят театър ще успее да изненада своята публика и през следващите сезони.

ВЕНЕТА ДОЙЧЕВА, театровед:

1. Мисля, че театърът съхранява своята виталност не въпреки, а благодарение на изминалите години. В биографията на този авторитетен театър още от самото създаване е заложена амбицията да привлича най-талантливите театрални творци и да съхранява и развива техните дарби в интензивен обмен на умения, предавани по естествен начин между поколенията. Театърът никога не е бягал от трудните въпроси, които изстрадва българското общество и винаги е търсил актуална форма на диалог със своята публика. Вътрешната приемственост, самокритичният дух и високата амбиция са поддържали плодотворен климат за

театрален живот и са давали сили на театъра да преодолява високите препятствия. Без да изброявам имена, ще отбележа и значението на множество големи театрални фигури от всички театрални професии (актьори, режисьори, художници, музиканти, технически служби), които са съхранявали критериите за истински, жив, вълнуващ театър. Военният театър носи здрави и силни гени, които го правят място за дискусия на сериозни теми, остров на фантазията и играта, и сал на спасението на душите в бурните превратности на историята.

МЕГЛЕНА КАРАЛАМБОВА, актриса:

1. Младостта на 60 години може да бъде съхранена в млад и силен дух, а в нашия театър той идва от самочувствието, че през всичките години сме се докосвали до най-значимите произведения от световната и родната драматургия, че сме имали щастието да работим с режисьори, които, освен с таланта си, са ни обгрижвали със своето уникално личностно присъствие – достатъчно е споменаването на „епохата Леон Даниел“, на големия Крикор Азарян, на нестандартния Асен Шопов... И, разбира се, нашата гордост винаги е била изключително силната актьорска трупа, в която никога не е имало компромисни и „парашутистки“ присъствия и в която всяко ново пополнение се приема с обич, внимание и грижи, а то гарява на другите своята младежка гръзновеност. Това естествено преминаване на поколенията, характерно за живота на Театър „Българска армия“, е сигурен плюс за съхранение на младостта.

2. От тези 60 години на съществуването на ТБА аз съм неотлъчно в него 41. Това е моят втори дом. Обичам го много.

3. Искан ми се Театър „Българска армия“ да цени и развива всичко стойностно, направено досега. Да запази името си на един от най-добрите театри в страната. Да умножи почитателите си. Да не се руши прекрасният дух на взаимна обич и приятелство, който съществува в театъра. Защото, както казваше Леон Даниел, „за да ни обичат, трябва да се обичаме помежду си!“.



„Подробности от пейзажа“ от Ст. Стратиев,
реж. Пл. Марков, 1987 г.



Плакат на „Чайка“ от А. П. Чехов,
реж. Кр. Азарян, 2007 г.

ГЕОРГИ КЪРКЕЛАНОВ, актьор:

1. Искан първо да кажа, че Театър „Българска армия“ е институция с изключителни традиции в отглеждането и създаването на кадри. Тук има една невероятна връзка между по-възрастните и по-младите. Този дух на приемственост е много характерен за театъра ни. Големият театър се прави с изключителна дисциплина, невероятни характери и талантлив хора, които са верни на традицията. А това означава да се съхранят достоинства на един театър. Именно този дух на приемственост дава силата на Военния театър. А тази приемственост се характеризира с преливането на поколенията едно в друго. Мога да кажа, че ние

сме една затворена общност. Всеки, който постъпва в Театър „Българска армия“, влиза в един колектив, създава своите традиции и започва да ги спазва. Голяма заслуга за тази атмосфера в театъра ни имат и неговите ръководители през последните години – г-н Тамахяров и г-н Митко Тодоров. Тук най-важните неща са творческият дух и високият професионализъм.

2. Мисля, че силата на Театър „Българска армия“ е в изблика и в избухването на онези моменти /спектакли, които оставят дълбока следа в съзнанието на публиката. В последните 20 години, в които аз съм актьор в театъра, такива спектакли бяха:

„В очакване на Гого“ и „Господин Пунтила и неговият слуга Мати“ на Леон Даниел;

„Опит за летене“, „Буре барут“ и „Вишнева градина“ на Крикор Азарян. Това бяха спектакли – събития, в които творците останаха свръхчестни по отношение на авторите. Това бяха спектакли, верни на традицията, спектакли, които не робуваха на конюнктурата. Мисля, че като театър сме длъжни да запазим тази традиция, да останем верни на онова, което правеха Леон Даниел и Крикор Азарян. Моите очаквания са свързани със съхраняването на тези традиции, като тук е необходимо да се влее млада творческа режисьорска енергия. Ето сега във връзка с юбилея на театъра ни Ивайло Христов поставя „Напористия женкар“ с участието на двама млади актьори – Гергана Данганова и Ле-

онид Йовчев. И като казвам млади имам предвид хора на по 27-28 години. Тук трябва да кажа, че и самият Ивайло Христов израсна като режисьор в нашия театър. Защото Театър „Българска армия“ се е славел с добрите си режисьори – Леон Даниел, Крикор Азарян, Пламен Марков, Красимир Спасов. Връщането на Ивайло Христов в театъра ни е една възможност да се срещнат моженето, знанието, силата и потенциала. И аз лично се надявам това завръщане да не е свързано само с юбилея на театъра. Той има сили за повече. А и театърът ни има много потенциални възможности и спектаклите ни показват това. Тук искам да подчертая спектакъла „Финале гранде“ на Камен Донеф, в който и по-старите, и по-младите актьори се представиха в ново амплуа. Защото наистина е интересно да се видят на сцената младите Ненчо Илчев и Мария Атанасова до вече известните с таланта си актьори като Елена Райнова, Вълчо Камарашев, Меглена Караламбова, Мимоза Базова, Пламена Гетова. И затова надеждите ми са свързани с идването на млади и много талантлив режисьори, които да имат високи критерии, въображение и талант.

3. Не на театъра, на колегите си искам да пожелаем да бъдат забелязани от публиката и енергията им да бъде използвана целенасочено и полезно. Да не се отказват от традицията и да я спазват!

Ивон Димитрова

ТАНЯ ДИМИТРОВА

(актриса от Театър „Българска армия“)

- Началото на професионалната ви кариера е свързана с театъра в Кърджали. От дистанцията на времето с какви мисли и чувства се връщате към този период от артистичния ви живот?

– Това са едни от най-хубавите години в живота ми и като работа, и като атмос-

фера, и като отношение към нас артистите. Бяхме група от шест млади актьори и отидохме там по собствено желание. Имахме късмет, че по същото време директор стана режисьорът Димитър Игнатов, с когото ние направихме страхотен тандем и три години работихме кър-



Таня Димитрова е завършила актьорско майсторство за драматичен театър във ВИТИЗ „Кр. Сарафов“ в класа на проф. Анастас Михайлов през 1986 г. Изиграла е поредица от значими роли, сред които особено се открояват: Мариана от „Тартюф“ на Молиер, Мирандолина от „Мирандолина“ на Карло Голдони, Ана от „Игра на живота и смъртта в пепелната пустиня“ на Хория Ловинеску, Елена от „В навечерието“ на Тургенев. За Антигона на Жан Ануи актрисата получава наградата на Съюза на артистите за най-добра млада актриса, както и покана за назначение в Театър „Българска армия“, което предначертава творческия ѝ път.

По-късно на сцената на Театър „Българска армия“ (ТБА) най-запомнящите ѝ се роли са: Наташа от „Последните“ на М. Горки, режисьор Красимир Спасов, Клея от „Езоп“, режисьор Леон Даниел, Дона от „Величието и падението на Стефан Стамболов“ на Стефан Цанев, режисьор Николай Ламбрев, Графинята от „Емилия Галоти“ от Лесинг, режисьор Красимир Спасов, Жули от „Глава на медуза“ на Борис Вион, режисьор Крикор Азарян.

товски, с голям ентузиазъм и жажда за професионална реализация. Там всъщност се изгради като актриса.

– Известен факт за театралната ни общественост е, че в ония времена тогавашното ръководство (директор Стефан Тамахкяров – б. р.), на ТБА, (което имаше добрата традиция да посещава извънстолични театри, за да си избира актьори, подходящи за попълване на трупата му) специално е отишло да ви гледа в Кърджали, харесало ви е и ви е поканило да бъдете назначена в ТБА. Въпреки добрата си творческа реализация на негова сцена обаче публиката и специалистите очакваха повече от вас. Бихте ли коментирали?

– Военният театър беше мечта за всички студенти, завършващи ВИТИЗ. Спомням си, че като студентка минавах по тротоара пред театъра и си мислех дали някога ще



С Васил Михайлов в „Последните“ от М. Горки, реж. Кр. Спасов, ТБА, 1990 г.

имам шанса да попадна там. Затова, когато се обавиха в Кърджали да ме поканят да работя в Театър „Българска армия“, аз не повярвах и реших, че е някаква шега. Вярно е, че

започнах работа в този театър с много силен старт, но както и в живота нещата понякога се променят и следват някаква собствена логика. Смятам, че е въпрос на ситуация, на лични взаимоотношения и куп други неща. Ето например Крикор Азарян, светла му памет, режисьор, с когото всеки актьор е мечтал да работи, ме разпредели да играя Лулу в „Лулу или кутията на Пандора“ от Ведекунд. Ролята ми беше страхотна, но аз отказах да играя, тъй като условието му беше на финала да се появи гола на сцената. Това е въпрос на принцип, на който устоях през годините. За съжаление той го прие като лична обида и това, уви, раздели творческите ни пътища за много дълго време. Аз вярвам, че във всеки етап от живота си човек има определена мисия и приоритетите се сменят – в един момент градиш кариера, след това създаваш семейство, след това се опитваш да постигнеш някаква хармония между двете неща. Няма пълно щастие или както е казал още цар Соломон „...има време за празнуване, има време за сълзи... В живота всичко е суета“. Важното е да бъдеш в хармония със себе си.

– По различни причини в Театър „Българска армия“ има текучество на кадри. Но вие все пак останали в неговия актьорски състав.

– Просто това е моят театър и съдбата ми е свързана с него. Колективът ни е много добър. Текучество, разбира се, има не само при нас. Някои колеги намират друго поприще за изява, други перспективи

за реализация и това е нещо нормално. Останах в този театър, защото така е трябвало да стане. Вярвам в това, че всеки има своя съдба.

– *Никой не може да отрече, че Военният театър, както още го наричаме, е един от най-престижните столични, а и извънстолични драматични теа-*

три. Какви са размислите ви по повод 60-годишния му юбилей? За кои роли мечтаете?

– Въпреки тежкия период за българския театър в момента, ние ще устоим и ще се справим с трудностите. Нека не забравяме, че дълги години бяхме „Театър на българската армия“ и в този смисъл сме се

научили да бъдем бойци. А що се отнася до ролите, които мечтая да изиграя, те определено никога не са били Жулиета или Офелия. Винаги съм искала остро характерни роли, но засега, уви... Надявам се, че в зрелите си творчески години ще имам този шанс.

Валентина Михайлова

МИТКО ТОДОРОВ

Зам. министър на културата
Дългогодишен директор на театър „Българска армия“



М. Тодоров

– *Добър ден, г-н заместник министър. От дирекцията на Театър „Българска армия“ (ТБА) вие се преместихте в кабинет в Министерството на културата (МК)...*

– Смятам, че не съм се преместил от дирекцията, а по-точно от театъра. Ако говорим юридически – в неплатена отпускат съм като заместник-министър, така ме е назначил премиерът,

тъй като имам още мандат – спечелен конкурс.

– *Неплатена отпускат като директор на Театър „Българска армия“?*

– Да, точно така и гледам на преместването като на мисия, работа, която трябва да бъде свършена.

– *Много хора ли ви честитиха?*

– Да. Обикновено им казвах, че няма нужда да ми чести-

тят, а да ми пожелаят здрава гърбина. Здравата гърбина е необходима, за да се свърши една работа, която отдавна е трябвало да бъде свършена. Така е решила съдбата – да бъда един от нейните активни участници. За моя радост и удовлетворение, хората, които ми изказаха своите пожелания, всъщност ми показваха своя кредит на доверие. Те са от съсловието и секторите, с които се занимавам. Работата често ни е свързвала. Познаваме се като личности, знаем се и като качество на живот, и като качество на работа.

– *Успокоявахте ли ги, че ще помагате?*

– Всичко зависи какво разбираме под помощ. Ако помощта е да запазим статуквото, няма смисъл.

– *Ще рушите?*

– Не. Далеч съм от мисълта да се руши. Българската култура се нуждае от подкрепа и едновременно с това

от повишаване на нейната ефективност и ефикасност. Досегашното състояние – казвал съм го и друг път пред списание „Театър“, в друго качество, – по някакъв начин е резултат от системата на финансиране и подкрепа, от начина на съществуване на самите институти, както и от начина на тяхното управление или мениджмънт. Държавата централизирано управляваше тези процеси. Днес ние трябва да направим нещо за прочистване на собствения ни двор.

– „Прочистване“ е много опасна дума. Ние имаме комплекси от думи като „реформа“ – при нас тя означава съкращения, „прочистване“ също.

– Става въпрос за прочистване на по-лошо работещи структури и за тяхното по-ефективно съществуване от утре нататък. Ако виждаме, че една наша структура, музикална или театрална, в град, който от 60-75 хиляди жители вече е станал 22-23-хиляди (понякога е защо е тази миграция), тогава трябва да преценим с какво може да се обедини тази структура, за да стане по-ефективна, да се разшири нейният пазарен дял в обществото и в региона, където се намира. Досега, понякога едно представление, токущо произведено като премиера, се играе само два-три или пет пъти.

– В днешно време човек трябва да е много смел и решителен доброволно да се премести в „най-земеръсната“ театрална „сцена“

– *Министерството на културата. Явно на вас тези качества не ви липсват. Вашата активност в живота на театрална България не е от днес, а от години. Съсловието ви познава като личност с голямо желание и готовност да помагате на колегите си. Досега помагате с каквото можете като шеф на Сдружение на театралните директори, на БАТ (Българска асоциация за театър), на БАРОК (Българска асоциация на работодателите в областта на културата), но сега вече сте ГОРЕ. Имате власт. Какво ще правите с нея там, горе, за да стане долу в театрите по-добре?*

– Наистина на мен смелост не ми липсва, но да се смята, че това е най-земеръсната зона, е много силно казано. По-земеръсен е фактът, че живеем в условията на тежка икономическа криза, която сега изважда на преден план много проблеми. Досега те като че ли не са се забелязвали. Наложил се по закон за конфликта на интереси да напусна и БАТ, и БАРОК. Моите досегашни контакти с Министерството на културата бяха в качеството ми на председател на тези организации и най-често на работодателската, за да решаваме проблеми, свързани с работодателите и техните взаимоотношения с хората, които те управляват и нямат да работят. Сега пак работя с работодателите, но малко в по-друго качество. Да, не ми е много уютно, че напускам тези граждански организации, в които съм

вложил доста енергия. Една от тях – БАТ – е вече на 19 години, направихме осемнадесет издания на международния театрален фестивал „Варненско лято“ и човек започва да ги приема като една рожба, рожба на осемнадесет години, пълнолетна. Няма да скрия пред читателите на списанието, че не ми бе уютно да напусна и театъра. Доста години сме се борили. През това време ние преминахме от Министерството на отбраната (МО) към МК. Всички тези процеси някак си се отразиха на моята същност. Не съм разглеждал никога като възможност от кадрова гледна точка да стане това, което сега се случва с мен. Дори на някои предишни предложения съм отказвал. Сега приех, защото смятам, че наистина е време да сложим малко повече ред в управлението, в мениджмънта, в районирането и в дефинирането на нашите културни институти. Така че, идвайки в МК, аз се разделих с някои неща, които бяха наше завоевание през преходния период на демокрация и играеха – надявам се и за в бъдеще да играят, – сериозна роля в корекцията и партньорството със сценичните организации, от една страна, и с принципала, от друга страна. Смятам, че ще бъде полезен.

– *Каква ще бъде реформата „Митко Тодоров“? Може ли повече детайли за яснота на театралите, да знаят какво точно ги чака: кое ще бъде лошото и кое доброто? Какво ще направите като*

първо, второ, трето...? С каква цел, за какъв срок, как ще се реализира и какви са очакванията?

– Всяка реформа има няколко цели. На първо място – ще гледаме да устроим структурите така, че да няма дублиране. Ще спазим нормативи и практики, приети в страните-членки на Европейския съюз. Една нормативна практика е, че на всеки 200-250 хиляди жители по принцип се полага една репертоарна театрална или една музикална институция. Оттам, ако започнем, ще видим, че ние трябва да имаме обединение или райониране. Плановите икономически зони ще дойдат още следващите години, Европейският съюз ги иска от нас. Няма да имаме това разпределение на административните области в страната, които сега са доста много и тежки като общини и като области. От тази гледна точка ние бихме могли да направим така, че управлението и взаимодействието между структурите със сценичните изкуства да бъдат по-ефективни: да работят по-ефективно и по-ефективно да разпространяват своя продукт. В т. нар. реформа, която излезе заедно със Закона за закрила и развитие на културата, имахме едни модели на театър, които в последствие се превърнаха в някакви други модели. Имаме театрални формации, които, общо взето, ако ги попитаме какви са – репертоарен театър ли са, приемаща сцена ли са, продуцентски

театър ли са или, както по-рано казвахме, открита сцена, трудно биха отговорили. Самите те не знаят, камо ли обществото да знае.

– Подсещате за реформата на Николай Поляков?

– Аз не бих казал на кого е. Смятам, че реформата не може да бъде нито на Николай Поляков, нито на Митко Тодоров. Реформата е държавна политика от една страна, и второ, реформата е вътре в самия институт. Когато той може да набере такъв творчески потенциал, с който да произведе качествен продукт – това вече е добрата реформа. Когато не може и няма сили за това и прави нещо само за да бъде направено, то вече не е реформа. Така аз го разбирам. Така го разбират и моите колеги. От друга страна, трябва да кажем, че мениджмънтът също не особено много отговаря на съвременните изисквания. За никого не е тайна, че една част от колегите не отговарят на тези изисквания.

– Общо взето досега театралните директори са или актьори, или режисьори, но не и професионални мениджъри на културни институти. От НАТФИЗ вече излизат образовани мениджъри. Тия млади хора как да ги включим в полза на театрите?

– Трябва първо да ги признаем, за да можем да направим списък и да ги използваме, от една страна, а от друга страна, ако това не ни харесва, ще трябва да се съберем с ръководството на НАТФИЗ и да обмислим. Обу-

чението и личните качества на тези млади хора, са от голямо значение.

– Тоест, НАТФИЗ да бъде по-близко до мениджърските нужди на театрите.

– Нека да помислим сериозно върху този проблем, защото в близките години в тези трудни условия няма да имаме кандидати. Не е въпрос само на образователен ценз, а и на лични качества и лична нагласа да правиш това. Този въпрос мен ме вълнува. Затова казвам, че когато правим реформа, тя не може без нормативна база. Освен тези преобразования, които правим регионално, централно и т.н., ние паралелно ще правим нормативната база. Вече имаме един суров вариант на Закон за сценичните изкуства. Досега имаше само намерение, ние сега го започваме. След като изучихме опита на Унгария, на Чехия и на други страни от посткомунистическите региони, вече започнахме да го пишем. Трябва да заложим сериозни правила. Да определим ясно облика и да дадем определение – какво представлява национален институт, какво представлява оперно-филхармонично гужество, какво представлява държавна опера, какво представлява симфоничен оркестър, какво представлява симфониета, какво представлява държавен репертоарен театър, какво представлява продуциращ център, какво представлява приемаща сцена. И когато направим тия определения и ги разпишем, тогава всъщност ще стане

и една малка категоризация на нашите културни институти. Всеки да намери своето технологично-творческо място, съгласно структурата, която му е дадена, която той заема, съгласно неговото „заглавие“. След като разпишем тези неща, вече ще се опитаме да разпишем и начина на неговото съществуване. Засега нашата задача е да успеем от 2011 година да въведем т. нар. „делегирани бюджети“. Ще припомня, че имам особено мнение на тема делегирани бюджети. Това е особена форма на финансиране, на субсидиране, която дава повече права, но и задължения на мениджмънта. Повече права и задължения на мениджъра/директор! Не бива да забравяме и т. нар. свободни театри в никакъв случай. Не само да обръщаме внимание на държавните, а и на другите. Затова те ще имат своя квота.

– „Квота“ е велика дума.

– За да осигурим достъп до малките региони, ще имаме и квота за разпространение на театралния и музикалния продукт. Защото без тази квота ние ще лишим хората от малките селища от възможността, както министърът често подчертава, да вземат автографи от едн-кой си известен артист.

– Кой министър?

– Нашият министър Вежди Рашидов. Да вземат автограф от голям артист, който те много обичат и са виждали на всички екрани. Заг тези глуми има голям

смисъл. И по-важното е, че към всичките тези неща, които споменах за закона, ще излязат и няколко поднормативни актове. Ще се опитаме да създадем агенция, която ще бъде в структурите на министерството, но ще разполага с парите за сценичното изкуство.

– Министър Симеон Дянков ще позволи нова агенция?! Той е крайно негативен към тях и с право.

– Защо? Ние можем да си я направим с наш потенциал, няма нужда да ни дава бройки. Тази агенция ще бъде като Изпълнителната агенция „Национален филмов център“ – ще си е в състава на министерството и ще работи с бюджета на МК. Средствата ще се гласуват. Ще предложим на министъра да има Съвет за сценичните изкуства към министъра, който ще решава тези кардинални въпроси на управлението и живота на сценичните изкуства в България. Отделно ще се появят наредби и правилници за конкурсите, за мениджмънта, за фестивалите, за проектите и други видове конкурси – нещо, което досега е било малко спонтанно, или малко субективно, меко казано. Тогава вече ще се види какво е участието на държавата в гравацията и значимостта на театралните и музикални форми.

– Г-н Тодоров, да разбираме ли, че 2010 година е година предимно на изготвяне на нормативната база?

– Ще преформулираме редакция институти, особено

районирането и управлението. Ние не можем за 2011-а да заявяваме делегирани бюджети, без да сме установили към кого отиват те.

– Да разбираме, че по географски принцип някои театри, които отстоят на близко разстояние, ще бъдат обединени, а не съкратени, така ли?

– Да, точно така. Няма да има нито един съкратен театър в България, нито музикален, нито граматичен. Те ще се преформулират, ако тяхната дейност и тяхното състояние днес не отговаря на модела, който защитаваме. Могат да променят модела си, начина на съществуване, а част от тях и управлението си.

– Достатъчно сме опитни, за да си дадем сметка, че при лоша реформа вие ще бъдете презрян, но още по-лошото е, че всички заедно ще загубим. А времето лети. Затова ви желаем успех!

Сега да ви насоча към много по-приятна тема – 60-годишния юбилей на Театър „Българска армия“, чиито директор сте от 18 години. Как се отрази смяната на „шапката“, под която работи ТБА – от МО на МК?

– Ще започна с презрението. Ако не успеем в идеята да направим преформулиране, преобразуване и не постигнем желаната ефикасност на институтите, видимо няма да бъде виновен само Митко Тодоров, а ще бъде виновна нашата консервативност и нежелание за промени. С тези преобразования искаме да обединим енергията на

хората, които произвеждат интелектуален продукт. Но ако те не могат да преформулират своята естетика, своя мениджмънт, ако те не могат да се усетят къде се намираме в двадесет и първи век, тогава ние взаимно само ще се презираме, защото не сме успели. А за да не се презираме трябва да се хванем в ръка.

Сега за Театър „Българска армия“. На мен повече ми се говори за него, защото все пак доста години, от тези шестдесет, съм бил на работа в него. Спомням си много добре зимата на 1999-2000 година, когато театърът преминаваше от МО към МК. Ще си призная за първи път, че тежко понесох преминаването от една в друга система. Понесох го тежко, защото всички хора, с които работехме в Министерството на отбраната - и цивилните, и генералите, се познавахме. Отбраната е специфична сфера. Можех спокойно да помоля някого от началниците от различните сектори да ми помогнат, примерно, да ми дадат назаем бензин, както се казва, или да ни платят електричеството. А след това ние трябваше всичко това да си го правим сами.

Сценичните изкуства не веднъж са били в криза заедно с обществото или без него. Някои мислеха, че ТБА е добър театър, защото получавал „огромни“ пари от МО. Затова, според тях, бил добър. Аз се радвам, че ние запазахме ниво и след като преминахме в общото се-

мейство на театрите. Разбира се, то никога не може да бъде гладко, защото театърът е живо изкуство и винаги кривата има възходи и падения. Но след като ТБА се намира в челната тройка или петица на българския театър, все пак аз съм радостен, че тези разговори от типа „добри са, защото им дават повече пари“, вече не съществуват. Това – от една страна. От друга страна, намерих много приятели при смяната на „шапката“, които се отнасяха и преди това, и след това с доверие към театъра. Нито при едно управление на МК, а аз съм работил при три управления като директор на ТБА – при 2-жа Емма Москва, при проф. Абрашев, бог да го прости, и при Стефан Данаилов, не съм чувствал пренебрежение, или отрицание, или неуважение към институцията, която съм ръководил, и лично към мен.

– *Каква е равностетката – как ТБА е на едно от водещите места в театрална България?*

– Няма случайни неща. Човек, за да е доволен от това, което е направил, трябва да се труди яко. Не може да стоим на едно място и обществото да ни ръкопляска. Такъв филм няма. Затова нас ни е спасявала работата, а мястото в една или друга стълбичка го определя най-вече зрителят и обществото. Е, и критиката има дял в това, и журналистиката, но главният фактор, който определя мястото на една публична институция, си оста-

ва зрителят и обществото. Без обществена поддръжка няма публични изкуства. А сценичните са особено зависими от това, тъй като те са живи – всеки ден, или през ден или... това е оценка за нашия труд – има ли интерес към това, което предлагаш, или няма.

– *Без Леон Даниел, вече и без Крикор Азарян в творческия състав на театъра... Как ще се запълни тази обезпокоителна празнота?*

– Трябва да си дадем сметка, че колкото и да ни е мъчно за двамата творци, с които имах честта да работя дълги години, това е то живото. Той ще ни предложи и такива предизвикателства, те вече са налице. Надявам се, че творческото и административното ръководство на театъра вече са се ориентирали, защото време само за тъга няма. Трябва да докажем, че продължаваме, в никакъв случай не се отказваме и ще намерим нови, млади творци, с които да защитаваме изградената марка „Театър „Българска армия“, за която и Леон Даниел, и Крикор Азарян са работили десетки години.

– *ТБА е магнит, който привлича творчески личности, но от ТБА някои изявени фигури бягат, други се връщат, трети им се ще да се върнат, но ще бъдат ли приети отново „блудните“ синове и дъщери...*

– Ние на тази тема сме говорили още, когато някои, както се казва условно, избягаха. Говорихме преди две-три години. Независимо че секто-

рът ми е театърът, аз пряко няма да се меса в работата на настоящия директор (и.г. Мирослав Пашов – б. р.) на театъра и в ръководството, особено що се касае до назначения, освобождавания на творци и на други служители. Не бих искал да правя това, което аз не съм обичал като директор. Който е там на този горещ стол, не му е лесно. На нито един директор на театър не му е лесно в тези условия и най-малкото някои отгоре би трябвало да му казва вземи тоя, или освободи онзи. Винаги съм защитавал следната философия: ако има творческа необходимост, ако има ниша - и възрастта, и характерологична, и ако трупата се нуждае, няма значение дали новоназначените ще бъдат блудни синове и гъщери, или някои други. Всичко зависи от потребностите на трупата.

– Директорите по прин-

цип са мразени, против тях подчинените обикновено зловоят, критикуват, искат им оставките, а Вас дори ви обичат в ТБА. Каква е вашата директорска тайна?

– Градил съм отношенията винаги върху уважение. Ако обичаш някого и го уважаваши, може да ти се върне подобно отношение.

Това е била моята максима и така съм работил през всичките години с моите колеги, независимо дали те са били от току-що пристигналите млади, или са ветерани. В такъв деликатен институт, какъвто е театърът или музикалният институт (преди това съм бил директор на Ансамбъла на Българската армия, който се състоеше от 223-ма души), за да можеш да работиш добре с хората, трябва да разбираш от взаимоотношения и да не се опитваш да възпитаваши възрастен

човек, а да го приемеш такъв, какъвто е. И да разчиташ на неговите положителни качества.

– 60-годишна възраст! Пред пенсия ли е Театър „Българска армия“?

– Юридически погледнато, остават му само още пет години, защото той е в мъжки род. Погледнато творчески, даже го казах и на една конференция по повод юбилея на театъра ни, че тези, които ще честват неговата стогодишнина, ще могат да ползват това, което ние сме казали на тази дискусия. Аз лично съм убеден, че театралното изкуство в България, при каквото и да е обстоятелства, не само ще оцелява, а и ще се развива. Театър „Българска армия“, в който съм работил до вчера, ще чества своята стогодишнина!

Кеба Апостолова

Юли 2010 г.



„Делото Дантон“ от Ст. Пишибиевска, реж. Анджей Вайда, ТБА, 1978 г.



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката
се поддържа
от фонд
„Култура“



ТЕАТЪРЪТ НА ФАКТА

Йоана Спасова-Дикова

Повод за написването на статията са две представления, показани на 18 Международен театрален фестивал „Варненско лято“, 31 май – 11 юни 2010:

1. „В търсене на изчезналия служител“ (автор и изпълнител Рабиа Мруе, театър Ашкар Алван, Кристин Том „Хоумуъркс II“ – Бейрут, Ливан);

2. „Nordost - приказка за разрушението“ от Торстен Бухщайнер (Младежки театър, София, реж. Василена Радева).

И двата спектакъла са по истински случаи на насилие, терор и убийства в днешно време:

1. Изчезването на Ра`афат Сюлейман, служител в Министерството на финансите на Ливан в Бейрут, на 25 септември 1996 г., заедно с няколко милиарда ливански лири и намирането на разярения му от киселина и нарязан труп на 18 декември 1996 в долината Оста¹. Междувременно парите са върнати. Така и не се изяснява причината за зверското убийство.

2. Терористичната акция от 23 до 26 октомври 2002 на чеченски терористи, сред които са и вдовици на убити чеченци в „Театъра на Дубровка“ в Москва, по време на представлението „Норг-Ост“, когато загиват 174 души.²

„Multorum te etiam oculi et aures non sentientem,
sicut adhuc **fecerunt**,³ speculabuntur atque custodient.“
(„Много очи и уши ще продължават да те наблюдават
и гледат, както са го **правили** и преди,
въпреки че ти няма да ги забелязваш.“)

Цицерон, Речи против Катилина, 63 г. пр. Хр. ⁴

Думата „факт“ произлиза от прото-индоевропейската *dʰeh (да сложа, да поставя, да настаня), сродна със старогръцката τίθημι (tithēmi, слагам), санскритската dádhāti (поставям), латинската facere (правя) староанглийската dōn (правя). Фактът е нещо свършено, вече направено.

Театърът на факта се базира на факта, на документа, на действителния случай, а не на фикцията, плод на въображението. Наричат го още „документален театър“ ⁵. Той е госта близък до „политическия театър“⁶, „публицистичния театър“ (newspaper theatre) ⁷, както и до популярното в последно време reality show⁸.

Обхватът на такъв тип театър е трудно определим. В тесен смисъл, съгласно Енциклопедия Британика, появата на театъра на факта води началото си от 60-те години в Германия като реакция срещу зверствата на нацизма, които не бива да бъдат забравяни, в драмите на Ролф Хохут, Петер Вайс, Хайнар Кипхард и др.⁹ В по-широк смисъл някои смятат, че опити в тази посока има още в Древна Гърция. Професор Фаворини – един от корифеите в областта на историята на документалния театър, посочва за баща на документалната

драма определени като „документална грама“, въпреки своята партийна тенденциозност и идеологическа манипулативност. Въобще понятието „документален театър“ е доста неясно и мъгляво, доколкото в театъра винаги става дума за някаква степен на фикционалност. В същото време това изкуство – „огледало на природата“ (Шекспир) – обикновено черпи от живота, от реалната действителност. В този смисъл театърът на факта е оксиморон¹¹, в който се съчетават истина и лъжа, реално и фикционално.



„Nordost“, Младежки театър



„В търсене на изчезналия служител“

драма древногръцкия поет Фриний, ученик на Теспис, и неговата трагедия за персийската война от началото на V в. пр. Хр. „Превземането на Милет“. Историкът проследява развитието на жанра през средновековните мистерии, Шекспировите исторически трагедии, френските революционно-патриотични пиеси, „епическите“ драми на Брехт и Пискатор от 20-те години на XX век, британските и американските „живи вестници“ (*Living Newspapers*) от 30-те, немските пиеси за Холокоста през 60-те години.¹⁰

Разбира се може да се поспори до каква степен историческата, епическата и политическата драма, отразяващи случили се събития, са „документални“. В този смисъл огромна част от догматичните пиеси на социалистическия реализъм, особено тези, в които присъства фигурата на вождя и други реални исторически лица, също могат да бъ-

Без да навлизаме по-дълбоко в метафизиката на тази сложна проблематика за действително и измислено, истинско и илюзорно, може да се каже, че в по-стеснен смисъл гнес под „театър на факта“, „документален театър“, „публицистичен театър“ се разбира нещо доста конкретно, свързано с достоверната драматургична основа на дадена пиеса или сценарий и тяхната сценична реализация, базирани на истинския случай или журналистическото интервю.

Като примери за такъв тип театър на българска сцена от последните няколко години, което е доста рядко явление, могат да бъдат посочени няколко постановки – на „Забравени от небето“ по книгата с документални разкази за столетници от Родопите на Екатерина Томова, или „Монолози за вагината“ по книгата на Ева Енслър с интервюта за интимните проблеми на жената на над 200 жени от различни

възрасти и националности и др.

Към този жанр могат да бъдат причислени и вече споменатите спектакли „В търсене на изчезналия служител“; „Nordost - приказка за разрушението“, както и друго представление на същата режисьорка Василена Радева „Тунелджиу“, пиеса от холандеца Дон Дюйнс, с актьорите Мартин Герасков, Вяра Табакова, Юлиан Петров, Юлиан Рачков на сдружение за алтернативно изкуство и култура „36 маймуни“, по действителен случай за млади екозащитници в Холандия, които се окопават в тунели, за да бъдат спрени базерите и да не бъдат застроени зелени площи. В пиесата главният герой е един, засипан в тунелите младеж, който говори от света на мъртвите.

При цялата си претенция за „документалност“ и „фактографичност“ всички тези изключително стойностни представления носят своята театрална условност, където фактът и документът са преведени на театрален език.

Това са невероятно актуални, политически ангажирани спектакли. Създателите на тези представления задават въпроси за това какво става в днешния свят. Те се разравят в гноните рани и циреите на съвременните общества, засягат наболели теми:

- Корупцията в държавната администрация („В търсене на изчезналия служител“);
- Тероризма („Nordost“; „В търсене на изчезналия служител“) с едно от най-разпространените му проявления в западния свят след 11 септември 2001 – „ислямизма“;
- Екологията („Тунелджиу“).

„В търсене на изчезналия служител“ е мултимедийно представление в буквалния смисъл на думата. Спектакълът е ярък пример за публицистичен театър в духа на *Newspaper theatre*, базиран върху четене и коментар на изрезки от вестници. Има три камери и три екрана на сцената, върху които се проектират изображения – на заснети вестникарски статии и снимки; на допълнителни материали: гиаграми, надписи, коментари; на актьора, който се снима с камера на живо по време на представлението и се намира в салона сред зрителите – чете, разказва историята, коментира, импровизира. Текстът не е напълно фиксиран. Например в българското представление ак-



„Театър на Дубровка“

тьорът си разговаряше шеговито пред зрителите директно със симултанната преводачка (автор на настоящата статия), включвайки я в спектакъла, за това как да преведе дадена дума или да произнесе някое арабско име, или пък с озвучителя, или с колегата си, който му партнираше на една от камерите. Едно „истинско“ *reality show*.

Раба Мруе в интервю по време на Варненския фестивал споделя как се е родила идеята за представлението: „Ежедневно следях вестниците като журналист. Започнах да се интересувам от изчезващите хора, чиито снимки биваха публикувани... Мислех, че мога да напиша роман, да направя филм или театрално представление. Накрая създадох тази постановка... Интересуваше ме начинът, по който медиите осведомяват хората... и къде реалността се превръща в измислица“¹².

В друго интервю от 2008 г. актьорът твърди, че за него работата с документален материал има повече смисъл, доколкото това е един добър начин хората да се замислят над това, какво правят в ежедневието си, как получават информация и откъде¹³.

Мруе представя късчета „реалност“ на сцената и се опитва да ги анализира и деконструира. Той е убеден, че живеем в ерата на образа и окото е кралят на сетивата, а зрението – най-важният начин на възприемане. Според Мруе виртуалният образ е много по-силен от представянето на конкретен образ на сцената. Отчитайки силата на окото, на него му се струва трудно да представи или да възпроизведе всичко на сцената визуално, затова често използва думи, за да създаде картини. Образът се изгражда от самия зрител. По този начин

изображението не съществува материалистично и не е документ. Той е привърженик на „образния минимализъм“, на кондензираните образи¹⁴.

„В търсене на изчезналия служител“ е откритен „постдраматичен“ театрален експеримент – екзистенциална и политическа метафора на относителността на присъствието и отсъствието: „Изчезналият има особености, които го правят по-различен от останалите. Той отсъства, но може да се върне... той е тук и не е. Присъства, но е невидим. Не е мъртъв, но не е съвсем жив“¹⁵.

Парадоксално, но въпреки трагизма на случилото се публиката не спира да се смее по време на спектакъла, защото очевидното е илюзорно, абсурдното се оказва реалност. Мнимото – истинско, действителното – неуловимо. Фактът е фикция и документалното е театрално. Стойностите и световите се преобръщат и очертанията между театър и живот се сливат.

„Nordost - приказка за разрушението“ също е театър на факта в цялата оксиморонност на понятието. Това не е авторски спектакъл както „В търсене на изчезналия служител“, а представлява реализация на пиеса, която е написана от немския драматург Торстен Бухцайнер отново по истински случай. В нея, подобно главата „Революция на сцената“ от „Сняг“ на турския писател Орхан Памук – книга, завършена през същата година, когато се случва събитието в Москва (2002), става дума за ислямистки тероризъм, една година след разрушаването на „близнаците“ в Ню Йорк: „...войниците на сцената снеха пушките от раменете си, свалиха предпазителите и обърнаха гулата срещу мнозинството... Това можеше да се възприеме като нежно сплашване, като знак, проводил ни тъжна вест от нереалната сцена на спектакъла. Омаяни от театралния експеримент, карсци си казаха, че това ще трябва да е модерна, повлияна от Запада, постмодерна иновация“¹⁶.

И в двата случая (истинския в Москва и неговата сценична версия на Бухцайнер, както и фикционалния на Памук) похватът е „театър в театъра“, където границите между живот и театър се размиват.

Режисьорката на спектакъла Василена Ра-

дева в интервю по време на варненския фестивал споделя: „Всъщност от доста време се опитвам да намеря връзката между реалността и театъра. По какъв начин чрез театъра можеш да отразиш актуалните теми на деня, без да звучи злободневно, без изкуството да страда от това. И тази пиеса се оказа попултарна на тези търсения – да не бягаме чрез изкуството от действителността, а напротив да я пречупваме и осмисляме“¹⁷.

Другаге Радева твърди, че авторът на драмата Бухцайнер, правейки пиеса по този действителен случай, всъщност реабилитира изкуството, т.е. от нещо, което е било в новините и е влязло в статистиките, в историята, той създава изкуство¹⁸. Отново става дума за преместване на реалностите, когато театърът като увеличителна стъкло, пречупва и възвръща образите по-реални, отколкото са техните прототипи, разобличавайки, разтърсвайки, потрисайки.

„Приказката на разрушението“, макар и по документален случай, е достатъчно фикционална и театрална. Най-малкото трите герои, през очите на които е разказана историята, са плод на авторовото въображение: счетоводителката Олга (Ангелина Славова), завела мъжа си и дъщеричката си на театър, лекарката Тамара (Койна Русева), чиято дъщеря и майка са в залата, чеченката вдовица-камикадзе Зура (Искра Донова). В интервю на въпроса кое е трудното в изграждането на образ по действителен случай, актрисата Койна Русева е категорична: „Аз не деля образите на реални и нереални... трудността в изграждането на реален образ е същата, каквато е и при изграждането на фикционален. Подходът е един и същ“¹⁹.

Аплаузите на финала и на двата спектакъла по действителни случаи бяха доста показателни за оксиморонната същност на театъра на факта. На публиката, потопила се за кратко чрез театъра в действителния живот около нас, ѝ беше необходимо известно време да се отърси от театралната илюзия и да се върне обратно в ежедневието. Тя аплодираше изпълнителя на „В търсене на изчезналия служител“, който беше в залата по време на представлението, но незабелязано беше изчезнал и не се появи повече, също като „изчез-

налия служител” от реалността. Зрителите, объркани тихо напуснаха театъра. Публиката на *Nordost*, не можеше да повярва, че може да си тръгне, необезпокоявана от насочени срещу нея дула. Мнозина стояха като приковани и плачеха, подобно на зрителите в театъра на ул. „Дубровка”.

„В търсене на изчезналия служител” и „Nordost

- приказка за разрушението” – сценични реализации на две истински трагедии от нашето време, превърнали случилото се в реалността в театрално случване, действителния ужас в катарктично преживяване чрез изкуството, фактите в артефакти. Две представления, парадоксално размиващи границите между театър и живот.

Бележки

- ¹ <http://report.globalintegrity.org/Lebanon/2009/timeline>
- ² http://bg.wikipedia.org/wiki/Терористичен_акт_на_Дубровка;
<http://www.regnum.ru/news/533220.html> и [gp](http://www.gp)
- ³ От латински: *faciō*, *fēcī*, *factum*, *facere* – правя
- ⁴ Цицерон произнася в Римския Сенат през 63 г. пр. Хр. четири речи известни като *Orationes In Catilinam* („Речи против Катилина”), по повод на опитите на сенатора Луциус Сергиус Катилина и неговите привърженици за преврат срещу Римската република.
http://bg.wikipedia.org/wiki/Речи_против_Катилина
- ⁵ Favorini, Attilio. *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. Ecco Pr: 1995; Corner, John. *The Art of Record: A Critical Introduction to Documentary*. Manchester: MUP, 1996; Get Real: *Documentary Theatre Past and Present (Performance Interventions)*. (eds) Alison Forsyth, Chris Megson. Palgrave: 2009;
<http://www.lboro.ac.uk/research/changing.media/John%20Corner%20paper.htm>
- ⁶ Piscator, Erwin. *The Political Theatre: A History 1914-1929*. New York: Avon, 1978; Patterson, Michael. *Strategies of Political Theatre*. Cambridge and New York: Cambridge UP, 2003; Fischer-Lichte. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. London: Routledge, 2005
- ⁷ Morin, Alice. *Newspaper Theatre: Creative Play Production for Low Budgets and No Budgets*. Fearon Teacher AIDS, 1989
- ⁸ *Understanding Reality Television*. (eds.) Su Holmes, Deborah Jermyn, Routledge, 2004; Kurtz, Howard. *Reality Show*. Free Press. 2007
- ⁹ „Fact, Theatre of.” *Encyclopædia Britannica*. *Encyclopædia Britannica Online*. *Encyclopædia Britannica*, 2010. Web. 8 June 2010 <<http://search.eb.com/eb/article-9033543>>.
- ¹⁰ Favorini, Attilio. *Voicings: Ten Plays from the Documentary Theater*. Ecco Pr: 1995
- ¹¹ Оксиморонът (от старогръцки *οξύμωρον*; *oxys* – „остроумен”; *moros* – „глухав”) е вид стилистично средство – троп, съчетание на привидно несъчетаеми, противоположни понятия (антитези), което създава контрастна изразителност на тяхната образност. <http://bg.wikipedia.org/wiki/Оксиморон>
- ¹² 18 Международен театрален фестивал „Варненско лято”, 31 май – 11 юни 2010, Бюлетин № 1 от 2 юни 2010, с. 3
- ¹³ Интервю на Шай инс Блау с Рабуа Мруе „It’s a total experiment, there are no limits”, септември 2008
http://www.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits/
- ¹⁴ Интервю на Шай инс Блау с Рабуа Мруе „It’s a total experiment, there are no limits”, септември 2008
http://www.schauinsblau.de/rabihmroue/bild_ton/its-a-total-experiment-there-are-no-limits/
- ¹⁵ Цитат от спектакъла
- ¹⁶ Памук, Орхан. *Сняг*. Егнорог, 2006, с. 206-207
- ¹⁷ 18 Международен театрален фестивал „Варненско лято”, 31 май – 11 юни 2010, Бюлетин № 3 от 6 юни 2010, с. 2
- ¹⁸ Пресконференция, проведена на 02.03.2010 в Младежкия театър с екипа на „Nordost - приказка за разрушението”
<http://sites.google.com/site/teatralnow/teatralni-preskonferencii>
- ¹⁹ 18 Международен театрален фестивал „Варненско лято”, 31 май – 11 юни 2010, Бюлетин № 3 от 6 юни 2010, с. 3

ЗА „НОРДОСТ“ И СЕРИОЗНИТЕ ТЕМИ

„Nordost – приказка за разрушението“ от Торстен Бухцайнер,
Младежки театър „Н. Бинев“

Николина Делева

Не само през последния сезон, но като че ли вече затвърдени като тенденция са бягството и нежеланието на българските театрали да се занимават с големи и истински актуални теми или социална проблематика. В по-голямата си част постановките са познати като форма и се занимават с тематика, която понякога е интересна само на техните създатели, но рядко има нещо общо с живота и истински важните проблеми на съвременния зрител. Рядко се случва някое представление да предизвиква емоции отвъд повърхностното забавление, да дава повод за размисъл или да оставя трайна следа след края си. От страна на правещите театър едва ли не се смята за ретро и демоегостремежът към предизвикване на катарзис и силни преживявания у зрителите, които пък от своя страна наистина най-често свързват идеята за театър със забавлението, разтоварването и бягството от действителността. Но въпреки това празник и за двете страни – сцена и зала, е когато се обединят от споделена дълбока емоция, гишат в един ритъм и различията между тях са преодоляни от съпреживяването на събитията на сцената, което прави всеки поне за малко част от нещо по-голямо и общо. Не вярвам, че това, макар и кратко единение, е илюзорно, невъзможно или ненужно за днешния зрител и за хората, които правят театър.

„Нордост-приказка за разрушението“ е постановка по действителен случай. Благодарение на медиите целият свят е свидетел на събитията, случили се през октомври 2002 година: 40 чеченски терористи, сред които „черни вдовици“ – бивши съпруги на убити чеченски бойци, опасани с експлозиви и готови да се самовзривят, завземат московския „Театър на Дубровка“ в който се представя мюзикълът „Норд-Ост“. Терористите гържат всички в театъра за заложници

в продължение на няколко денонощия, докато траят опитите им за преговори с московското правителство и обсъждане на искането им да се спре войната в Чечня. Отказът на руското правителство да преговаря с терористите е придружен от пускането на боен газ в сградата, вследствие на което, освен терористите, загиват и 129 души – мъже, жени и деца. Няма официално съобщение от руските власти за това какво и как се е случило. Накрая президентът Путин просто се извинява на семействата на загиналите и толкова! Спектакълът „Нордост-приказка за разрушението“ на младата режисьорка Василена Радева се откроява в театралния пейзаж с това, че се занимава с актуален за днешния ден проблем – тероризма и още по-големите и глобални проблеми за войната и сблъсъка на различни морални и религиозни вярвания в съвременния свят. Тероризмът отдавна вече не е само новина от телевизионните емисии, а реална заплаха, въпреки че всеки предпочита да мисли, че не е лично засегнат, докато не стане пряк свидетел или жертва. Текстът на Торстен Бухцайнер „Нордост“ е документална драматургия – героите и историята не са фикция, а са взети от реалността. Случаят в московския театър е представен чрез историите на три жени – различни по националност, характер и убеждения, но еднакви в съдбата си на вдовици. Те проследяват хронологията на събитията, съобщавайки точните часове и минути. Трите героини са от противоположни страни на барикадата и изпълняват роли, които не са си избрали сами – чеченката Зура е „черна вдовица“-камикадзе, едновременно насилничка и жертва, рускините – лекарката Тамара и счетоводителката Ольга, са участнички и потърпевши. Композиционна постановката е разделена на три части, наречени „Акт 1 – войната“, Акт 2- заложниците“,



„Nordost“

„Акт 3-вдовиците“, състоящи се от монолози, в които трите жени пречупват и отразяват събитията през своята гледна точка. Сценографията, решена в черно-бяло, също разделя пространството на сцената на три отделни части.

Режисурата на Василена Рагева максимално засилва усещането за реално случване тук и сега. Нагнисите и документалните кадри от истинското събитие, които вървят на екрана над сцената, правят съпреживяването много близко до реалното. Силната и точна игра на трите актриси още в първите минути на спектакъла „хваща“ зрителя за гърлото и го кара да затаи дъх до края, потъвайки в съпреживяването на емоциите на сцената, които нагнетяват атмосферата в залата. Силата и истинността на преживяването дори го карат да забрави, че е само зрител, а не реален участник в събитията.

Ситуацията на седящата в залата публика и на публиката в Московския театър се припо-

криват – гледане на театрално представление. Фикция и реалност се сливат в едно, когато едновременно с разказа за пускането на газ в московската зала същото се случва и в залата на Младежкия театър!

Резултатът от работата на екипа (реж. В. Рагева, сц. Е. Шопова, муз. М. Каров, К. Русева, А. Славова, И. Донова) е естетско представление, което предизвиква размисъл и съпреживяване, без да се приплъзва към изкуствен драматизъм, или да съди в категориите на черно-бялото, давайки лесни и еднозначни отговори. Справедливи и заслужени са наградите Аскеер'2010, с които бяха отличени Василена Рагева и Ангелина Славова за работата си в спектакъла.

И въпреки мнението, че съвременният зрител търси само забавление в театъра, съм сигурна, че този спектакъл, който не може да бъде наречен „лек“ и „развлекателен“ ще пълни залата с хора, които ръкопляскаат дълго след края на представлението.

ПАМЕТ

Писмо:

Уважаема Кева Апостолова,

Изпращам Ви този текст за Александър Бечев, дългогодишен водещ актьор в Русе и много успешен директор на Русенския театър. Написах го от уважение към таланта и заслугите му и по молба на неговата дъщеря и внук, журналистите Александра Бечева-Богданова и Силви Стефанов, които ще се радват да не бъде забравен техният баща и дядо. За съжаление, напоследък у нас се пише главно за театралите от столицата, като се пренебрегват тези от страната, които са в много по-неблагоприятно положение. Убеден съм, че един от големите недостатъци на нашата култура днес е прекалената ѝ централизация, съсредоточаването ѝ в столицата, особено на театралния живот - това го няма нито в Полша, нито в Румъния или в Италия, например. Това, без съмнение, е белег на провинциализъм. Да не говорим за медиите, за които културна България извън София почти не съществува. И това доведе до ред неприятни последици...

Учуден съм от прекаленото самочувствие на младата и лансирана от някои критици режисьорка Десислава Шпатова, поставила наскоро в Русе безобразно, като поредица от студентски етюдчета, без никаква логика, смисъл и изграждане, четири прекрасни едноактни пиеси на великия Йонеско по мои преводи. На плаката на този неудачен спектакъл е написано „спектакъл на Десислава Шпатова“ по Йонеско. Дано след време да не видим плакат със следния текст: „Крал Лир“ на Десислава Шпатова по Шекспир, както вече видяхме „Изкуството да смяташ боклука под килима“ („Сцени от един семеен живот“) на Шпатова по Бергман....

И още нещо: текстовете на четирите пиеси на Йонеско в мой превод бяха взети без моето разрешение и без дори да бъде уведомен, както и без разрешението на дъщерята на автора - Мари Франс Йонеско.

Бих искал да Ви поздравя за усилията, които полагате за оцеляването на любимото списание.

Поздрави и успех!

Огнян Стамболиев

Отговор:

Г-н Стамболиев, не зная доколко един режисьор трябва да отговаря за правната страна при поставянето на преводен текст, но все пак случаят е неприятен и за него най-голяма вина вероятно би трябвало да носи театърът, където се поставя текста, той е продуцентът и собственик на постановката. Готови сме да поместим в следващия брой мнения на засегнатите, за да има яснота.

Поместваме портрета Ви за Ал. Бечев.

С уважение - Кева Апостолова

АЛЕКСАНДЪР БЕЧЕВ

101 години от рождението на именития български артист

Започнахме да забравяме нашите големи артисти от близкото минало. А тяхното изкуство ни носеше толкова радост и упоение. Във времето, когато нямаше телевизия, видео, чалга и парламент, а

хубавите филми бяха рядкост, всеки спектакъл в Театъра и Операта в Русе се посрещаше като събитие, ставаше обект на коментари от всички, артистите и певците бяха в центъра на общественото внимание.

Още от ранното си детство аз не пропусках, освен представленията на прекрасната тогава Русенска опера (по повод нея казваха, че и Миланската скала не е в Рим!) и постановките на Русенския театър, един от



Ал. Бечев

най-интересните, водещите в страната (за съжаление сега и двата института се водят от корисни и недостатъчно талантиливи директори). Някои от тях гледах по много пъти. Възхищавах се на таланта на актьорите. Имах и аз своите любимци. Най-добрите съм запомнил с много от ролите им, но сега ги свързвам преди всичко с по една от тях. Елисавета Морфова с Мария Тюдор, Цветана Николова с Чутна Яна, Иван Йорданов с Арбенин, Георги Георгиев с Уили Ломън, Люмила Терпешева с Барабанчицата на Салински, Цако Дачев с

Жагов... Списъкът ми е наистина дълъг. Но на едно от челните места, без съмнение, е Сър Тоби от Шекспировата „Два най-сета нощ“ на Александър Бечев. Дълги години този артист бе един от стълбовете на театъра в крайдунавската ни столица. От 1945 до 1982 г. – цели 37 сезона! – игра в тази трупа, като от 1957 до 1966 г. беше и неин успешен директор. По негово време трупата е голяма и много добре комплектувана. Поставят големи режисьори, репертоарът е богат и интересен. Публиката – многобройна. Всяка премиера е събитие,

празник за града. И това е сред най-плодотворните периоди от историята на този 130-годишен храм на Мелпомена. За съжаление днес нямаме театрални директори като Бечев, които да мислят за театъра и артистите, за публиката, а не главно за себе си.

Роген е на 17 януари 1909 в Лом, в този стар и културен крайдунавски град – люлка на българския театър. И може да се каже, че е достоен потомък на Кръстю Пишурка. Баща му, Милко Бечев, освен че е заможен и щедър към съгражданите си човек, е известен и уважаван общественик – читалищен деятел, дългогодишен председател на прочутото читалище „Постоянство“ в Лом, към което има драматичен театър и оперета. Като ръководител – режисьор на театралната трупа, той предава любовта си към сцената на своите четирима сина, които играят от деца в представленията, поставени от него. Първото излизане на Александър Бечев, първата му среща с публиката става, когато е едва осемгодишен. Малкият Сашко играе главните роли във всички детски пиеси и често рецитира Ботев, Вазов, Яворов, Дебелянов, Пенчо Славейков, които остават до края на дните му неговите любими поети. Деветнадесетгодишен той прави истинския си дебют като актьор – в ролята на Фон Ейлин в пиесата „Затворник № 37“. След този успешен дебют става актьор и тръгва из страната с различни театрални трупи. Всъщност това е съдбата на повечето наши артисти от времето между двете войни.

Липсата на театрално образование (тогава у нас все още няма театрален вуз) се компенсира от интензивна работа на сцената, по-точно на сцените из цялата страна. Една практическа школа. Творческото му съзряване преминава през школата на нашите най-значими тогава режисьори и актьори: Георги Стаматов, Хрисан Цанков, Николай Фол, Хитьо Попов, Кръстю Сарафов, Дочо Касабов, Иван Попов, Борис Денизов, Крюгер Николов, Георги Попов... Градители на довоенния български театър.

След войната е за един сезон щатен актьор в държавния областен театър на Враца, след което Съюзът на артистите го изпраща „по разпределение“ в по-големия Русенски държавен театър. В този град той се установява за постоянно, създава семейство и остава до края на кариерата си. Умира в Русе на 2 април 1988 г.

Полувековната сценична дейност на Александър Бечев – от 1928 до 1982 г. – е достойна за възхищение. Респектира дори изброяването на неговите повече от близо 300 роли – от класиката до съвременността. Различни по стилистика и характер – главни или отговорни. Бих казал, че, погледнати в списък са тъй противоречиви, богати по съдържание и психология, че само артист от ранга на Александър Бечев би могъл да се справи с тях. Ще спомена само два: сетина, което би дало представа за диапазона на Бечев: Наполеон в „Мадам Сан Жен“, Тартюф, Иванко, Лейстър от „Мария Стюарт“, Странджата, Федя Протасов, Барон

Скарния, Меркуцио, Големанов, Алфред Дулитъл, Борислав и Рад Луну от „Към пропасть“, Калин Орела, Куцар, Шмага от „Без вина виновни“, Кмета от „Вражалец“, Тетерев от „Еснафи“, Динко от „Вампир“, Попович от „Когато гръм удари“, Смирнов от „Мечка"... Наистина, впечатляваща поредица, подсказваща богата, пъстра актьорска палитра. Широко амплуа, силен актьорски темперамент, обуздаван и ръководен от здраво чувство за мярка, лаконизъм във външните изрази, средства, присъщи на големите майстори на сцената. Привърженик и последовател на школата на Константин Станиславски в театъра, Александър Бечев беше образец на трудолюбив и вечно търсещ актьор. Играеше много, без умора, със себеотдаване, в почти всички постановки. В зряла и в по-късна възраст приемаше и по-малките роли и винаги успяваше да ги акцентира, открие в спектакъла. Гласът му не беше с голям обем, но той много умело си служеше с него при строежа на речта – от най-тежките драматични моменти до покоряващия шепот. Еднакво добър и във високата трагедия, и в драмата, и в комедията, и във водевила, той игра дори в няколко оперети на сцената на Русенската опера. Беше невероятно смешен, изобретателен като тъмничаря Фрош в „Прилепът“ на Йохан Щраус. Във втората половина от кариерата си играеше повече в комедии. Винаги постигаше образите си без излишни приспособления, с максимална художествена простота, без сценично разточител-

ство. Притежаваше чара на истински големите артисти – да бъде убедителен и да му се вярва... Остави видима следа в театъра.

Много ми се иска да завърша този малък юбилеен портрет със спомен на **Леон Даниел за Александър Бечев**:

„Бях още момче – начинаещ русенски журналист, едва залепил първата цигара в устата си, когато Александър Бечев изведнъж стана знаменитост. Изигра Наполеон в „Мадам Сан Жен“ на Викториен Саргу и вече всички го познаваха. Буйна, къдрава, лъвска грива, склонна към ранно побеляване, големи изпъкнали очи, артистична папионка... По онова време, на естрадата на централния площад, артистите излизаха на „агитки“ почти всяка седмица. И Сашо Бечев рецитираше Вазовия превод на „Лудия“ от Шандор Петьофи. Кумир! Младите декламатори от града се стараеха да подражават дори грезгавината на гласа му!.. Само след няколко години той изигра Тетерев от „Еснафи“ та Горки в моята дипломна постановка. Изпратих го до вкъщи. Чувствителен, нервен, избухлив, той ме смая със своите резки и неочаквани преходи от добродушен хумор към ядни „пристъпи“. Страхувах се от него, имах чувството, че трябва да го предразположа. Малко преди премиерата се оказа, че това било... „репетиране“/!/. Много му се искало на мен да проверя измисления от него образ на Тетерев. Така станавме приятели. Изпращахме се цели пет години. Докато бях в Русе...”

Огнян Стамболиев



ДЕЯН ДОНКОВ

(Актьор на свободна практика)

Той с еднаква лекота и майсторство се превъплъти в Ермолай Лопехин във „Вишнева градина“, Дон Жуан в „Дон Жуан“, Жан в „Госпожица Юлия“, Сирано в „Сирано дьо Бержерак“.

Роден е на 27 август 1974 г. във Видин. Завършва НАТФИЗ при проф. Енчо Халачев и проф. Снежина Танковска. Носител е на четирима „Аскеер“-а и на два „Икар“-а. С актрисата Анастасия Ингилизова имат четиригодишен син Деян.

– *Защо напуснахте Народния театър? Вие сте един от най-талантливите и активно играещи актьори в трупата?*

– Защото докато съм в добро здраве и добра актьорска кондиция, а имам и син, на когото трябва да отделям повече време, е добре да го направя. Бях изцяло отгаден на театъра, а нашата професия не е лека. Говорих с директора и се разбрахме да остана на хонорар. Това, че получавам храна за гуха, не е достатъчно. Бих искал за това, което давам, да получавам адекватно заплащане. Сега аз работя, работя, хората ми се радват, идват, плащат си билетите, пълнят салона и какво от това?! „Дон Жуан“ на режисьора Морфов е едно от най-касовите представления от години насам в Народния театър, но това не променя за мене нещата. Ще ми се, аз като главно действащо лице в спектакъла, да получавам някакъв процент или допълнителен хонорар, не само заплатата... А работата е къртовска, пък и аз много обичам да се раздавам. Предстои някаква реформа, много се говори за нея... Въобще не знам какво става. Но ако става дума да се заплаща според заслугите, не е лошо. Да бачкаш и да получаващ, така е по цял свят. По времето на комунизма е имало „заслужил“ и „народен“ артист. Сега го няма, и слава Богу, но е добре младите да се стремят към нещо. При

всички случаи е необходима някаква промяна, защото сме зациклили от години. Но трябва добре всичко да се премисли. Явор Гърдев каза, че, уви, държавата няма нужда от нас и така е решила да направи една безболезнена ампутация. Ако нещата стигнат дотам, съвсем ще се обезличим. Без театър не може. Трябва да има правилна държавна политика за културата и в частност за театъра. За съжаление само се възхищаваме на руснаците как ценят театралното си изкуство. И при най-големи кризи се грижат за него, защото ги зарежда с духовна сила, която не може да се замени с нищо друго. Театърът е чистилище, от което не трябва да се лишаваме с лека ръка.

– *А колко беше заплатата ви, ако не е неудобен въпросът ми?*

– Около 600 лева. Има служители в театъра, които получават, без да са актьори, доста по-високи заплати.

– *Какво би ви дала свободната практика, освен свободата?*

– Не зная. Откакто съм в Народния театър (а това е от 2003 г. – б.а.) много не са ме канили в други театри. Сигурно виждат, че съм зает... Ако никой не ме покани, ще предприема нещо сам. Прави ми се нещо алтернативно.

– *Какво, например?*

– Някакви „парчета“, които ще ми доставят истинска наслада, вярвам, че и на зрители ще им доставят. Имам няколко идеи, но още не съм ги избистрил.

– *В каква посока са?*

– Бих искал да поставя пиеса на Камерната сцена в Народния театър, но досега не съм се занимавал с режисура и ще ми е трудно. Пък и сега няма къде да кандидатствам, всичко в Министерството на културата е „замразено“.

– *А ако нещата се уредят, дай Боже, ще играете ли в тази постановка, тръпката на актьора остава ли?*

– Разбира се. Искам просто да пласирам мои си хрумки. Не е някаква амбиция да се доказвам на някого. Идва ми отвътре аз да си го правя. За да имам свобода.

– *Ролята на Лопахин във „Вишнева градина“ ви донесе тазгодишния „Аскеер“ за водеща мъжка роля. С какво се отличава той сред многото ви награди, има ли нещо специално, с което го свързвате?*

– Да, има, специалното е проф. Крикор Азарян. Не толкова наградата е важна за мене, разбира се, е приятно да я получиш от колеги, колкото споменът от работата ми с него. Той ми остава най-скъп на сърцето. Професор Азарян ми казваше: „Майна, искам да знаеш, че ти си двигателят на това представление!“. С тези три думи само, лаконично, като че ли той отвори врати пред мене. „Аскеер“ –ът е само знак, истинската награда, която е безценна за мен, е работата ми върху ролята с професора. Когато играя във „Вишнева градина“, винаги си представям, че е някъде в залата и ме гледа. Винаги играя за него. Даже не искам да си представям, че един ден представлението ще умре. Затова ще се погрижа да го съхраня, за да остане споменът до края на живота ми. Например, да го заснемем, нещо като телевизионен театър.

– *Какво е отношението ви към наградите?*

– Те са и нещо материално, може би в този смисъл би трябвало да променят живота. Актьорът трябва да стане по-скъпа „стока“, попатинирана, по-ценна, както е по света. Тук, обаче, не е така. Може би околните мислят, че ти се променя животът, но то не е съвсем така. Самата вечер, церемонията е като празник на душата, но после делникът продължава. То е като да имаш рожден ден.

– *Какво мислите за учителите? Наричате проф. Крикор Азарян свой „духовен баща“, защо?*

– Завърших НАТФИЗ при проф. Енчо Халачев и проф. Снежина Танковска. Най-важното, на което проф. Халачев ме научи, е да не се опитвам да симулирам неща, а всичко наистина да се случва. Същото ми каза и проф. Азарян. Това звучи малко по Станиславски, но е така. Да не се наблюдаваш, защото когато си още млад и страхлив, това правиш, но не бива. Докато Снежина Танковска пък ме повеждаше в по-алтернативни решения и в по-съвременна гра-

матургия. И двамата ми бяха изключително полезни. Впоследствие срещях и много други учители, не само сред режисьорите, но и сред актьорите. Всеки човек, с когото съм се срещал и работил, е мой учител. Едни ме учат какво не трябва да правя, други какво трябва да направя. Човек се учи и от доброто, и от лошото.

Наричам проф. Крикор Азарян свой духовен баща, защото е така. Разбира се, аз го попитах дали мога да го считам за такъв и той се съгласи. Това се случи след премиерата на постановката „Буре барут“. Почувствах необходимостта да го попитам и след неговото разрешение имах смелостта да го приема за приятел, на когото мога да доверя всичко, не само неща, свързани с театъра. Споделял съм много с него, той ме е напътствал и затова го наричам свой духовен баща.



В „Сирано дьо Бержерак“

– *Имаме ли режисьор в момента от ранга на Крикор Азарян?*

– Слава Богу, той беше такъв учител, че предаде на поколения актьори таланта си. Неговото мащабно мислене даде възможност на някои актьори да не се ограничат само да останат актьори. Ето например Галин Стоев, един прекрасен режисьор, който е негов ученик, се разви дотам, че работи в „Комеди Франсез“.

– *Имали сте шанса да работите с едни от най-добрите ни режисьори. С кои от тях обичате да си партнирате?*

– С всички, с които съм работил, обичам да си партнирам. Сега, например, обичам да работя най-много с Теди Москов.

– *Ролята на Сирано дьо Бержерак ви донесе още един успех. Какво ви даде партньорството с Москов?*

– Срещата ми с Теди беше уникална. Хем беше много забавно, хем много трудно. Теди е едно великолепно дете! И аз съм дете и интересно се заиграхме. Получи се пълен контакт между нас. Аз му подавам нещо, предлагам, той оттам го развива, почваме да се смеем и да му се радваме, накрая стигаме до заря. С Теди Москов работата ми донесе наслада. Благодарен съм му, че ми се довери за тази отговорна роля. Заедно с него успяхме. Той ни водеше като истински музикант, като диригент, който настройва своите инструменти. Някои от нас не ставаха, не се поддадоха на тази музика и някои неща паднаха. Но така представлението стана по-компактно и цялостно. Идеите, хрумките се решаваха в движение.

– *Сирано е един съвършено нов типаж за вас.*

– Много се радвам, че с Теди успях да покажа нещо ново – и на себе си, и на зрителите. Точно когато те решиха, че нямам какво да предложа, аз извадих коз пука! (смее се – б.а.)

– *Какво е необходимо за успеха на един актьор, освен талант?*

– Не зная. Човекът е много сложно нещо. Както казва актьорът Иван Иванов - човекът е завършен Бог, още щом се е родил. Любовта също е нещо необяснимо, тя е химия. Например, аз много се възхищавам на Мариус Куркински. Той е много талантлив, но и много работлив. Камен Донеф също. При цялото му чудесно



Във „Вишнева градина“

чувство за хумор, той е много сериозен човек. Докато аз оставям нещата повече на случайността. Уповавам се на случайните неслучайни неща.

– *А с коя роля мечтаете да се срещнете?*

– Предварително не съм си мечтал за конкретна роля. В момента, в който започнахме да репетираме „Сирано...“, започнах да си мечтая. Щом започнах да навлизам в същността на образа, се замечтах. Повечето ми роли са така. Всеки следващ път преди представление си мечтая предстоящите два часа да са по-близо до нашата истина - на актьорите, на режисьора, на хората на сцената. В този смисъл всяко представление е репетиция. Защото винаги опитвам. Никой не може да бъде по-талантлив от текста, както е казал Питър Брук.

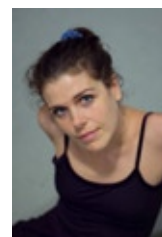
– *Какво е за вас театърът?*

– Храм, където се свещенодейства. Не е само място за индивидуални изяви, а е обща работа за благо на човека. Театърът е мястото, където хората могат да опознаят себе си по-добре. Да погледнат нещата през много тайни ключалки и да навлязат в друг свят, който ги извисява. И в тази обща работа за благо на човека актьорът е мисионер. Той поддържа огъня на духа и го предава от ръка на ръка..

Лилия Динова



Из света на американския театър



Рубриката води г-р **Антония Катранджиева**

ВИСОКА ИНТЕНЗИВНОСТ

Най-доброто от съвременния български театър вдига летвата на позната драматургия

Никол Еставник Тейлър

Авторката работи за сп. „American Theatre“ (издавано от Theatre Communications Group) от 2004 г. Тя е изпълнителен редактор на списанието от 2009 г. Никол е публикувала множество статии за американския и международен театър на страниците на списанието. Нейните материали за световния театър са отразени в списанието „Театрален Форум“ и фондацията „Креативен капитал“. Живее и работи в Ню Йорк.

Никол беше в София през ноември миналата година, гледа театър, намери време да направи кратка визита и в сп. „Театър“. Посещението ѝ бе осъществено с помощта на Центъра за Международно театрално развитие.

Своите впечатления от постановките, които успя да види по време на своя престой, е отразила в настоящия си обзор, публикуван в сп. „Американ театър“, май/юни 2010, който ние препечатваме в превод на Антония Катранджиева.

Предвзет мъж в костюм и бели ръкавици рецитира началото на историята на саможивия парижанин Джонатан Ноел за банков чиновник, толкова зависим от монотонния ход на делника си, че дори не забелязва появилия се гълъб на прага на дома си. Но почакайте – сладно хъркане, идващо откъм публиката, прекъсва разказа му. Той доближава нарушителя на реда – разочорлена дама във вечерна рокля. Спящата жена се събужда и се придвижва на зиг-заг към декора – безцветна модерна кухня, където безмълвно се заема да отвори бутилка вино. Разказвачът продължава историята, опитвайки се да привлече вниманието ѝ, но тя се е вкопчила в непокорната коркова тапа. Дамата прерязва тапата с нож и се навежда, за да

всмукне с начервените си устни от разлятото по тезгяха вино. Мъжът изпада в състояние на интимно самопознание и насочва монолога си към зрителите, докато отегчителната гостенка приготвя ужасна вечеря, с кулминация в пламтящ тиган – миг на брилянтна физическа комедия, допълнително обогатена от разсеяността на разказвача.

А той срича, грачи, вие и ниже сагата на Джонатан Ноел повече от час, рецитира я неуморно, дори когато той и жената подскочат с празнични шапки и балони, дори и когато правят неуспешен опит за секс на кухненския тезгях, дори и когато той я грабва за гърлото, докато тя си обува обувките и се готви да напусне. И тогава той завършва своята история.

Прошенва финалните строфи на чифт биволски рога, които подава на безмълвната си компания. Мъчително завоалиран момент. Тя вдига биволските рога, за да си освободи гърлото – без да промълви нито дума. Те лежат заедно на пода, докато светлините угаснат.

Пиесата е „Гълъбът“, а текстът ѝ е извлечен почти дословно от едноименната новела на немския писател Патрик Зюскинд. Но в книгата на Зюскинд няма хъркаща жена, нито непокорна коркова тапа, нито балони, нито публика. Описаните от мен сцени от репертоара на българския Народен театър „Иван Вазов“ в София са изцяло творение на режисьорката Десислава Шпаторова и актьорите Снежина Петрова и Владимир Пенеф.

Имах скромни очаквания, докато се настанях да гледам сценичната адаптация на книга, която не бях чела, без субтитри, на език, който не говорех. Бях също предупредена, че няма да видя буквална драматизация на сюжета. Съвсем неочаквано станах свидетел на една от най-вълнуващите литературни адаптации, които някога бях гледала, разкриваща истеричния герой на Зюскинд - болезнено

сценични пейзажи, острите ножове и пламтящите тигани.

Посетих София през ноември 2009 г. по покана на българо-американската инициатива на Марта В. Коние – Проект за двустранен обмен, целящ да представи посттоталитарното поколение български режисьори пред потенциални американски партньори, да създаде връзки между Американските образователни програми и

е проста: „Работата ни в България не е приключена“.

През последните 5-6 години, вслушвайки се в съветите на българина Младен Киселов – бивш Директор на театралната програма в Университета „Карнеги Мелон“, и Петър Карапетков, артистичен директор на Театър PURE в Южна Каролина, Коние и Арно довеждат в България група американски театрални и административни



Сн. Петрова в „Гълъбът“



В. Василев в „Шинел“



Н. Димитрова в „Шинел“

контролиращ съдбата си мъж на прага на пълен хаос. Образът беше толкова жив и магнетичен, че детайлите вече бяха без значение. Това, което ме плени, беше неотложността, патосът, интензивността и убийственият егоизъм, прокрадващ се в монолога, натрапчиво пулсиращ в артериите на живота на човек, изпаднал в пълна дезориентация.

По време на посещението ми в София миналия ноември видях дванадесет постановки, и всяка една от тях ме впечатли с уметлото и майсторско извеждане и интерпретиране на съществуващ текст. Многократно бях възхитена от диапазона и хипнотичната енергия на българските актьори, от хумористичните нотки, пронизващи преобладаващата мрачна тоналност на адаптациите, незабравимите

елитната Национална академия за театрално и филмово изкуство (НАТФИЗ). Марта Коние, чието име носи програмата, е бившият директор на Международния театрален институт и неумолим радетел и изследовател на ролята на изкуствата в международната дипломация. Коние обединява усилията си с Центъра за международно театрално развитие на Филип Арно. Техният тандем е плод на конференцията по Международно театрално развитие, проведена преди тридесет години в тогавашната комунистическа България. Коние все още си спомня магията на разкриването на великолепен театър в една страна, която по онова време е напълно зашифрована, дори и за познавачите от Центъра за Международно театрално развитие. Днес мантрата на Коние

директори като Моли Смит от „Арена Стейдж“ с надеждата, че и те ще бъдат завладени от театралната магия там (или поне, ако всичко останало пропадне, ще бъдат изкушени от отрупаната със сирене шопска салата – запазена марка на България). Последната делегация, към която се присъединих миналия ноември, включваше Дерек Голдман, завеждащ театралната програма в Университета „Джорджтаун“, и Габриел Шанкс, изпълнителен директор на нюйоркската Лига на драматичните артисти. Както отбелязва Калина Стефанова в международния брой на „Американ театър“ от 2009 г., ефикасите и модерни програми на софийския Народен театър, заедно с ползотворната дейност на по-малките театри, се радва на нарастваща публика в столицата,

благодарение на цените на билетите, които рядко надхвърлят еквивалента от 20 щатски долара. Международната публика трябва да обърне също внимание и на факта, че съвременният български театър е толкова визуално пленяващ, че езикът, макар да е известна пречка, не може да осуети разкриването на смисъла.

Някои от режисьорите, с които се срещнахме в София, вече са си спечелили американски почитатели. Постановките на Лилия Абаджиева, завършила НАТФИЗ през 1998 г., вече два пъти са играни в Lit Moon Festival в Санта Барбара, Калифорния, след като директорът на фестивала Джон Блондел, професор в Колежа „Уестмонг“, вижда работата ѝ в Полша. „Традиционалистите пишат, но аз я обожавам!“ – заявява Блондел. Той нарича последните двадесет минути от нейната изцяло мъжка версия на „Ромео и Жулиета“ „най-трогателният финал, който някога съм виждал: пороен потоп, в който обречените любовници се привличат в обятията си – чудесна метафора за това как Ромео и Жулиета се раждат и умират всеки път, когато пиесата се чете или играе“.

Като гост-артист с резиденция в Уестмонт през есента на 2008 г. Абаджиева работи със абсолвенти и със завеждащия театралната катедра Митчел Томас, за да разработи гръзка амалгама от „Отело“ и „Мяра за мяра“. „Тя е жестоко възискателна, предимно с онова, което изисква от актьорите си“ – споделя Блондел. Нейната най-нова творба – автентичната постановка на „В очакване на Гого“, и

„Краят на играта“ сигнализират за сериозна смяна в настроението. Въпреки това при завръщането ѝ от Америка през март тя режисира „Госпожица Юлия“ на сцената на Народния театър с участието на актрисата Петрова от „Гълъбът“, и когато я срещнахме през ноември тя сподели, че се готви да стартира мечтания си проект „Фауст“, в който ще даде простор на новаторското си въображение.

Както повечето европейски театри, българският театър е притежание на своите режисьори и със сигурност не на своите драматурзи, чиито имена изплуваха по време на беседите ни. (Всъщност, успях да посетя една продукция по съвременната българска драматургия на Яна Борисова, сравнително конвенционална грама за четирима носталгично страдащи приятели. Режисьорът на спектакъла Галин Стоев поставя още една нейна нашумяла пиеса на тазгодишния международен Варненски фестивал, значимо театрално международно събитие, провеждано от 1997 г. насам през месец юни на българското Черноморие). Голяма част от сегашното българско режисьорско поколение черпи от гълъквите образи на Шекспир и Гогол – една тенденция, която прави драматургията на Абаджиева към известните с неподвижността си персонажи на Бекет все по-интригуваща.

Докато бях в София, също бях свидетелка на класическа българска драматургия от комунистическата ера: „Лазарица“ на Йордан Радичков, продукция на Народния театър, поставена от Крикор Азарян в Нов драматичен театър „Сълза и Смях“.

(Азарян почина месец след мое посещение на 75 години, последната продукция на известния български режисьор се играе на Варненския фестивал през юни т.г.). Способността на „Лазарица“ да направи проби през контурите на човешкото съществуване, заедно с изведената в калвинистичен дух амалгама от причудливост и мизерия, и минималистичната сценография, прави постановката отличен кандидат за международни турнета.

С учудване научих, разговаряйки с актьорите от „Лазарица“ Валентин Танев и Малин Кръстев, че вече 30-годишният Радичков текст дълго време се играе като моноспектакъл. Снажният Кръстев играе почти безмълвната роля на куче без костюм с козина, което е изпъдило своя господар (Танев) на върха на едно дърво, държейки го горе, докато той философства над метафората за четирите сезона. На втори план Кръстев се стреми да създаде сценични ефекти на пръскащ дъжд и песнопение на птици. Монологът на Танев извлича хумора от абсурдната ситуация – двамата герои никога не са лице в лице, а евентуалната липса на кучето интонира тъжния развой, който заковава финала на всички добри легенди. Рисувайки невидимото куче на Радичков в герой от плът и кръв, режисьорът поставя своя уникален отпечатък върху един обичан народен текст.

Дори и да се сблъсках с много примери на режисьорско надмощие, в края на престоя си се уверих, че българският театър принадлежи в не по-малка степен и на своите актьори. Абаджиева споделя, че „се влюбва в своя

екип" от първата среща с него и разчита на импровизационните способности на актьорите при изграждането на голяма част от своите продукции. Аз също няма да забравя моята първа среща с редица български актьори. Както Коние възкликва: „В Америка актьорите се обучават за работа в театъра, в България се обучават за живот в театъра“. Балканската нация следва примера на руската система, при която повечето актьори са наети на заплата от определена трупа, даваща им възможността допълнително да работят по проекти на свободна практика. Тъй като повечето постановки се играят като част от годишния репертоар на отделни театри, графикът на актьорите е прилежно разпределен между репетиции и представления. Кръстев оповести своя рекорд - 34 представления и 12 роли за един месец.

Гледах забележителната Петрова от „Гълъбът“ в още три постановки по време на престоя си, само една бе режисирана от Шпатова, с която явно имат силна актьоро-режисьорска връзка. И двете започват работа със своята независима трупа „Център за легално изкуство“ в края на 90-те години, адаптирайки Достоевски и Пушкин за театър в мазето на апартамента на Петрова. През последните десет години и двете генерират няколко съвместни продукции с утвърдени софийски театри. Осъществили са и връзки с Америка, благодарение на CEC Arts Link, организация, която през 2001 финансира гостуването на Шпатова в „Публичен театър“ в Кливлънд, гостуването на Петрова в ГОН, и през същата

година финансира пиесата „Дзен порно“ на съвременната българска авторка Милена Фучеджиева, която дебютира в Театър „Ла Мама“, Ню Йорк. Петрова изучава за кратко време метода „Гледни точки“ на Анн Богарт и техниката на Тадаши Сузуки по време на престоя си в Ню Йорк, но по-голямата част от образованието си получава в НАТФИЗ, където учи в експерименталния клас на Маргарита Младенова и Иван Добчев – основателите на Театрална работилница „Сфумато“.



Б. Велкова и М. Билалов в „Козата“

мо“.

Лансиран по времето на падането на Берлинската стена, „Сфумато“ се счита за първата независима театрална трупа в България. (Повечето театри са финансирани от държавата, дори и „Сфумато“ на този етап от своето развитие получава държавни субсидии, въпреки че новият дух на децентрализация в Министерство на културата на България скоро ще позволи на държавните театри да контролират сами бюджетите си). Петрова и нейният гръмогласен партньор Пенев играеха също в изумителните постановки на „Сфумато“, които видях в София: „ОООО Сънят на Гогол“ (Петрова) и „Мъртвешки танц“ (Пенев). Първата, адаптирана от Младенова и Добчев от няколко разказа на Гогол, третира

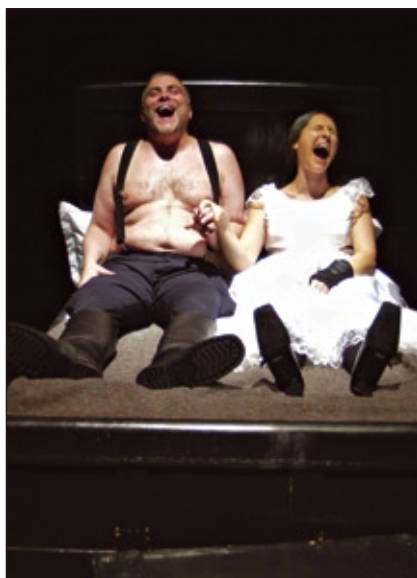
теми като любов, женитба и обсебващи страсти, люшкащи се между хумор и ужас. Втората, вярна на драматургията на Стриндберг, също е адаптация, като се има предвид яркото и жестово визуално решение на Младенова върху класическата пиеса. Двойката в центъра на пиесата е облечена в сходни военни куртки, думите им кълтят като куршуми, а стакамото ритъмът на картите, които удрят по масата, отекват като барабани на бойно поле. Изконният почерк на „Сфумато“ е смелото редуване на светлина и мрак, позволяващо им да създават красива игра на светлосенки, както в „Сънят на Гогол“, така и в „Мъртвешки танц“. В първата постановка модният петербургски Невски проспект се превръща в дяволски осветен тесен пасаж, а във втората, ярки светлинни петна пронизват навъсения мрак, придавайки на сребърните чаши и купи отблясък на светещи оръжия.

Един от най-учудващите рекевизити в „Мъртвешки танц“ е едно канче с бензин. В кулминацията на брачната битка съпругът барикадира леглото с мебели, докато съпругата го облива с течност, чиито пламъци накара госта покровители на театъра трескаво да потърсят с поглед аварийните изходи – особено, когато жената се появи отново, размахвайки запалена свещ. Изправен пред кухненските пламъци в „Гълъбът“ и мъждукащите фенери в „Лазарица“, човек се зачудва дали тайната на въздействащия театър не се крие в свободните пиротехники. (Не по-малко ме утешава фактът, когато узнах, че обрязан на пламтящия феникс на

завесата на Народния театър, символизира големия пожар през 1923 г., който почти унищожава сградата).

Моето заключение е, че сценичният професионализъм на българските театри издава не само психологическо, но и съвсем реално чувство за опасност – особено явно, когато актьор пълзи по тясна гървена летва в постановката „Дон Жуан“ на режисьорската звезда Александър Морфов в Народния театър. Подобни опасни мигове виждаме и в интензивния сценичен бой в „Островът на съкровищата“ – в спектакъла на Младежкия театър, с режисьор Петър Кауков, който дори се изхвърля да покани гвама каскадьори. Един от най-нашумелите български режисьори Явор Гърдев е създавал подобна юмручна схватка в „Калигула“, където актьор потапя горящ лист хартия с голи ръце и го хвърля във вряща вана, разположена в центъра на сцената. Дори и в доста прецизираната трактовка на „Козата или коя е Силвия?“ от Едуард Олби, предписаното по сценарий удряне на кухненски съдове – във второто действие на пиесата, се превръща в мускулно предприятие.

Премиерата на „Козата“ в България е забележително събитие с ключово значение за българо-американския двустранен театрален обмен, поради личните взаимоотношения между Коние и удостоения с Пулицерова награда Олби, дружба, запазена още от тяхното взаимно участие в процеса на културна дипломация по време на Студената война. Драматургът признава: „Когато Марта ми каза, че в България се случват много интересни неща, може би един-



Св. Янчева и Вл. Пенев
в „Мъртвешки танц“

ствената източноевропейска гържава, която не бях посетил дотогава, си казах: може би трябва да отида и там. По същото време срещнах много интересния български режисьор Явор Гърдев в Ню Йорк, който се опитваше да финансира своя филм, и го намерих много отзивчив“.

Олби присъства в началото и края на двумесечните репетиции на „Козата“. Той упражни привилегиите си да смени член от състава и пипне само няколко фрази в превода на Харалампи Аничкин, който той счита за солиден. Олби обобщава намесата си: „Исках да съм сигурен, че всеки ясно разбира намерението на автора... Не обичам прекалено много нови обрати и свободни интерпретации в пиесите ми“.

Българските критици откриват аплодират резултатите: „Прецизност и страст – рядка и много успешна комбинация“, пише един критик. А що се отнася до отзивите на Олби, той заявява: „Очарован съм от резултата, така че си мисля, че ще работим отново!“.

Докато постановката на Гърдев на „Козата“ е изцяло в тон с отличената с награда „Тони“ премиера на Бродуей, режисьорът открива фини похвати да вдигне летвата. Едно от нещата, сценографията на Никола Тороманов, изградена върху тясна ромбовидна сцена в камерния театър „Ив. Вазов“, не предоставя на героите много място за отстъпление, когато конфликтът се разгорещава. Ако сценографията на американската премиера щрихира дома на известен архитект, оборудван с възрадени лавици, африканско изкуство и стилна мебел, то българското сценографско решение доразвива тази концепция: на осветените изотзад лавици смело се редуват книги за изкуството с интригуващи скулптури, и вази деликатно загатват аналогията между музейни експонати и културния вкус на жителите в този апартамент...

В постановката на Бродуей съпругата на обичайния козата мъж (играна от Мерседес Руел, и по-късно от Сали Фийлд) счупва няколко керамични съда, малка стъклена купичка за бонбони и разбива една картина в крака на обърнат наопаки стол. В София, придвижвайки се като борец, от крак на крак, актрисата Бойка Велкова вижда сметката на керамични съдове. След като превръща на пух и прах някои от скъпите произведения на изкуството, се опасявах, че иде реч и за изкусните африкански статуи. Те оцеляха, но възглавниците на дивана нямаха късмет и картината срещна своя кръст не на крака на масата, а мина през главата на нейния съпруг.

Доста ироничен е фактът, но едно от предизвикател-

ствата, пред което е изправено новото поколение български режисьори, според Александър Морфов, е да гръзне да надхвърли интимността на подобни камерни пиеси. Морфов е режисьор, който достига каноничен статут в ранния етап от своята кариера - бил е директор на Народния театър за известно време, а впечатляващото му фантастично творчество често се играе, както на голямата сцена на Народния театър, така и на много сцени в Русия. За да илюстрира примера си, Морфов разказва притчата за огромен слон в цирка, който е впрегнат със съвсем тънко въженце за метален прът. Слабото въже е достатъчно, за да предотврати евентуалното бягство на новороденото слонче, обяснява Морфов, но когато слонът е достигнал максималните си габарити, никога не би се замислил да си пробва силите и да превъзмогне ограничението. С други думи, ако на младите режисьори не се поверяват мащабни платна, малко вероятно е да се разгърнат и да изпълнят такива пространства в по-късен етап от своята кариера. Притежавайки достатъчно пространство за мащабни постановки като "Дон Жуан", гръзките режисьорски опити на Морфов се изплащат, запечатвайки в съзнанието на публиката незабравими сценични пейзажи, като приличащата на пещера църква, в която армия от статуи в стил Микеланджело оживяват, а двуетажна трапезна маса се превръща в платформа за фатален фехтовален двубой.

На пръв поглед панорамните опуси на Морфов имат много бегло сходство с една от най-мо-

билните продукции, които видях по време на престоя си - „Шинел“ на Театър „Крего“ по мотиви на Гогол. Като Морфов двамата режисьори-актьори Нина Димитрова и Васил Василев Зуека са завършили актьорско майсторство и режисура за Куклен театър в НАТФИЗ, респективно през 1988 и 1992 г., а Морфов завършва през 1990 г. Кукленото изкуство е разрастващ се жанр в българската култура и избраните да бъдат обучавани в него в Академията получават широкоспектърно образование. Димитрова споделя: „Ние учихме не само куклено изкуство, но също и комедия д'арте, клоунада и драма, и в своето творчество съчетаваме тези дисциплини и развиваме различни качества, които разнообразяват спектъра на театралната изразност и превеждат литературата на разбираем визуално експресивен език. Образователните програми ни помогнаха да развием въображението си“. В света на „Шинел“ няколко парцалчета, пръчки и парчета картон са всестранно говорещи, като телата на двамата актьори, които претворяват дух, хванат в кучешки капан, или шивач, който разширя кърпката от ръкав. Постановката носи определена свежест и жизнерадостност, която не е пресъхнала, независимо от близо 20-годишната международна игра на спектакъла на 9 езика на повече от 150 фестивала. Дуетът е създал само още една продукция („Татко винаги е прав“, специално опълномощена от, и произведена за фестивала „Ханс Кристиан Андерсен“ в Дания) и основното им занимание са международните турнета, които от 1997 г. насам са ги довели неколкостранно в САЩ, включи-

телно във Вермонт, Калифорния, Мейн, Кънектикът и северната част на щата Ню Йорк.

Честите набези на театър „Крего“ в САЩ, за съжаление, все още не са държавен норматив. Черният трилър на Гърgev „Дзифт“ бива излъчен на Българския филмов фестивал, 2010 в Ню Йорк, но театралното му творчество все още предстои да бъде видяно в Америка. Това е режисьорът, който кара Едуард Олби, както драматургът сам признава, да види „Крал Лир“ в друга светлина. За щастие, международното сътрудничество е до голяма степен присъщо за българския театрален дух, особено сега, когато страната е членка на Европейския съюз. Целта на инициативата „Коние“ е да осигури творческа енергия за приятелски обмен от страна на американската театрална общност.

Това лято Габриел Шанкс от Нюйоркската лига на драматичните артисти отново тръгва за България, заедно със своя артистичен директор Роджър Данфорт, за да положи основите на потенциална петгодишна режисьорска обменна програма между Арт Офис, организация в София, която извършва промоции на културна дейност и която състави ноемврийската ни програма. Първата стъпка на съвместното предприятие Драматична Лига/ Арт Офис е да покани делегации от режисьори в ранната фаза на своята кариера да гледат постановки в съответните държави, което ще доведе до творчески семинари и работилници, а след време, споделя Шанкс, идеята ни е да доведем културно аклиматизиралите се вече американски

режисьори да поставят на български сцени и обратно. Дерек Голдман, завеждащ театралната програма в Университета Джорджтаун, също прави планове да се завърне в България и да очертае параметрите за партньорство между Джорджтаун и НАТФИЗ.

Онези от вас, които ще пъ-

туват до Варна този юни, ще присъстват на представяне на постановки, годни за международни турнета, както и на разнообразната традиционна селекция на изключителни български спектакли, специално отбрани от гост-експерти. Тази година изследователката Анна Топалджикова е удостоена

с тази чест под наслова: „Театърът – по-интензивната реалност“. Когато споменах тази тема на Олби отговорът му бе знаков, и едновременно утвърдителен: „Нали именно такъв трябва да бъде всеки качествен театър, независимо от стилистиката му. Това означава, че правят добри постановки....“

НИКОЛ ТЕЙЛЪР ОЩЕ ЗА ПОСЕЩЕНИЕТО СИ В СОФИЯ

- Коя беше първата пиеса, която Видяхте? Какво Ви Впечатли?

– Веднага щом пристигнах, същата вечер ни заведоха в Народния театър, за да видим „Козата“ на Олби, поставена на камерната сцена от Явор Гърдев. Не познавам пиесата изцяло, дума по дума. Разбира се, запозната съм със сюжета и героите и ми беше интересно да се абстрахирам от драматургията (поради езиковата бариера) и да извлека смисъла на ставащото от гвиженческата партитура, от силната динамичност, вътрешния драматизъм, интензивност и психо-физична енергия на актьорите. Може би защото беше поставена на камерна сцена, атмосферата беше много интимна и задушевна. Най-много ме грабна енергичността и посветеността на актьорите, тенденция, която проследих през целия престой в България. След като се върнах в Ню Йорк, гледах видеозапис на американската продукция на „Козата“, за да сравня двете постановки.

И макар и двете да бяха верни на драматургията на Олби, българският вариант беше зареден до предел с енергия и неумолима психо-физическа динамика.

– Може ли да сравните американския с българския театър, имат ли нещо общо?

– Американският театър е многообразен - камерни ансамбли, Бродуейски суперпродукции, мюзикъли, авангардни театрални постановки, танцов театър. Струва ми се, че самите актьори се обучават по различни системи. В Америка актьорите се концентрират изцяло върху една продукция и една роля, докато не я завършат, не преминат към следващия проект. В България бях поразена от факта, че едни и същи актьори играят множество роли и всеки път трябва да се превъплъщават наново, понякога в рамките на един месец или на една седмица. В този смисъл, ми се стори, че българските актьори са изключително гъвкави – умствено и телесно. Лично имах щастие то да гледам някои актьори в



Н. Тейлър

различни роли и бях възхитена от начина, по който се движат в една роля, а след ден-два в друга. Това ми се стори интересна тенденция. Макар и да гледах предимно драматичен театър, актьорското майсторство беше много физически заредено. Аз обожавам литературната красота на текста, тъй като това ми е професията, но отчитам физическото присъствие, енергичността и динамичността на актьорите, които са способни да разкрият смисъла чрез жеста.

– *До каква степен българският театър посреща изискванията на световния театър? Правим ли конкурентоспособен театър, който да бъде изнасян навън?*

– Абсолютно! Всички постановки, които гледах, да не забравяме, че програмата бе специално подбрана от Филип Арно и Марта Коние, бяха първокласен световен театър. Мисля, че мисията на Арно и Коние да създават връзки между български и американски актьори и режисьори е много значима за поддържането на двустранния културен и артистичен обмен между двете страни. Да, театърът, който видях, беше силно въздействащ, интензивен, зареден. Огромно впечатление ми направи театрална работилница „Сфумато“ и уникалният им подход към драматургията. Техният творчески процес е оригинален и ражда съвсем различен театър. Няма да забравя как в „Сънят на Гогол“ играта на светлина беше толкова въздействаща, че самото осветление заговори като отделен герой. В Америка всички отделни поддържащи елементи на театъра се пришиват на края към представлението. При „Сфумато“ сякаш отделните пластове се разработват паралелно от самото начало. Искането ми се да видя повече постановки на „Сфумато“ на американска сцена.

– *Имаше ли нещо, което липсваше?*

– Не мога точно да определя и не бих си позволила да обобщавам за българския театър само от 12 представления, които изгледах експресно за 9 дни. Съжалявам, че не видях куклени постановки, тъй като разбрах, че куклената школа в България е

много силна. Може би при следващата ми визита... Направи ми впечатление, обаче, че няма много съвременни български драматурзи, които да се поставят на елитните театрални сцени, освен постановката на Галин Стоеф по драматургията на Яна Борисова. Може би това е въпрос, над който съвременните български драматурзи трябва да се замислят. Също научих, че в България има много солови изпълнители, които сами си пишат сценариите. За съжаление не успях да посетя тези постановки. Ще го оставя за следващия път.

– *Как ще определите българските режисьори и актьори?*

– Актьорите са изключително талантиливи, отгадени, енергични, пленяващи. Превъплъщенията им са заредени с хипнотична интензивност и посветеност. Пак повтарям, че всички постановки бяха предврително селектирани от Марта Коние, Филип Арно и Арт Офис – местната софийска организация, която изготви уникалната ни програма. Видях работата на режисьори като Десислава Шпатова, която е силно свързана със своите актьори, Явор Гърдев, който, макар и да беше направил една вярна на драматургичния гений на Олби постановка, също е способен и на неконвенционален текстов прочит (получих видео запис на други негови постановки), както и театрални колоси като Александър Морфов, чието творчество е визуално и пленително.

– *Почувствахте ли творческа атмосфера в България?*

– София е много театрален град, толкова много театри за размера на града! Най-важното е, че билетите са достъпни и

хората могат да си го позволят. По всичко личеше, че театърът е ключова част от столичната културна програма.

– *Какво бихте споделили с българските читатели, което сте пропуснали да споменете в материалите си за българския театър?*

– Мисля, че материалът беше доста дълъг и покрива впечатленията ми. Може би тук трябва да спомена, че това беше първото ми пътуване до Източна Европа. Докоснах се до един съвършено друг свят, в който видях историческите пластове и еkleктиката в мирното съжителство на тоталитарна и модерна архитектура. Но да не забравяме, че успях да прекарам само една седмица в София и съм сигурна, че градът е толкова богат, че има още много аспекти, които чакам с нетърпение да уловя през следващите пътувания до България. И нещо повече, храната беше превъзходна. Вече споменах за шопската салата в статията. Няма да забравя вечерта ми с Нина и Зуека, които ме заведоха в един ресторант и часове наред говорихме за театър, докато се наслаждавахме на апетитен печен заек. Толкова вкусно!

– *Бихте ли се върнали отново в София? Заради какво?*

– За да видя още повече чудесен български театър, да се срещна с повече режисьори и актьори и да опозная театралната магия на България още по-отблизо. Да гледам повече куклен театър, може би да присъствам на някой от международните фестивали в страната... и, разбира се, за още една порция „печен заек“....

Антония Катранджиева

АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА

(Автор и режисьор на „Urban Tao“)

Сп. „Театър“: „URBAN TAO“ е пореден спектакъл от близо 10-годишния игрален афиш на театрална трупa „OVERGROUND“ със седалище Ню Йорк, чийто ръководител сте вие. Каква е тематиката на постановката и до каква степен тя е близка и нужна на съвременния зрител?

– Спектакълът третира темата за трите вида „карма“ – предопределената, звездната карта, под която сме родени, онази част от съдбата, която ни е спусната отгоре и не подлежи на промени, незабавната, онази част, чрез която жънем каквото посеем и на личния избор т. е. на свободата сами да променим съдбата си.

В „Urban Tao“ тази универсална тема е поставена в чисто съвременен социален и екзистенциален контекст. Сюжетът гравитира около шест непознати, които случайно попадат в метрото, в едно купе. Токът спира, а с него и времето, и те навлизат във футуристичното пространство на личните си житейски грами. Метрото се превръща в тунела между реалния и виртуалния свят, където обитателите споделят своите страхове, съдби, спомени и желания. Разказвайки своите лични истории, шест души търсят Тао-то - универсалния код на своята автентичност, и преосмислят кармичните си уроци. В тяхното абсурдно пътешествие те срещат парадоксални и митични същества като „Сфинксът“, който пази тайната на човешкия произход, „Будисткият монах“, който върви по средния път на самопознанието, „Вечният Пътник“, който донеся новите ветрове на промяната и „Квантовият скакалец“, който предоставя възможностите на хората да се реализират, и подобно на св. Петър, символно държи ключа за всяка врата. Пътищата на градските обитатели и митичните герои се преплитат в сложна мрежа от ситуации, взаимоотношения и обстоятелства. Градът се превръща в една „космическа зеница“, която наблюдава постъпките им, без да ги съди. Докато пътниците чакат своя кармичен бумеранг, те изпадат в състояние на „сатори“ или дзенско откровение. Те чакат по Бекетски... Дали ще гоиде „Гого“, или те просто вече са пристигнали на място на своята гести-



А. Катранджиева в „Urban Tao“



Стоян Пачев в „Urban Tao“



„Urban Tao“

нация?

В чисто философски план „Urban Tao“ черпи от холистичните залежи на квантовата физика и от парадоксалната мъдрост на „Тао Те Чинг“, именития китайски трактат за изкуството на живота. Тао-то тук не е етическа норма или идеал, който да бъде постигнат, а по-скоро една динамична реалност, в която ежедневно битуваме и която ни учи да следваме естествения ход на нещата. На фона на таоистката „изпълнена пустота“ още по-ярко се открояват личните преживявания на градските жители, обзети от страхове, терзани от съмнения, облагани от страсти, страдащи от самота, алиенация, несбъднати мечти, неспособна любов и гизмално пренасяне, неспособни да разкрият себе си. Постановката поставя въпросите за незабавната реалност, която, веднъж изживяна и осъзната, води до мигновени прозрения. Какво определя нашата съдба? Коя част подлежи на промяна и коя остава предопределена? Можем ли да изменим картата на съдбата си чрез упражняването на собствения си избор? Представлението се обръща към „Тао Те Чинг“, квантовата физика и зен будизма за отговори.

Мисля че тези теми, макар и вечни, не са изгубили своята актуалност за съвременния човек. Светът става все по-неопределен, непрегсказуем, постоянно променящ се. В тази флукуираща действителност е нужна една динамична скала от духовни ценности, които да ни научат да бъдем гъвкави в плановете си, да не съдим постоянно, да не страдаме от предразсъдъци, да погасим егоизма си, да станем по-състрадателни и толерантни и да разглеждаме злото от парадоксална платформа – като „нееволюирало добро“. Да търсим вътрешното съвършенство във всеки един от нас и да ценим уникалността на всяка една ситуация като рядка възможност да променим себе си, да излъчим повече любов и да получим просветление.

Сп. „Театър“: *А какво е сценичната стилистика на „URBAN TAO“? Нещо съвсем ново за „OVERGROUND“ или обратно, стъпка по пътя, по който върви тропата?*

– С „Urban Tao“ „Overground“ продължава своята линия на синтетичен театър – на сцената съжителстват танцът, драматичният театър, поезията, киното, архитектурата и живописът. Стилистиката е изведена в една тона-

ност на „футуристичен деконструктивизъм“ – амалгама от парадоксална драматургия, жива инсталация, постмодерен танц, пантомима, бойни изкуства, буюто, оперно пеене и танцов театър. Новото е, че има рисуване на живо, което е втъкано в динамичната, постоянно преливаща минималистична сценография. Сюжетът е изграден от колажирани сюрреалистични епизоди, в които афористичният, изпъстрен с парадоксални анекдоти текст се регулива с психо-емоционални състояния. Движенческата партитура е низ от вокално пластически етюди, мигове на контактна импровизация, стилизирани ежедневни жестове, абстрактни танцови вариации, пластически метафори и акапелни вокални кресченда, които извират от самите движения.

Целта е всички сетива на публиката да бъдат активирани чрез визията – сценографски (рисуване на живо) и мултимедияен асоциативен прочит на града, текстът (оригинално написан – регуливане на проза, поезия и афоризми), пластиката и танцът, музиката и живото пееие. Всички тези елементи допринасят за пълната „урбанистична алхимия“, която да разкрие противоречивата футуристична и социалната драма на жителите на един мегаполис като Ню Йорк.

Сп. „Театър“: *Какви чисто театрални проблеми решихте за себе си в този спектакъл?*

– Може би най-вече успях да постигна една органична сплав между отделните форми на изкуства, без нито едно да вземе превес, а всяко стилистично решение да обслужва основното действие. В този смисъл стилистичните преходи преливаха елегантно, без самоцелно да се търсят ефектни решения, по-скоро станаха почти незабележими, а връзките между танц, театър, рисуване, пеене и говорене на живо органични. В същия смисъл отделните тематични и философски пластове се регуливаха плавно с екзистенциалните и битовите теми. Може би тук успяхме да превърнем танца в органичен пълнеж на съдържанието, да превъзмогнем неговата формална абстрактност и да го подчиним органично на вътрешната драма на героите.

В „Urban Tao“ отново се реши въпросът за костюма, който да бъде едновременно реквизит, динамична сценография и характеризиращо отделните типажии облекло. Реквизитът

беше част от телесната скулптурност, визуално и пластически се вписа в общото действие. Може би, поради еkleктичната структура на спектакъла, най-голямото предизвикателство бе темпоритъмът, който в този случай беше постоянно изненадващ, внезапен, променящ се, провокиращ и понякога рискован нелогичен. Това спомогна на отделните сцени да имат еднакво силно въздействие, да няма спадове и върхове, а постоянно усещане за напрежение и „съспенс“. Първоначално залагах на сигурния логически обоснован темпоритъм, но накрая изоставих всичко и се предадох в ръцете на Тао-то. Точно тогава се получи и парадоксалният и въпросителен финал, който подтикна публиката към дълбок размисъл: „Пътешествието започна, кой клавиш ще натиснете на вашата клавиатура „ентър“ или „ескейп“ – изборът е ваш, вие си избирате ключът за вашата врата, безчетни ключове за безчетни врати, низ от възможности, които вие сами създавате, какво си избирате „ентър“ или „ескейп“?

Сп. „Театър“: *Мястото на театъра в духовното състояние и развитие на човека от Новия век?*

– Ролята на театъра винаги е била и ще бъде ключова за духовното развитие на човека. Театърът е онова огледало, в което се отразява животът на човешкия дух, лаборатория, в която се изследва природата и драмата на хомосапиенс. Място на просвещение, просветление, училище за духа, чистилище за душата, където актьор и зрител се трансформират, комуникират и взаимно израстват.

Какво привлича зрителите към театъра: емпатия, увлечение, ритуал, съучастие, зрелище, образование или алхимия? Или всички, взети заедно? В своето сърце театърът е демократичен: поле, хранено от безчет трупи, драматични артисти, комици, певци и улични изпълнители. Корените му са древни, архаични, богати и осигуряват връзката ни на едно дълбоко вътрешно ниво. Трансценденталните преживявания в театъра са емоционално стимулиращи, интелектуално провокиращи, забавни, трагични, всяващи надежда, политически и лични, зрелищни и интимни, изискани и кухи, грозни и красиви. Зрителите са провокирани да се ангажират в едно споделяно пространство с актьори, които се стремят да стигнат до невъзможното. Тези

споделяни пътешествия ни позволяват да си излезем от театъра променени и обновени.

Не мисля, че ролята на театъра се е променила от хилядолетия. Променили са се изразните средства, техническите възможности, стилистиката. Театърът стана все по междужанров, амалгамен, медиен, хибриден, асоциативен и глобален. Но независимо от дивергентната му функция, той винаги ще остане една лаборатория за духовни и творчески търсения, чистилище, място за трансформация и катарзис. Вярвам, че просветителската роля на театъра трябва да се съхрани, но не като трибуна за възпитаване на масите, а по-скоро като една кръгла маса за обмен и споделяне, средище за междulichностен контакт, съвременна платформа за обединение и реализиране на глобални проекти. Един плуралистичен храм, където алхимията между актьор и зрител да рисува нови хоризонти и да срува стари граници.

Задачата на днешните театрали е много сложна. Те трябва да са в крак с новите мултидисциплинарни тенденции, да са запознати с новите изразни средства и стилистика, да са ширококроени и да гръзват да експериментират и провокират публиката. Все още съществува много „вехт“ театър, който сякаш вече е изсъхнал, загубил е свежестта си, защото ревностно брани традициите, без да се вписва в новото време. А новото време е богато, хаотично, сложно, противоречиво, пълно с възможности и капани пред творческата личност. Изборът остава в нас. Нужна е систематична „дефрагментация“ не само на компютрите ни, но и на перспективата ни, за да станем по-отзивчиви към новото, без да забравяме, че театърът е нашето интелектуално и творческо оръжие срещу невежеството и комерсиализацията в изкуството. Ние възпитаваме естетическия вкус на младите поколения и задачата ни е изключително отговорна. Как да ги озарим, без да ги поучаваме, как да ги запалим, без да ги наставляваме? Да съхраним древната функция на театъра като място за диалог и комуникация? Възможностите и вратите са безчетни, ключът е един: стремейт ни да създаваме театър, който едновременно да провокира и вдъхновява зрителя, да го направи съпричастен и равностоен партньор в действието.



ПРОФ. СТАНИСЛАВ СЕМЕРДЖИЕВ

Ректор на НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“

– Проф. Семерджиев, огледа ли човек сградата на НАТФИЗ от към „Раковски“ например, ще установи, че ремонтът е свършил – пристрояването на таванския етаж вече е факт. Какво още остава, за да бъде проектът и интериорно финализиран?

– Това, което остава, е, да се закупи оборудване за сцената, която направихме, и зала за сценично движение. За съжаление част от оборудването, което сме предвидили, няма да може да бъде закупено, поради големите намаления в бюджета, но се надявам догодина да бъдат отпуснати пари в такава посока, за да можем да довършим окончателно проекта така, както е замислен.

– Модерно ли ще бъде оборудването? Както по света ли, кой-то харесваме?

– То и в момента е вече „както по света“. Даже аз няколко пъти водих чужденци, за да разгледат етажа с всичките зали. Бяха много впечатлени. Казаха,

че за тях това е голямо постижение в една малка държава като България, която е във финансова криза, а все пак са се намерили хора, които да създадат допълнителна материална база с най-висок стандарт.

– Какви са тия чужденци? Македонци, румънци, без да подценявам хората, разбира се?

– Напротив. Имаше една група от Китай, Испания, Германия, Корея – това беше по линия на Глобалния алианс на театралните училища. Хората разгледаха с най-голям интерес новите придобивки на академията. В този смисъл не бих казал, че представителите са от изоставащите страни, нито от страни, в които театралното образование да е прохождащо. Напротив. Във всичките училища има госта интересни и добре развиващи се театрални възможности, така че мнението, което изказах, бе съвсем честно, не от учтивост.

– Струва ли си усилието и напрежението на подобни ангажменти, особено във време на почти инфарктни финансови притеснения? Дали „наблюдаващите“ отстрани ще оценят идеята, целите и очакваната ефективност на това пространствено „отвоюване“ от въздуха?

– Ами, струва си.

– Вие като ректор не сте длъжен, нали?

– Не, не съм длъжен, за мен това е огромно натоварване. Почти цялото минало лято прекарах горе на строежа. В този смисъл, жертвам собственото си лично време за творчески проекти, дори за лични удоволствия, за да направя тези подобрения за академията, независимо дали става дума за студентския стол, за кинозала или за театрална зала.

– През есента ще ви искам разрешение да се храня в стола, препоръчаха ми го, а редакцията е близо до НАТФИЗ.

– С най-голямо удоволствие, добре сте дошла. Столът е много хубав, имаме даже договор за ползване и със Сатиричния театър, със Столична библиотека... така че струва си усилието, защото в крайна сметка всичко това се прави заради студентите, да имат те по-добра база за развитието си, а всички ние сме тук заради тях. Мисля, че в това няма никакъв особен героизъм, тоест така би трябвало да бъде. Аз съм станал ректор, защото смятам, че трябва стопроцентово да отдавам силите си, енергията си на академията в периода, в който съм ѝ ректор. И преди да бъда ректор, съм го правил, а ще го правя и след като ми свърши мандатът, вече като редови преподавател или в каквато и да е друга функция. По принцип така трябва да се работи и не ме вълнува дали някои отстраняват, или не оценяват нещата.

– *Всъщност, вие сте най-младият ректор в 61-годишната история на НАТФИЗ, амбициозен сте, личи желанието ви вашият период на управление да остави добри следи и в материалната база, и в чисто академичен план. Какво още сте намислили в тази насока?*

– Трудно ми е да кажа, че още нещо съм намислил, защото все пак от мандата ми остават само година и половина. Във финансовата криза идеите, които имах, вече не могат да бъдат реализирани, така че единственото, което ще се опитам да направя през тази година и половина, е да не позволя академията да бъде закрита или слята с други висши



Ст. Семерджиев

училища. Трябва да бъде ясно обяснено колко е важно за България да има самостоятелно висше театрално и филмово училище. Разбира се, по света има много университети с факултети по изкуствата, които функционират добре. Те не трябва да бъдат подценявани, ние общуваме с такива факултети. Но да се прекъсва традицията, която съществува и дава прекрасни плодове, би било грешно.

– *В разговор със зам.-министър Митко Тодоров, поместен в настоящия брой, става ясно, че от театралните директори на държавните сценични структури вече ще се изисква и очаква много, те трябва да са отлични мениджъри, за да защитават имиджа, а дори и живота на театрите. Досега този казър е бил предимно с актьорско или режисьорско образова-*

ние – специфика, твърде далеч от управленските изисквания, особено в новия век и още по-конкретно в условията на новия начин на финансиране, който ще бъде в действие още през 2011 година. Тоест, театърът ни вече има крещяща нужда от професионални директори/мениджъри, а НАТФИЗ има такава специалност. Хайде, очакваме НАТФИЗ да захрани театрите с млади директори/мениджъри. Или НАТФИЗ ги подготвя за мениджъри в други области на културата?

– Не, не, напротив, НАТФИЗ ги подготвя точно за директори на театри, за мениджъри на театри. Специалността „Мениджмънт в сценичните изкуства“ е така създадена като учебен план и като предмети, че в рамките на една година всеки актьор, режисьор, сценограф, театрал-

лен критик да получи необходимите умения и познания, за да стане добър мениджър и добър театрален продуцент. Ние, без да сме предвиждали такова развитие на ситуацията в държавата, сме успели да бъдем няколко крачки преди политиките и, създавайки тази магистърска специалност, започнахме да подготвяме такива кадри. Десетина души вече завършиха и аз очаквам в бъдещите години интересът към специалността да нарасне още повече.

– *Митко Тодоров казва, че ще ви вика на разговор специално по тази тема*

– Очаквам с интерес подобен разговор. Г-н Тодоров е наш преподавател в тази специалност и аз смятам, че това е много важно, поради факта, че в момента е човекът, който отговаря за театралната реформа и най-лесно и безпрепятствено би могъл да предаде на студентите онова, което се очаква от тях.

– *Може би наистина най-после нещата ще се стиковат. Не трябва ли връзката НАТФИЗ-професионален театър да стане по-интензивна, да знае академията от какво точно имат нужда театрите и да им го „произведе“? Или статутът „академия“ не задължава с толкова живи ангажменти с „производителността“ (репертоара) на българските театри?*

– От няколко години защитавам на специализирани форуми (а вече и публично, в няколко интервюта напоследък) тезата, че българското образование трябва най-сетне да бъде ясно поставено от управляващите, които и да са те,

в една от двете възможни схеми: или утилитарна, или идеална. По времето на социализма имаме утилитарна схема. На тоя завод са му необходими 300 инженери, на оня завод 200 химици, трябва ни за съдилищата 500 адвокати и т.н. И произвеждахме по държавна поръчка необходимите 200, 300, 500 съответни специалисти. От 20 години живеем в капиталистическа структура, която също почива на планови принципи, но в нея трудно биха могли да се планират конкретни бройки. Държавата би могла да предвиди стратегическата посока на развитие в определени области, но няма как да предвиди конкретните бройки, необходими за това развитие. Тоест, онзи планов централизъм, който съществуваше в социализма, в капитализма няма как да съществува. И сегашният принцип на финансиране на образованието почива на абсолютно архаични и остарели представи за някакъв имагинерен пазар.

Образованието гнес би трябвало да бъде идеално образование. Всеки трябва да има правото на образование, а къде ще се реализира, дали ще се реализира, кога ще се реализира – това не е въпрос на академичната общност. Това е въпрос на пазара, на реалния пазар! В този смисъл, смятам, че дори вече не би трябвало да съществува понятието „държавна поръчка“. Трябва да съществува общ Образователен фонд, управляван от Министерството на образованието или на финансите, в който да има 300 милиона, 500 милиона, един милиард лева (колкото може държавата

да даде) и в него да могат да кандигатстват за разпределение на парите всички държавни и частни училища. Тези, които докажат качеството на своето образование, чрез реализацията на своите възпитаници – чрез международните си контакти, чрез материално-техническата си база, чрез интереса на кандигат-студентите към специалностите им – те да получават пари. Така ще намалее и бройката на висшите училища, за която толкова много се говори. Защото групите, които не стават, според критериите на фонда, щат не щат, ще се самозакрият, независимо дали са държавни или частни институции.

– *Министърът на образование да не ви се разсърди за такива разсъждения?*

– Напротив, ние с него разговаряхме по този въпрос, аз съм му споделил вижданията си и бих казал, че той има сходни. Ние сме работили заедно по много проекти за образователни промени и макар да сме имали различни становища по някои въпроси, винаги съм оценявал желанието и енергията му да създаде нов модел (а дали този модел ще проработи и как ще проработи е вече друг въпрос). Сега е в неговите ръце да направи наистина радикални промени. Защото в момента сме в патова ситуация, в която държавата дава пари, ама на принципа: колкото студенти имаш, толкова пари ще получиш! Това е ситуация, в която не може да се издържи дълго. Особено училищата, които са малки, поради факта, че произвеждат по-уникални специалисти в областта на из-

куствата, няма как да функционират в една система, в която парите се дават на брой студенти.

– Новата учебна година започва със знаци от кризата. Пред прага сме на прецедент: наистина ли НАТФИЗ ще има „дървена ваканция“?

– Засега наистина, тъй като бюджетът на НАТФИЗ, такъв, какъвто беше гласуван от Народното събрание на 8 юли, е намален с 35 процента спрямо миналогодишния бюджет. 35 процента е такава финансова дупка, че не може да бъде запълнена, независимо от каквито и да са лупинги за привличане на допълнителни собствени приходи. В този смисъл решението на Академичния съвет, което беше прието през юни и одобрено от Студентския съвет, от Контролния съвет и от Общото събрание на служителите, гласи, че вследствие на кризата сме принудени да затворим вратите на академията към края на месец ноември до 15 февруари, като през декември всички ще бъдем в неплатен отпуск. В края на месец септември, както имам уверенията на финансовия зам. – министър Горанов, ще се проведе среща с няколкото висши училища, които наистина са доказали нуждата от допълнително финансиране (в тази група сме и ние) и дано се намери начин за намаляване на удара. Ако всичко това се случи, първото нещо, което ще направя, ще е отмяната на „дървената ваканция“.

– Дано да се случи. Възможно ли е министър Сергей Игнатов (Министерството на образованието е принципал на НАТФИЗ) да проявява повече внимание

към частните учебни заведения, поради част от личната си биография например, като с това държавните се явяват в по-неизгодна позиция? За пари говорим, разбира се.

– Не, категорично оспорвам такова твърдение, което съм го чувал многократно от най-различни хора. Министър Игнатов е почтен човек. Освен това много добре си дава сметка, че всички упреци към него ще бъдат свързани именно с факта, че идва от частно висше училище. Аз даже си мисля, че той в момента съзнателно прави колкото се може по-малко за частното образование, именно за да не бъде обвинен в подобна пристрастност. Проблемът, който съществува с финансирането на висшето образование, не е проблем, който е създал министър Игнатов. Той е от години.

– В чисто професионален план какво очаквате от учебна година 2010-2011?

– Очаквам да заработи новата ни двугодишна магистърска програма по „Актьорско майсторство за театър и кино“, която, мисля, че ще привлече много кандидати. Учебните предмети са изключително интересни, схемата на обучението е коренно нова и различна. Кандидатите ще се обучават на триместри, а не на семестри. Всеки триместър ще бъде концентриран върху една област, така че ще има интензивно и много задълбочено образование. Ние подготвяме и доста международни уркшопове в тази програма, за да могат студентите да се срещнат с най-различни подходи в актьорската работа.

Програмата ще бъде полезна за много хора, които вече дори са завършили, а някои са се и реализирали като добри актьори. Тя ще бъде интересно предизвикателство за тях.

– Възможно ли е, например, един утвърден актьор да дойде при вас, за да освежи изразните си средства?

– Това би било най-доброто, което може да се случи. Може да не стане в първата година, но в третата-четвъртата, да речем, когато вече се разчуе за тази програма, когато стане ясно какво представлява тя, когато отвътре се разпространи новината за нейната смисленост и полезност, към нея ще се прояви голям интерес.

– Тоест, както сме чували, че големи американски актьори, като Роберт де Ниро, например, отиват за определено време в школа, за да възвърнат автентичността в природата на професията си, това ще стане и тук?

– Ами да, това е целта ни. Трябва да кажа, че проф. Пламен Марков, който е инициатор на програмата, от години искаше да направим подобно нещо и с много усилия на голям работен колектив, сме на прага на финализирането на този проект. Това е бъдещето въобще на магистърските програми. Да бъдат широко отворени, с минимум задължителни предмети, с голям набор от избираеми предмети и с възможности за срещи с чуждестранни творци, срещи на хора от различни поколения, различни школи и различни жанрове.

Кеба Апостолова

юли 2010 г.

МАСА ЗА ДВАМА



МИМЪТ

КРАСИМИР АВРАМОВ

„Човекът-глас“ мълчи

– Преди десет години бяхте известен като „човекът-глас“. Пълнехте зала 1 на НДК с многобройна публика. После изчезнахте от хоризонта. И внезапно се появихте отново с пантомимния моноспектакъл „Спомени“ на сцената на НАТФИЗ. Кога се роди идеята за „Спомени“?

– Когато бях на турне в САЩ. Заг океана гумата „пантомима“ има специално значение. Там не си представят спектакъл от типа на това, което аз правя. Под пантомима разбират изкуство от рода на онова, което правеше Марсел Марсо – черни грехи, бели маски на лицето, движения, които са трудно разбираеми. Това беше голямо предизвикателство за мен. Там сам си бях продуцент. Дори професорите и хората на изкуството в САЩ ми казваха, че не смятали, че пантомимата може да е такава изкуство. Моята цел в спектакъла е с всяка отделна сцена или епюг да показвам история-

та на героя, да разкрия неговата драма. Това са истории на различни герои и случки. Не знаех как ще се получи с публиката. Тръгнах с аудитория от 50 до 100 човека. А в САЩ имаше представления, на които присъствуваха по 1000 зрители. Идеята за този спектакъл си е лично моя. Може би съм вдъхновен от Марсел Марсо, но също и от живота около мен.

– От кога се занимавате с пантомима?

– От седемгодишна възраст. Дядо ми беше глух и аз, без да го съзнавам, трябваше да си създам собствен език, за да общувам с него. А още като ученик във втори клас, учителят ми реши, че съм много смешен и ме записа в курса по пантомима. Започнах при Жана Димитрова в родния Сливен, после продължих при Вельо Горанов, при Александър Илиев и Петър Стефанов. Завърших НАТФИЗ при професор Васил Инджев. Учил съм се от изкуството на Ладислав Фялка.

Имало е много положителни и отрицателни неща, за да се оформя като такъв, какъвто съм днес. Моите учители са известни не само в България. Петър Стефанов днес работи в Холандия и Япония.

– Ученик сте на проф. Васил Инджев. Какво си спомняте за него?

Той умееше да вдъхновява,

да те вкара в един свят, от който не искаш да излезеш. Разказваше ни истини, ние виждахме нещата. Това беше най-неземният човек – благороден, готов да помогне. Умееше да оправя проблемите. Трябваше да призная, че имам два примера в живота си – доц. Никола Николов и проф. Васил Инджев. Закъснях три пъти за лекции и след това проф. Инджев не ми проговори дълго време. Но идваше на всичките ми спектакли. Той ме научи на много неща. Когато в пресата срещу мен се сипеха какви ли не нападки, аз не обидих никого, не се обърнах срещу никого – нито срещу журналистите, нито срещу някой друг. Професор Инджев ме научи на толерантност и етика. Днес в България трябва да помислим за това дали умеем да бъдем толерантни, дали умеем да живеем.

– Защо все по-малко актьори се насочват към пантомимата?

Пантомимата е нещо, с което човек се ражда и го разбира. Днес хората мислят, че тя е елитарно изкуство. В този вид, в който аз я предлагам, те се срещат с друга истина. Предпочита се гумата „движение“ и в това има основание. Желанието ми е хората да видят, че пантомимата е много интересно сценично изкуство.

– Какво е посланието на ва-

сия спектакъл? Кое обединява етюдите?

– Те са класически и авторски. Важното е зрителите, като проследят живота на сценичния герой, да разпознаят себе си. Идеята ми е човек да стане по-добър, да може да се радва на малките неща. Днес хората са изкушени от скъпото. Искam да видя чистотата в съзнанието, онзи човек, който е бил звезда.

– Има ли интерес към това изкуство в България?

– Ако има повече подготвка и обучение в тази насока, интересът ще се повиши. Пантомимата все още е елитарно изкуство. Тук е мястото да отбележа и проблемите в обучението на актьорите. Правих пантомимни спектакли по „Ревизор“ на Гогол. Днес много студенти в Театралната академия (НАТФИЗ) не знаят кой е Гогол. Те не знаят кой е и Апостол Карамитев. Интересуват ги други неща. Това е пагубно. В НАТФИЗ трябва сериозно да се изучава история на българския театър. Надявам се младите да

могат да се върнат назад в историята и да направят собствена преценка какво значи да си актьор, какво искаш да кажеш и да съзнаваш от какво се лишаваш в името на всичко това. Най-лошото е, че сега младите нямат мечти и оттам стигат до крайности. Пантомимата днес се изучава само в НАТФИЗ. Преподаватели има, лошото е, че заплащането е малко. Затова те са принудени да се занимават и с други неща – да продават коли, алкохол... В САЩ хората на изкуството не са поставени в такова положение.

– Какво е бъдещето на пантомимата?

– То зависи само от нас. Искam да посоча Марсел Марсо, защото той е класика. Но ние не трябва да правим само елитарни спектакли, а чрез средствата на пантомимата да показваме онова, което ни вълнува, което е в сърцата ни. На сцената се чувствам в моговоди. Музиката е в сърцето ми, а пантомимата в кръвта ми.

– Имате ли кумири?

– Не се стремя да приличам на никого, но обожавам изкуството на Чарли Чаплин. Бях силно впечатлен от неговата автобиография. В живота си имам максима: „Учи се от другите, но бъди себе си!“.

– Преди година представихте страната ни на песенния конкурс на Евровизия, а сега сте се съсредоточили в тихото изкуство – пантомимата. Защо?

– Правя пантомимата, но правя и музика. Записах две песни – „Риа“ по мои музика и текст и „Пустинен океан“ по музика на Стоян Стоянов и текст на Еми Марианска. През 1996-98 г. пълнех зала 1 на НДК. Днес много хора не си спомнят за това или не искат да си спомнят. После заминах за Америка. Мисля, че тенденцията в творческото ми развитие върви към по-добро. Никога не съм се задоволявал да правя само едно нещо. Непрекъснато се самообразовавам и не спирам – пиша, рисувам. Бях десет години в Лос Анджелис и имах самостоятелен концерт в залата на оскарите. Пях заедно с Керън Бригс, която дълго време бе пяла с Янис от Акрополис. Просто не знам защо навремето в България гледаха на мен като на извънземен

– Какви са плановете ви?

– Надявам се България да излезе от кризата, за да се сбъдне и една моя голяма мечта: да направя и да снимам концерт в античния театър в Пловдив с музикантите си от САЩ. В България не умеем да се гордеем с талантите си. Лично аз мисля, че само хората на изкуството могат да представят успешно България по света.

Ивон Димитрова



„Спомени“

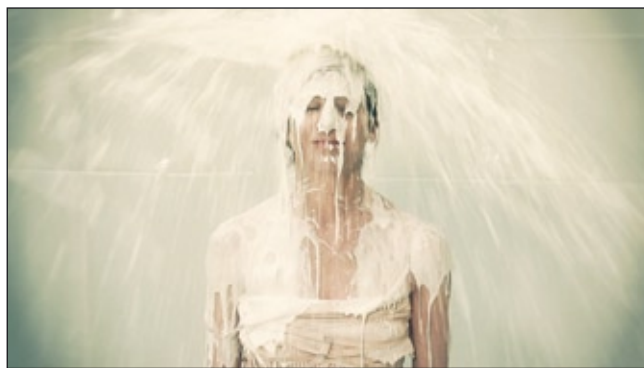
ФЕСТИВАЛИ

ВАРНА '2010

Ромео Попилиев

Дори в разгара на кризата тази година Международният театрален фестивал „Варненско лято“ – както винаги, провеждан току преди самия разгар на лятото – изглеждаше в добра форма. Разбира се, ако театърът, който е криза, не може да преодолява кризи, значи просто не е това. Осемнадесетото издание на фестивала за пореден път го утвърди като мястото у нас, на което могат да се уловят както тенденциите в българския театър и да се видят повечето от значимите му постижения, така също – при това казано без всякакво преувеличение – да се набележат някои от водещите насоки в световния театър.

И тази година представените спектакли и прояви бяха разпределени в добре познатите вече модули: българска селекция, международна програма, шоукейс от мобилни български продукции, специално поканени спектакли, уъркшопи, паралелна програма с различни прояви, изложби, представяне на книги и кръгли маси, а дори и театрални семинари за варненските ученици. Селекцията от българските спектакли, под мотото „Театърът – по-интензивната реалност“, този път принадлежеше на Анна Топалджикова. Разбира се, тя нямаше как да изненада запознатия с нашата театрална действителност и не преследваше подобна цел. „Да отвориш рана“ от Боян Папазов, с режисьор Иван Добчев на Театър „Българска армия“, „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ от Георги Господинов, с режисьор Маргарита Младенова на Малък градски театър „Зад канала“, „Вишнева градина“ от А. Чехов на Народния театър, постановка на Крикор Азарян, както и „Козата, или коя е Силвия“ от Едуард Олби на същия театър, в режисура на Явор Гърдев, „Нирвана“ от Константин Илиев с режисьор Иван Добчев на Пазарджишкия театър, и „Приятнострашно“ от Яна Борисова, постановка Галин Стоев, на Театър 199 – всички те са вече наградени и отличени спектакли, продъл-



„BoNet“, Хърватска



„Да докоснеш пода с глава“, Дания

жаващи да владеят интереса на зрителите. (По технически причини „За вредата на тютюна и други шеги“ от Чехов, с режисьор Елена Панайотова на Нов Драматичен театър „Сълза и смях“ бе заменен с „Лазарица“ на Радичков, добре познатата постановка на Кр. Азарян в Народния театър). Въпреки всичко това, струва си отново да видиш „Козата, или коя е Силвия“: една трагедия за съвременната невъзможност за трагически изживявания, водеща до принасянето в жертва на нейния основен символ, в много точната, оразмерена режисура на Я. Гърдев и великолепната актьорска игра, особено в лицето на Михаил Билалов и Бойка Велкова. Също така е добре пак да се срещнеш със спектакъла „Приятнострашно“, представящ едно особено царство от съвременни, донякъде ведро объркани чешити, изиграни от чудесни актьори, свършено оркестрирани от Г. Стоев, или пък с представлението „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“



„Лучия се пръзала по леда“, Румъния



„Хей, момиче“, Италия

– един комуникативен и силен текст, предизвикателство за театъра, намерило адекватната си театрална форма от Маргарита Млагенова. А „Нирвана“ на Пазарджишкия театър, в режисурата на Иван Добчев, за сетен път показва, че за нашата сцена този текст продължава да бъде все така неизчерпаем.

В модула от специално поканени спектакли трябва да бъде отбелязан амбициозният опит по „Фауст“ от Гьоте на домакина, Варненския театър, в ярката сценична версия и режисура на Лилия Абаджиева. Също така „Nordost“ от Торстен Бухщайнер, постановка на Младежкия театър, с режисьор Василена Радева – една почти документална грама за известната терористична акция в московски театър през 2002 г., както и „Гълъбът“, спектакъл на Народния театър с режисьор Десислава Шпатова и с участието на мощния актьорски дует Владимир Пенеф и Снежина Петрова. Спектакълът „Шинел“ от

Гогол на Нина Димитрова и Васил Василев-Зуека, макар и на 17 години, продължава да бъде все така свежо въздействащ. Пърформансът „Som Faves“, европейска копродукция, показва поредната силна изява на Иво Димчев: отново гранична, разбира се, като жанр, отново своеобразна, особена и предизвикателна, наситена с агресия, усещане за самота и желание за близост, за вписване в света на ежедневието и съпротива срещу него.

Международната програма на фестивала беше отново впечатляваща, различна и изненадваща. Впрочем част от тези постановки можеха да бъдат видени също така от софийската публика. Мултимедийният моноспектакъл „В търсене на изчезналия служител“ на автора, режисьора и актьора Раби Мруе от Ливан, Бейрут, представляваше политическа творба, основана на действителен случай, която със съпричастност и активност, но и с определено чувство за хумор разглежда въпроса за високия праг на гражданската чувствителност в съвременното общество – проблемът съвсем спокойно се отнася и за България, разбира се. „Хей, момиче!“, постановка на Ромео Кастелучи, едно от най-интересните и провокиращи явления в съвременния театър – бе смесица от смели театрални, визуални и музикални ефекти, която трудно подлежи на разказ, но във всеки случай внушаваше дълбок и неподправен трагизъм; нещо много трудно постижимо днес. „Хотел Матусал“ по идея, текст и режисура на Пиит Брукс и Ангрю Куик от Лийдс, Великобритания, съчетаваше възможностите на киното и театъра по един удивителен и оригинален начин, показващ съвременния безпамятен човек – раздвоен, така да се каже, между живото си присъствие и своя отпечатък, в чиято пролука някъде тихо е изтекла неговата същност. „Да докоснеш пода с глава“ на компания „Мют“ от Копенхаген, Дания, бе танцов спектакъл, наситен с изключително предизвикателна техника, едновременно весел и осеян с мрачни оттенъци, сякаш откънтяващ някъде от дълбините на староскандинавските саги и засядащ с ежедневно учудване в иначе познатата съвременна градска среда, с обичайните ѝ навици и грешки. Музикалният спектакъл „Черен Петър“, скромно наречен още „неконцерт“ от своите създатели от компанията „Дрифт“, базирана в Цюрих, Швейцария, може да

се посочи като жив пример за това, че музика би следвало да се произвежда от всичко – при това с ведър ентузиазъм, тънък усет, усмивка и оригиналност. Румънското представление „Лучия се пързала по лега“ по пиесата на литовката Лаура Черниаускайте и в режисурата на талантливия Раду Африм проследява с лекота и ненапратчивост, но и с вътрешна дълбочина сложните човешки взаимоотношения днес. „Къщата на имената“ на Айрин Ерсоз, родена в България и сама преживяла бедствието, наричано „възродителен процес“ и „голяма екскурзия“, в танц и слово, искрено и подкупващо пресъздава историята както на насилствената смяна на името, така също и на отстояването на личната свобода, която е нещо неизмеримо повече от назоваването. Танцовият спектакъл „BoNeT“ на Маша Колар и Зоран Маркович от Загреб, Хърватска, представи три съвършено изваяни танцови миниатюри върху темата за любовта.

В рамките на фестивала, както обикновено е ставало и преди, бяха проведени и две кръгли маси: „Театърът отвъд локалните сцени“, посветена на възможностите за международни инициативи и сътрудничество в това изкуство, както и „Българската култура на регионите“, където се развиха дебати върху възможните културни стратегии на регионално ниво. Впрочем афишът на протеклия международен театрален фестивал във Варна, както и досега, беше твърде богат, за да се обхване във всичките му прояви. Той със сигурност може да бъде също така щедър материал за извличането на най-различни и полезни изводи за развитието на съвременното сценично изкуство, като например този, че театърът, или просто онова, което днес се нарича така, като че ли е длъжен да става все повече всеяден, за да оцелява – така, както в природата най-добрият шанс получават именно всеядните видове. Да се приспособява към всякаква среда, да използва всякакви средства, да влиза в колаборация с всички изкуства. Въпрос на конкуренция, но и на плурализъм – защо не на конформизъм, също с основание някой би могъл да допълни. За да оживее спектакълът – в буквалния смисъл на думата, т.е. да оцелее, – той трябва да изненадва със своя уникален ход или решение, привличайки за своята кауза възможно най-разнообразни, неочаквани и скрити аргументи отвсякъде.

И накрая изниква един (не толкова) малък технически проблем, предизвикан от повърхностно

и съвсем елементарно сравнение между нашия и чуждия театър. Като че ли именно това сравнение е едно от онези, които най-вече и все още произвеждат тази опозиция на нашето и чуждото. Блюстителите на бедния театър, или на пустото пространство, вероятно ще го привидят като твърде ненавременно появяващ се, дори незаслужено цъфващ в разгара на глобалната финансова и икономическа криза. Та, това е въпросът за техниката в съвременния български театър. Но не за онази индивидуална и колективна актьорско-режисьорско-сценографска техника, за която нееднократно и с основание е било говорено. Не техниката на човешкото тяло, от която, разбира се, може и трябва да се иска все повече, а техниката за човешкото тяло. Става дума за същинските технически устройства – твърде скучни по своя наглед и направа за хората на духа, по принцип невидим, – които една съвременна сцена трябва да притежава, за да бъде достатъчно конкурентна и например по адекватен начин да оживява своите визуални или звукови ефекти, решения, внушения. В това отношение нашият театър е страшно изостанал и се боя, че каквито и реформи да се симулират в него, едва ли в близко време този проблем може да бъде решен. Защото става дума не за друго, а за менталитет: не за това цените веднъж завинаги да се обновят технически, да се закупят веднъж завинаги нови устройства, а непрекъснато да трае този процес. Ясно, в ситуацията на рязане на бюджетни разходи за това няма как дори да се помисли; между другото, в това отношение за някои либерални фундаменталисти кризата падна като манна небесна и те неприкрито тържествуват, че най-сетне държавата има достоен повод да се освободи от подкрепата си към културата. Така или иначе обаче, дори у нас, в крайна сметка да остане един единствен държавен театър, определено съществува опасността той да продължава да изглежда все така безнадеждно овехтял и опърпан.

Разбира се, животът продължава и какво друго ни остава, освен надеждата. Но коя надежда? Дали онази, че някак си нещата в най-елементарната им битност, в неинтензивната им реалност един ден ще се оправят? За да се съсредоточим върху по-другото, по-интензивното. Все пак остава и голямото утешение, че каквото и да се случва, театралните празници продължават да бъдат възможни.

ТЕАТЪР

4 – 6 ' 2010



СП. „ТЕАТЪР“

АБОНАМЕНТ ЗА 2011 г.

40 лева

Сумата изпратете на адрес:

Общинска банка АД

София, бул. „М. Луиза“ 88

BIC: SOMBBGSF

IBAN: BG 67 SOMB 9130 10 267 684 01

ЗА ДА БЪДЕМ ОТНОВО ЗАЕДНО



ЛЕОН ДАНИЕЛ (ВЛЯВО) И НАУМ ШОПОВ РЕПЕТИРАТ „ХАМЛЕТ“ ОТ ШЕКСПИР,
ТЕАТЪР „БЪЛГАРСКА АРМИЯ“, 1965 Г.