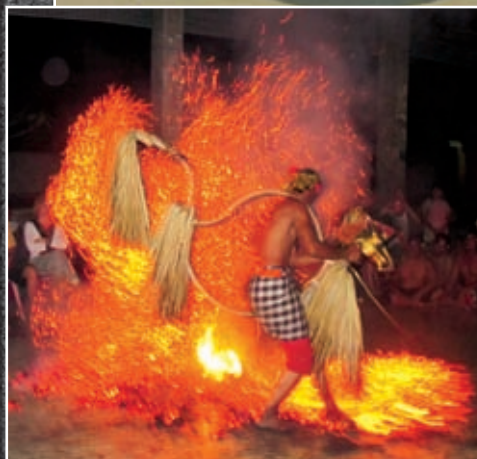


ТЕАТЪР

10 – 12' 2010



**ТР „СФУМАТО“
ТЕАТЪРЪТ НА БАЛИ И ЯВА
МИЯ УОО; ЙОШИ ОЙДА**

ТЕАТРАЛНИ НАГРАДИ – 2010

А'СКЕЕР

Водеща мъжка роля:

Деян Донков за ролята на Ермолай Алексеевич Лопачин във „Вишнева градина“ от Антон Павлович Чехов, постановка Крикор Азарян, Народен театър „Иван Вазов“

Водеща женска роля:

Ангелина Славова за ролята на Олга в „NORDOST“ от Торстен Бухщайнер, постановка Василена Раева, Младежки театър „Николай Бинев“

Изгряваща звезда:

Василена Раева за постановката на „NORDOST“

Поддържаща мъжка роля:

Филип Аврамов за ролята на Изгор Томски в „Дама Пика“ по А. С. Пушкин, постановка Бина Харалампиева, МГТ „Заг канала“

Поддържаща женска роля:

Невена Калудова за ролите на младата Фани и старата Фани в „Грозният“ от Мариус фон Майенбург, постановка Василена Раева, Театър „София“

Сценография:

Васил Абаджиев за „Госпожица Юлия“ от Аугуст Стриндберг, постановка Лилия Абаджиева, Народен театър „Иван Вазов“

Костюмография:

Елена Иванова за „Мизантроп“ от Жан Батист Молиер, постановка Росица Обрешкова, Народен театър „Иван Вазов“

Театрална музика:

Асен Аврамов за „Нирвана“ от Константин Илиев, постановка Иван Добчев, Драматично-куклен театър „Константин Величков“ – Пазарджик и за „Дама Пика“

Режисура:

Галин Стоев за „Приятнострашно“ от Яна Борисова, Театър 199

Най-добро представление:

„Приятнострашно“

За цялостен принос към театралното изкуство:

Йосиф Сърчаджиев.

Академия „Аскеер“ присъди почетен „Аскеер“ на Крикор Азарян за „Трилогията – Чехов“ („Чайка“ в Театър „Българска армия“, „Три сестри“ в Младежки театър „Николай Бинев“ и „Вишнева градина“ в Народен театър „Иван Вазов“).

ИКАР

Главна мъжка роля:

Михаил Билялов за Мартин, „Козата или коя е Силвия?“ от Едуард Олби, Народен театър „Иван Вазов“

Главна женска роля:

Мария Сапунджиева за Моли Суини, „Моли-Суини“ от Брайън Фрийл, реж. Борислав Чакринов, ДТ „Стефан Киров“ – Сливен

Поддържаща мъжка роля

Михаил Милчев за Шефлер – шеф и Шефлер – хирург, „Грозният“

Поддържаща женска роля

Снежина Петрова за Тя, „Гълъбът“ по Патрик Зюскинг, реж. Десислава Шпаторова, Народен театър „Иван Вазов“

Дебют:

Стайко Мурджев за режисура, „Пухеният“ от Мартин Макдона, Сатиричен театър „Алеко Константинов“

Майсторско техническо осъществяване на спектакъл

„Четири стаи“ по идея на Алисън Андърс, Александър Рокуел, Роберт Родригез, Куентин Тарантино, реж. Неда Соколовска, Гергана Димитрова, Мартин Вангелов, Атанас О'Махони, Театър „София“

Режисура:

Галин Стоев, „Приятнострашно“

Сценография:

Деница Аргиропулос, Никола Налбантов, Ева Вентова, Петко Танчев за сценографията на „Четири стаи“

Авторска музика или оригинално музикално оформление:

Асен Аврамов, „Нирвана“ и „ОООО – Сънят на Гогол“ по Николай Гогол, реж. Маргарита Младенова и Иван Добчев, ТР „Сфумато“

Куклено изкуство:

„Цар Дроздобраг“ по Братя Грим, граматизация и

режисура Ирослав Петков, Държавен Куклен Театър – Бургас

Златен глас:

Васил Бинев за дублаж в сериала „Брак с чужденец“

Критически текст:

Камелия Николова за книгата „Британската грама 1945-1989“, издание на БАН, Институт за изкуствознание, София, 2009

Драматургичен текст:

Яна Борисова за пиесата „Приятнострашно“

Вариететно изкуство:

Нина Зафорова за хореографията на спектакъла „Магията на танца във вариетето“

Награда за църково изкуство:

Емилия Иванова за дългогодишна творческа дейност в църковното изкуство със значими постижения във жанра „Въздушна акробатика“

Награда за цялостен принос към българския театър:

Проф. Румен Цонев

Награда за цялостен принос към българския куклен театър:

Тодор Димитров

НОВА БЪЛГАРСКА ДРАМА – ШУМЕН

ЦЯЛОСТЕН СПЕКТАКЪЛ

„Приятнострашно“ - Театър 199

РЕЖИСУРА

Маргарита Младенова - „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“ от Георги Господинов, МГТ „Заг канала“

СЦЕНОГРАФИЯ

Венелин Шурелов - „Нирвана“

МЪЖКА РОЛЯ

Владимир Пенев - „Приятнострашно“ и „Тихи, невидими хора“ от Яна Борисова, Младежки театър“ Н. Бинев“

ЖЕНСКА РОЛЯ

Гергана Плетнъова за Джени в спектакъла „Неделя вечер“ от Захари Карабашлиев, Театър „София“

МУЗИКА

Асен Аврамов - „Апокалипсисът идва в 6 вечерта“

НАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА МАЛКИТЕ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ – ВРАЦА

ЗА РЕЖИСУРА:

ПЪРВА НАГРАДА на Галин Стоев за „Приятнострашно“

ВТОРА НАГРАДА на Иван Добчев за „Нирвана“

ТРЕТА НАГРАДА на Нина Боянова за дебютната ѝ постановка „Първа любов“ от Самюъл Бекет - Център за култура и дебат „Червената къща“, София и на Стайко Мурджев за дебютната му постановка „Железният светилник“ по Димитър Талев - Драматичен театър „Стефан Киров“, Сливен.

ЗА МЪЖКА РОЛЯ:

ПЪРВА НАГРАДА на Владимир Пенев и на Стефан Вълдобрев за ролите им в „Приятнострашно“

ВТОРА НАГРАДА на Христо Бонин за ролята на Мъжа в „Нирвана“

ТРЕТА НАГРАДА на Сава Георгиев за ролята на Симон в „Тестът“ от Лукас Берфус, постановка на Николай Поляков в Драматично-куклен театър, Враца, и на Леонид Йовчев за ролята му в „Първа любов“ на Център за култура и дебат „Червената къща“, София, и на Павел Димитров за ролята му в „Първа любов“

ЗА ЖЕНСКА РОЛЯ:

ПЪРВА НАГРАДА на Радена Вълканова и на Снежина Петрова за ролите им в „Приятнострашно“

ВТОРА НАГРАДА - не се присъжда.

ТРЕТА НАГРАДА на Невена Калудова за ролите ѝ в „Грозният“

и на Станка Калчева за ролята на Фиона в „Тихи невидими хора“

ЗА СЦЕНОГРАФИЯ:

ПЪРВА НАГРАДА на Венелин Шурелов за „Нирвана“

ВТОРА НАГРАДА - не се присъжда.

ТРЕТА НАГРАДА - не се присъжда.

Наградата за най-музикален и пеещ актьор, връчвана от проф. Стефан Драгостинов, се присъжда на Владимир Пенев за участието му в спектаклите „Приятнострашно“ и „Тихи невидими хора“

„ВЪЛШЕБНАТА ЗАВЕСА“ – ТЪРГОВИЩЕ

(по азбучен ред на гражданите)

Държавен куклен театър „Дора Габе“ – Добрич – „Котаракът в чизми“ по Шарл Перо, режисьор Даниела Христова (дебют), сценография – Христина Стоилова, композитор – Владимир Джамбазов, Валентина Хамамджиева – Принцесата, Теодора Христова – Кралят, Румен Куртев – Жан, Човкоягецът, Димитър Янъзов – Котаракът в чизми

ЗА:

- успешен режисьорски дебют;

- оригинални кукли и музика;

- екипна актьорска работа;

Куклен театър – Ниш, Сърбия –

„Любопитното слонче“ по Ръдиард Киплинг, режисьор и музикално оформление – Виктор Климчук, сценография и костюми – Александър Сидоров, участват: Наташа Ристич, Мария Цветкович, Даворин Динич, Сарджан Милкович, Миряна Джорджевич, Татяна Миленкович

ЗА:

- ведро и естетично въздействаща визуална картина;

- актьорски ансамбъл;

- музикално оформление и изпълнение на песните;

Театър „Абсург“ –

„Дядо вади раяна“, авторски спектакъл на Владимир Колишкин, Васко Павлов

ЗА:

- оригинална сценична композиция и кукли;

- актьорско майсторство и общуване с детска публика;

Драматичен театър Търговище –

„Скитникът, Скрежко и Сърдитият Чичко“ по Джани Родари, режисура – Съби Събеv, сценография и костюми – Галина Абаджимаринова, Маргарита Маркова – Скитникът, Грета Неделчева – Скрежко, Ивайло Брусовски – Сърдитият Чичко

ЗА:

- оригинално жанрово решение от режисурата и реализация;

- актьорски изпълнения;

Театър „Дани & Деси“, Хасково –

„Жабокът цар“ по Братя Грим, граматизация, режисура и изпълнение – Таня Евтимова, сценография и кукли – инж. Атанас Евтимов, музика – Деси Димова

ЗА:

- прецизно измислени и осъществени декор и кукли;

- класически издържано актьорско изпълнение;

- театрална техника, звук и музика.

„ДВАМА СА МАЛКО – ТРИМА СА МНОГО“ – ПЛОВДИВ

Голямата награда за чуждоезичен спектакъл - Театър De la Pire Espres – Монреал, Канада, за спектакъла „Юбю на масата“

Награда за най-добър българоезичен спектакъл – Център за изкуства „За Рогопуте“ – Бостина, България, за спектакъла „Слив за смет“

Награда за творчески търсения във визуалния театър - Държавен куклен театър – Вудин за спектакъла „Цветята на малката Ида“

Награда за творчески търсения във визуалния театър се присъжда на Куклен театър Суботица за спектакъла „В тъмното“

Награда за успешен старт се присъжда на Театър „Хенг“ за спектакъла „Страната без остриета“

ТЕАТЪР „СОФИЯ“ ПОЛУЧИ НАГРАДАТА НА СТОЛИЧНА ОБЩИНА ЗА ЯРКИ ПОСТИЖЕНИЯ В ОБЛАСТТА НА КУЛТУРАТА ЮЛИ 2009 – ЮЛИ 2010 (“””)

ДЪРЖАВНАТА НАГРАДА „СВ. ПАИСИЙ ХИЛЕНДАРСКИ“ СЕ ПРИСЪДИ НА НАУМ ШОПОВ.

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР
Богата и точна информация за театър,
музика, изложби, кино, нови книги
Издател Константин Зареv, ET
artkalendar@abv.bg

КОРИЦА, I СТР. – Логото на ТР „Сфумато“ (горе; четете на стр. 2); Кечак (долу, Вляво; четете на 14 стр.); „Asclepius“, автор и режисьор Елън Стюарт, Театър „Ла мама“ – Ню Йорк (четете на 28 стр).

ТЕАТЪР

Година LXIV, бр. 10-12/2010, 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

Театрални награди-2010 (корица, 2 стр.) • „ТР „Сфумато“ от Т. Николова (2) • „Театърът на Бали и Ява“ от Й. Спасова (14) • „Йоши Ойда“ от А. Катранджиева (22) • „Турино‘ 2010“ от А. Олтеан (25) • Поща „Т“ (27) • Театър „Ла мама“ – при Мия Уоо (28) • „Режисьор в операта?“ от О. Стамболиев (33) • Акценти (36; 44) • Първи световен фестивал на училищата по кукловодство – Санкт Петербург (37) • Без Ана Иванова, Невяна Инджева, Георги Иванов (43) • Годишно съдържание -2010 (3 стр. корица) • 65 години ДТ-Габрово; 20 години МГТ „Зад канала“ (4 стр. корица).

Печатни коли: 5,5

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



Гергана Кофарджиева в „Прегу/сега“
от Р. Шимелпфенинг,
Театър „София“



Станка Калчева във „Фрида“
от С. Домазет,
Младежки театър

DE FACTO

ТЕАТРАЛНА
РАБОТИЛНИЦА
„СФУМАТО“

Един от българските примери за връзката на театъра с антропологията

Театрална работилница „Сфумато“ е театър лаборатория, основан от Маргарита Младенова (рогена на 25.04.1947 г. в Свищов) и Иван Добчев (роген на 04.05.1947 г. в Харманли). Интересен факт е, че първоначално и двамата режисьори „отделно един от друг обмислят напускането на системата на държавните театри и основаването на нов, експериментален, студийен театър“.¹ През юни

студийен театър“, със седалище София и с предмет на дейност: подготовка и изнасяне на театрални постановки.”² Така се ражда един нов театър, резултат на силното желание на своите създатели, които искат да създават нови спектакли, чрез които да изследват в дълбочина човека. „На 10 юни 1989 г. за пръв път се събира цялата трупа. Прочита се „Студийното евангелие“.³ „На 24 юни 1989 г.

ца“ (буквализиран превод от Workshop) „Сфумато“... ще се окаже не само най-устойчиво развиващата се неоавангардна театрална формация през 90-те, но представлява и особен интерес като явление, което се свързва с най-добрите открития на театъра от 70-те и 80-те с неоавангардните нагласи.”⁵ Идеята за театър лаборатория се появява още при театралната дейност на Оскар Шлемер, а по-късно през 60-те години вече я наблюдаваме при Йежи Гротовски, неговия последовател Еуженио Барба, както и при Ричард Шехнер. В България тази идея се реализира няколко десетилетия по-късно. Този тип театър има за цел да разчупи класическата сцена кутия, обръща се към историята на човешката култура, връща се към истинността. Затова е наречен „антропологичен театър“. Създателите на „Сфумато“, закърмени с психологическия театър, обогатяват тази идея, използвайки концепцията на Юнг и понятията: архетипно поведение и колективно несъзнавано. Дватама режисьори следват една отработена схема: режисьор-програма-те-



М. Младенова и Ив. Добчев

1988 г. двамата предлагат в писмен вид първата си разработка, а през юли и втората. „На 26 юли 1988 г. излиза следното решение, публикувано в „Държавен вестник“ (бр. 81, 21.10.1988, с. 8), където се казва, че се образува „Камерен

се провежда конкурс за име на театъра. Печели предложението на Иван Добчев: Камерен студийен театър „Сфумато“.⁴

Николай Йорданов разяснява появата на този феномен в българския театър „театралната работилни-

атър. Опитват се да преживят един вече натрупан в Европа исторически опит чрез своята работа. Стремят се да покажат нетеатралния текст (фолклорния в „Черното руно“; митологичния в „Митове“, където се включва и Явор Гърдев) като равносвален елемент от театралната практика. Според тях той успоредява работата върху тялото с наблягане върху словото. Акцентира се много и на репетиционния процес, който продължава преди всяко предстоящо представление. Актьорите поднасят не резултата, а случващото се тук и сега и зрителят е въввлечен като сатишен съучастник. „Театралната работилница не е театър, а по-скоро път, който трябва да бъде извърван.“⁶, както определят значението ѝ нейните създатели. Това е място, в което се провеждат експерименти, а не се произвеждат комерсиални спектакли. Целта е „театърът да се върне към изворите си; към изначалното си предназначение на духовен ритуален акт, в който човекът се съизмерва с енигмата на битието и се опитва да прозре тайната му. В центъра – човекът...“⁷

„Сфумато“ е феномен в българската театрална практика и това явление е необходимо да се отбележи. Маргарита Младенова и Иван Добчев са режисьори, за които същност на творческия им път е направата на авторски спектакли. Работата им с актьора е различна от класическия метод, те се стремят за акцент върху словото, го-

воренето, владеене на тялото, връщане към състояния на актьора, освободен от психологията. Това очертава едно видимо повлияване от опитите на Готовски и Василев. Подобна работа с актьора изисква специфичен тренинг и затова самите те възпитават своя трупа и се обграждат със съмишленици, готови да се потопят в тази естетика за театър. Спектаклите им винаги имат лайтмотив. Първоначалната кабинетна работа върху тях е много по-обширна като изследване на епохата, личния живот на автора, творчеството му. В определени случаи това предполага писането на нов текст, прекомпозиране на съществуващи произведения, добавяне на документална информация. Създава се необходимост от взаимна работа с различни специалисти: етнографи, диалектолози, специалисти по фолклор и гр., в зависимост от потребността, която налага спектакъла. Това по-мащабно и задълбочено изследване е задължително за създаването на подобни програми-процес. Точно тези програми ще бъдат обект на това изследване.

И за двамата режисьори на първо място стои репетицията, проникването в дълбочина, а не крайният резултат. „Представленията им обикновено отварят поетично пространство за интуициите им, че там, където все още е запазена вярата, има и надежда за съвременния човек – колкото и различно да изглежда той при Чехов, Радичков, апокрифните тексто-



„Апокриф“

ве, фолклора на каракачаните или Достоевски.“⁸

Характерно за „Сфумато“ е, че търсенията са свързани с това да може да се изведе на сцената вътрешният свят на модерния човек; да разкрие духовните му кризи в дълбочина; да покаже начина, по който ги преживява; да ги отпрати към загубените трансцендентни хоризонти. За да осъществят тези си намерения на практика двамата режисьори ги показват като човекът преминава през собственото си пречистване, отправя се към собственото си спасение, към съхранението на себе си в експанзията на популярната култура.

Въпреки че Маргарита Младенова и Иван Добчев работят в една посока, те са колкото взаимосвързани, толкова и различни. Това, което ги обединява, е, че всеки текст, който служи за основа на театрален акт, бива трансформиран към архетипни образи, ситуации и жестове, които са в центъра на техните творчески нововъведения.

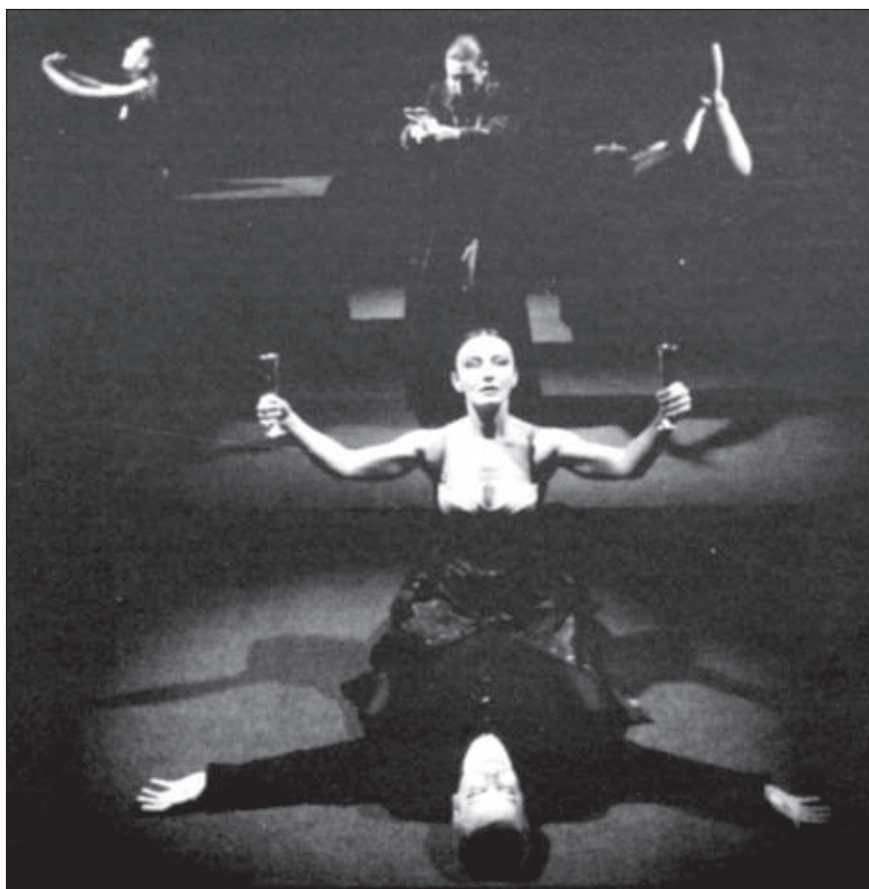
Неведнъж в свои изказвания и интервюта те заявяват този базисен интерес, чийто произход наблюдаваме в „неоавангардния европейски модел от 60-те и 70-те години – театърът-лаборатория, „бедният“ театър, театърът-ритуал...“⁹ Техните програми (програми) спектакли не разчитат на ясни послания и категорично формулирани смисли. Стремещт им е да въвлекат зрителя в една „сфумато“ територия на алтернативно преживяване, което да го разтърси, да го гръпне рязко от статуквото, от актуалното му живеене. До такъв тип въздействие се стига чрез репетицията, която има за цел да предизвика импулса, да намерят път към него и да впишат неговата природа в поетиката.

В програмите им „Радичков“, „Йовков“, „Архетипи“ са важни „подстъпите към пространството на „Апокрифа“ – в смисъл на връщане към началото, „пропадане в дълбочина“. В това има и осъзната мисия – да се улови духовността на балканския човек, корените му, водещи до най-древни култури и архетипи, до сложната симбиоза на езичество и християнство има конкретна целенасоченост. Текстовете, залегнали в основата на спектакъла, отвеждат към внушения, идващи от ересите, съновиденията, народнопесенната традиция. В тях се откроява една наивистична образност, драмата на човешкото живеене, философско прозрение за човека“.¹⁰ Този интерес е фундаментален и за другите

програми на „Сфумато“, въпреки че те не са от родната ни литература и драматургия – програмите „Чехов“, „Достоевски“ и „Митове“ пак залагат на архетипния модел и извеждане на екзистенциалните мисли; екстатичното преживяване; изваждане на невидимото, на онова, което става в душата на човека; изследват се причините и последиците от кризата на бездуховността. Това е отправна точка в творческите търсения и на двамата създатели на „Сфумато“.

Независимо какъв текст е базисна основа, в тяхната работа в центъра винаги стои някаква притча, която отключва словото. В програма „Чехов“ вниманието е насочено към проникване в живота

на човешкия дух. Към който и от спектаклите да обърнем поглед съзираме една носталгия. От първия спектакъл на „Сфумато“ – „Чайка“, където истинските чувства, истинският живот са затулени някъде там, където персонажите не могат да ги съзрат. Така те гравитират към корените на представата им за света и за природата на човешките взаимоотношения. Търси се начин за навлизане в живота на човешкия дух, прониква се в него, в неговите кризисни и екзистенциални преживявания – „P. S.“. Това изчезване на времето продължава и във „Вуйчо Ваньо“, настоящето отсъства. В „Три сестри“ линията е отправена към изследване на човешкото самоизгубване.



„Квартет“

Театър „Сфумато“ започва малко плахо с първия си спектакъл „Чайка“, първия и от програмата „Чехов“, последван по-късно във времето от останалите три. Интересен факт от историята по време на репетициите е, че екипът от двамата режисьори Иван Добчев и Маргарита Младенова, както и актьорският състав, започват репетиции на автентично място. „Когато започнахме работа в „Сфумато“ и решихме да поставим „Чайка“, взехме една вила от ТКЗС-то в Харманли. Намираше се край брега на езеро. Там започнахме да репетираме. Безусловността на мястото и времето помагат на актьора повече от затвореното пространство. ... Актьорите построиха малко театърче на брега на езерото. ...Тук няма срокове, бързина. Тук никой не гони резултата. ...Тук хората са много по-свободни да се отпуснат, да опитват и да търсят... Всички сходства на мястото, климата, сезона улесняват актьора да навлезе в съответната среда. Много по-естествено и спонтанно се раждат импулси.“¹¹ Този разказ формулира и един устойчив метод на работа при създателите на лабораторията и до днес: репетицията продължава, колкото е необходимо; няма категорично определен период, който фиксира работния процес; търси се импулса, за да се постигне живеенето „тук и сега“.

„Чайка“, както и останалите спектакли от тази програма, търсят постигането на едно „безусловно сценично

присъствие“.¹² За постигане на това те се доверяват на актьора, на неговата спонтанност на творец, както и в интуитивните му прозрения. По този начин той се превръща в съавтор на техните спектакли, а не марионетка, която е направлявана. И за двамата на преден план стои въпросът „как“, а не „какво“, за да се достигне до „тук и сега“.

„Р. С.“, вторият спектакъл от програма „Чехов“ с режисьор Маргарита Младенова „тръзва от една прекрасна идея – какво се случва в „Чайка“ след смъртта на Константин, т.е. след последната реплика на пиесата? Или как Константин живее във всеки персонаж?“¹³ Тук наблюдаваме не само проникване в характера и мотивите на персонажите, но и в пространствата на подсъзнателните им душевни изживявания. Целта е зрителят да съпреживява, да се отгаде на сетивността си, да се понесе във водовъртежа от емоции, без да мисли и анализира. В представлението няма ясна разделителна черта между изпълнителя и наблюдаващия, който е поставен в ситуация да изживява докрай цялата мъка и безнадеждност на непреодолимата екзистенциална самота. Според Светлана Байчинска тук сякаш понятието актьорска игра е изчезнало – „Играят? Не. Не играят, а съществуват на границата между живота и театъра така, че тя съвсем се размива. ...Тук сякаш не актьорите „постигат и изграждат образите“, а наопаки – образите

„обсебват“ актьорите, „вселяват се“ в тях и многократно изострят чувствителността им.“¹⁴

Във „Вуйчо Ваньо“ на Иван Добчев сме отправени „на ръба между минало и бъдеще с неясни носталгии и мътни илюзии – крехко „сега и тук“, почти неосезаемо в рутинната ни ежедневна действителност. ...настоящото като отсъствие.“¹⁵ Спектакълът е изчистен от психоаналитични анализи, където реакциите и жестовете ни се струват почти банални, а взаимоотношенията между персонажите са нагнетени от интензивен вътрешен поток. По този начин се постига едно почти физическо усещане за време, място, където енергиите задвижват своеобразно живеене на заедност с усещането за помитаща пустош. Това се дължи на безнадеждните копнежи по един груг живот, който да е по-добър, не по-възвишен. Даниела Стрелкова описва представлението като сблъсък „с опит за някакво „приземяване“ на автора, което по-скоро води до примитивизъм. „Героите на представлението са необикновени в тяхната обикновеност.“¹⁶

„Три сестри“ на Маргарита Младенова и последният спектакъл от програма „Чехов“ е „изследване на човешкото самоизгубване“¹⁷, където трагедията на тези хора е в безжизнеността на техния етичен кодекс. Камелия Николова казва, че Маргарита Младенова „обелва чеховото произведение от почти стогодишните напластявания, като прави

максимално близък до оригинала превод, изоставя финалните монолози на сестрите, „изискани“ от първия прочит на Станиславски и „забравя“ множеството режисьорски интерпретации на пиесата. Така текстът на Чехов става чист, самотен, завършен като сентенция, оцеляла през времето. Така Чехов става месия, а драмата му – свещено слово, съхранило непреходно откровение.”¹⁸

Програма „Чехов“ се характеризира с желанието да се покаже човекът оголен, разсъблечен от делничната си одежда, той е изправен пред нас с всичките си екзистенциални терзания и лутания, в него няма нищо скрито.

Ако в тези четири представления от първата програма на ТР „Сфумато“ сме отправени към архетипното поведение на човека, надзърнали сме в неговата голота, и сме почувствали неговата обезвереност за онзи друг живот, който не съществува, то в програма „Йовков“ сме потопени в притчата за греха, и по-конкретно в онзи грях, характерен за българина, който го отвежда до голямото нещастие. Така се раждат спектаклите „Грехът Златил“ на Маргарита Младенова и „Грехът Куцар“ на Иван Добчев.

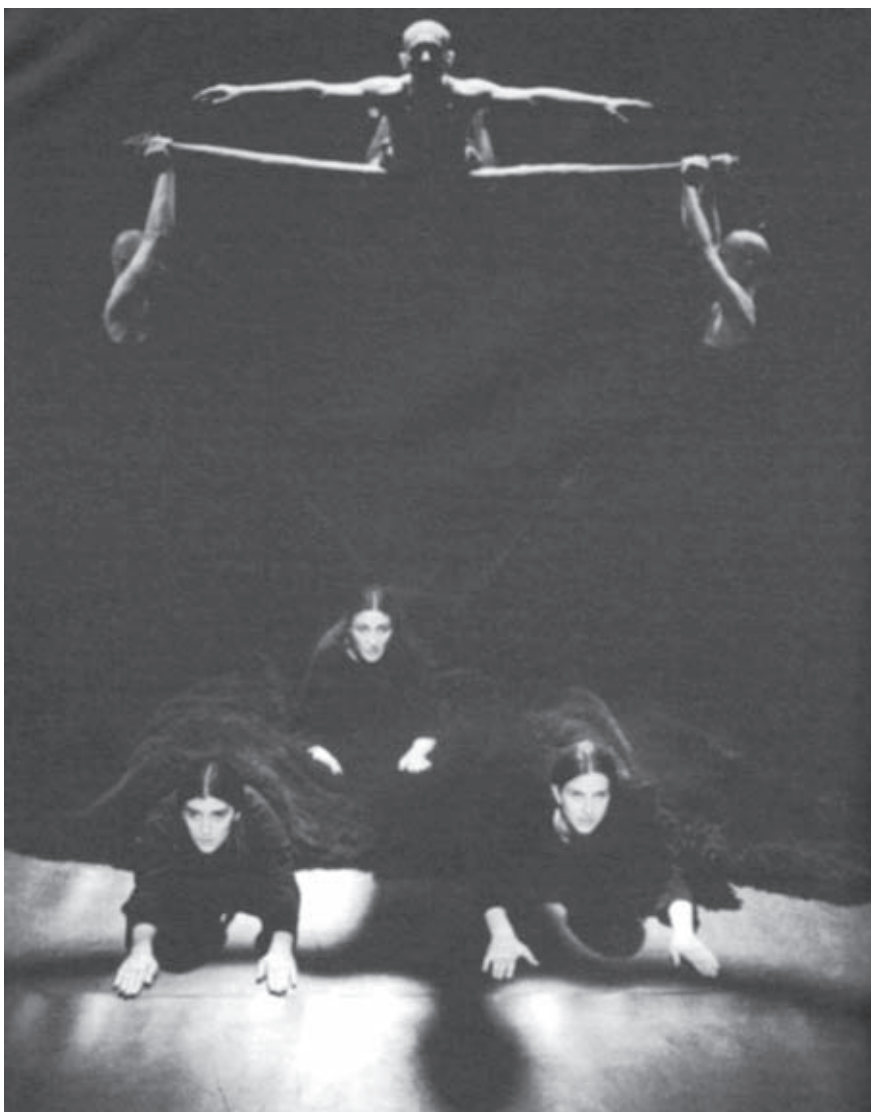
Ако „Грехът Златил“ се насочва към това „което с фанатична жестокост и мазохизъм се заравя в изследване на българското – като нагласа, като изконно усещане за нещата от живота”¹⁹, то това е насоката и на „Грехът Куцар”. И двете предста-

вления се насочват към греха, създавайки усещането за проповед, а проповедта се занимава с най-важните религиозно-нравствени проблеми. Основно място тук заема колективният субект. Чрез представяне на индивидите, които изграждат колективното несъзнавано – „греховете”. И двете представления излъчват трагичното усещане на българина, за живота и гравитиращия наоколо грях, за да сподели обречеността на всички „вътре” – тези, които възпроизвеждат греха. Едно проблематизиране на типично българското преживяване на света, така както то се е случвало винаги. Разликата е в това, че спектакълът на Маргарита Младенова ни насочва към наследения грях, този, който Златил е приел по наследство, а този на Иван Добчев ни отправя към друг вид наследственост, предавана през вековете, закодирана в нас, греха на човека, обречен да бъде земен, плътски, грешен – Албена, Нягул и тяхната грешна любов. И двата спектакъла залагат на автентичното диалектно говорене, на интимността със зрителя, който става съучастник на извършения грях – прелюбодеянието в „Албена” и този на алчността в „Златил”.

Този поглед в света на българина и колективния живот е насочен и в програма „Рагичков”, но там е добавена и темата за смъртта. „Падането на Икар” на Иван Добчев е по мотиви от произведенията на Йордан Рагичков и Ингмар Бергман, където превес има

словото и мисленето на Рагичков. Добчев „се изправя пред въпроса за смъртта така, както езикът на Рагичков я преодолява – чрез внезапните видения на едно колективно несъзнавано, изплували от времето.”²⁰ Това са персонажите на Рагичков, които винаги търсят брод между корена си и движението на времето, между ценностите си и кривините си, между земята и небето. „Падането на Икар” е спектакъл, който събира Рагичков и Бергман, езическо и цивилизовано, бягство, отричане на смъртта и игра с нея, с вярата в Бога. Главната цел е пораждање на екзистенциални и естетически напрежения у човека, който ги усеща със сетивата и душата си и това е на първо място. И отново през пукнатините виждаме как пред нас излиза този състоял се, несъстоял се живот, сред отчаянието, копнежите и надеждите.

Маргарита Младенова полага своя спектакъл „Луда трева” единствено върху текстовете на Рагичков, където „Прецизно и отмерено, това представление обхожда ръбовете на граничното – духовно, телесно или друго, - без да натрапва пределността, която може да се окаже и без-пределност, а ръбатостта – плавност и окръгленост, пореден повеи на „онова нещо” в „лудата трева”.²¹ Екипът на спектакъла се стреми да продължи по пътя към т.нар. българско, но не в полето на народопсихологията, а по-дълбоко, по-навътре. „Опитва се да проникне в света на чове-



„Черното руно“

ка, наречен българин. В спомените му, във вярванията му, в чувствата му, в говоренето му – да го хване отвсякъде.”²²

И в двете представления се залага отново на автентичния говорен диалект, който хем ни приближава към хората, хем ни отдалечава с неразбирането ни. Това не е пропукване, не е стремеж, това ни е необходимо и на нас зрителите, за да може да ни приближи да съпреживяваме, да се отдадем на усещанията и емоциите, на първичността си в неспособността да анализираме, поради собственото си невежество, наложе-

но ни от цивилизацията.

Програма „Архетипи“, в която са включени спектаклите „Апокриф“ и „Черното руно“, и двата авторски и под режисурата на Маргарита Младенова и Иван Добчев, са с най-ярка и категорична насоченост към понятието антропологичен театър. И двата спектакъла обемат в себе си архетипичното поведение на човека, неговия корен, ритуала. Макар и двамата да заявяват категорично, че „Черното руно“ не е антропологичен театър, все пак в него има достатъчно елементи, инспирирани

от естетиката на този вид театралност. „Апокриф“ е определен като Наивистични сънища за живота на човека между земята и небето. Една история, легенда, която се предава от поколение на поколение, но тя е история, предадена чрез силната съвременна интуиция за театър. Божидара Божинова споделя своето усещане за това представление: „Добрият театър се помни с душата. Не може да се опише, нито да се обясни, да се докосне невидимата струя от енергии, които потичат в театралната зала, заредени с любов и откровение. Но се помни завинаги. „Апокриф“ на театрална работилница „Сфумато“ е спектакъл – груб и изящен едновременно. Актьорите, в абсолютно равностойния ансамбъл, потопени във вселенския грохот, пишат Библията на българина по един ярък, неповторим и майсторски начин. Опитват се и успяват да ни накарат да чуем „небесните звони“. Разговарят с мъртвите, разтварят „седемте дипли на небето“ в един наситен, устремен ритъм, който не търси спогове и лоша импровизация. „Апокриф“ е спектакъл на един дъх – изпят, изплетен от режисьорско въображение и актьорски професионализъм. В блесналите присмехулни очи на актьорите се оглежда сякаш българинът – езичник и християнин едновременно, – по детски прехласнат в магията на света.”²³ Но тук присъства и нещо друго „мъжкото начало е изведено като активно-разрушително,

а женското – сплотяващо и пасивно в своята доброта”.²⁴ Архетипното поведение на мъжко-женското, сплотено в колективния му образ. Отново се прониква зад видимото и се изследва скритото човешко желание в неговото колективно съществуване.

„Черното руно” е спектакъл, инспириран от живота на каракачаните, но както пише Рада Баларева „Черното руно” се оттласква от етнографското любопитство към живота на каракачаните номади и се вписва в универсалната идея за движението като източник на живот и спирането като смърт”.²⁵ Но то се насочва и върху още нещо „върху екзистенциалните въпроси: кои сме ние, откъде идваме, къде отиваме, може ли един народ в сблъсъка със съвременната цивилизация да запази своята идентичност.”²⁶ Този спектакъл отново изисква зрителят да се довери на сетивата си, да остави емоциите, образите да го завладяят напълно, без каквато и да е необходимост за аналитично осмисляне. Ето това е един много силен елемент на антропологичния театър, да съпреживееш случващото се, да станеш част от него, да участваш в него. Режисьорите се доверяват на жеста и звука, на ритъма, които влизат в диалог с наблюдаващия. Това представление не се нуждае от преводач, достатъчно е да се отпуснеш и да заживееш с него, да пулсираш в унисон със случващото се. Езическо и свещено водят разговор и говорят за Човека и за необходимостта да се

почита онова, което го съставлява и създава – неговата гуша. Всичко това, което е част от представлението, го превръща в един своеобразен духовен ритуал, в пазител на паметта на един народ, който се ражда от небитието, за да расте пред очите ни в сценичното пространство.

В програмите на „Сфумато” ярко се очертава центърът на търсенията им и това е Човекът. През „Чехов”, „Йовков”, „Рагичков”, „Архетипи” достигахме до мита в „Митове”. Тук отново имаме силното присъствие на архетипа, но онзи, който е открит в гревната трагедия, тази която е първооткритие на митологията. Иван Добчев избира мита за „Егип цар” и създава своя „Тирезий Слепият”. Интересът на представлението е насочен към „Тирезий Слепият, а не към Египт Ослепеният. То се интересува от ужасяващия свят на Египт, видян през видимо красивопрозрачния и призрачносамотния, проблясващия в сумрака поетичен свят на Тирезий. То преследва проявяването в образ, появяването у публиката на усещането за ужаса в тъмнежа на чумави в греховете си хора като Египт. Проявяването на ужаса от свят, загубил целостта си – самотата на „золото чаталесто животно... Проявяването на страх и трепет пред една участ, която Тирезий долавя в съня си, изоставен от боговете, и той сам.”²⁷ Тук няма ясно подредена история, съществува една затвореност на метафизически пустата повтаряемост. За-

гинало е нещо, което е поддържало хората – вярата не съществува, тя е мъртва. Това е границата, онази, която поставя човека между две епохи в търсене на себе си. Всички персонажи се движат, но сякаш не виждат, говорят, сякаш не съществуват, обгърнати са от безвремието и търсят себе си, опитват се да осъзнаят вината си и причината за терзанията си. В центъра на тази картина на света стои Тирезий. „Тирезий не е герой. Той е човек, който гледа от страни събитията, но не участва в тях. Той не скача в огъня е опасно.”²⁸ Действието тече около самия Тирезий, той е този, който само констатира случилото се. Но това е картина от съвремието, където ние наблюдаваме какво се случва около нас, но не взимаме участие в събитията, не защото искаме да приемем ролята на резоньор, а защото сами позволяваме на събитията да ни поставят в неговата кожа.

Маргарита Младенова избира мита за Антигона, за да сътвори своя картина, наречена „Антигона Смъртната”. Нейното внимание е насочено към жеста на Антигона, която го осмисля впоследствие. Важното тук е да се разкрие този жест, обратен на нашето поведение. Затова режисьорката разрушава стереотипния Софокъл и връща зрялата, „виновната” Антигона към детството ѝ. Това е и противопоставянето на главния персонаж на собствената му природа. Архетипът е по-силен от инстинкта за самосъхранение. Маргарита

Младенова се интересува от това Как живее Антигона със своето решение, а не Защо избира да постъпи така. Отново целта е безусловно завладяване на зрителя, не е важно той да разбере, а да бъде въвлечен в действието, в живеенето на тази Антигона, изправена пред него. „Решавайки да погребва Полиник, Антигона не избира, а застава в сянката на смъртта. Затова е Смъртната. Представлението започва с това влизане и въвежда в живеенето в тази сянка. ...Във веригата на действоването, в живеенето на Антигона в сянката на смъртта, погребението на Полиник не се „акцентира“ като кулминационен, изключителен смислово натоварен акт. То се случва още в началото, в решението на Антигона. После ние го виждаме като ритуал, без думи. Тя го погребва, покривайки го с тялото си. И опитът на стража да я свали/раздели от него е опит да разкъса порядъка, да раздели, да откъсне живите от мъртвите. Това, което е, от това, което е било. Тези, които са сега – със своите грешки, от тези, които са били – с техните грешки. От спомена за тях. Да лиши живите от памет. Антигона отказва да живее така, просто защото знае, че и тя е смъртна.“²⁹ Представлението се стреми да ни отдели от първоначалното знание за мита „Антигона“, защото тук тя не е образа, който познаваме, тя е друга реалност, образувана от различни фигури. Затова Антигона не отрича своята смъртност и

не я преживява като трагичен факт от нейното битие, тя знае, че е смъртна. Именно това знание и живеенето в него е територията, върху която Младенова ситуира своето изследване. „Антигона, смъртната“ ни разкрива не живота-на-мита, а живота-в-мита.“³⁰

Последен обект на мое изследване е програмата „Достоевски“ по романа „Братя Карамазови“ от Ф. М. Достоевски, която включва два спектакъла – „Долината на смъртната сянка: Альоша“, постановка Маргарита Младенова и „Долината на смъртната сянка: Иван“ на Иван Добчев. И двете представления се насочват отново към съвременния човек и неговото живеене без бога, това е постигнато чрез „екстрахирането на чисто драматичното на Достоевски, отделянето му от епичното на романолия първообраз.“³¹

Маргарита Младенова успява с мярка и вещина, и с прецизност в детайлите да предаде битката на „горната“ и „долната“ бездна в девствената гуша на Альоша. Отворила се е дълбината, ти си едновременно сам и не е точно така, защото си разкъсван от обичта на всички, които те заобикалят. Движението на телата, говора, всичко е насочено към Альоша, но то някак си остава извън неговото възприемане. Думите се превръщат в концентриран жест към младия Альоша, стремеж да го докоснат поне с тях. Изсипват се потоци от думи, които насочват човека единствено и само към него-

вото вътре, което е някъде там. Тези потоци не търпят анализ, те са изговорени, за да могат да достигнат до душата, да могат да се усетят, почувстват, изстрадат. Отново зрителят е насочен към безгранично доверие на сетивата, което ще го отведе в „бездната“, наречена човек. Това е „театър, който настоява на тежестта на театралния материал и я преодолява; в който актьорите са екстремни и експресивно въздействащи“.³² Неустови изповеди, преживяване на своя собствен апокалипсис в търсене на Бога – това е истинският свят на Достоевски и на неговия последен роман, наситен с трансценденталност „дуализмът на дявола и Бога тук е напрегнат до задушаваш промискуитет. Той е толкова съгъстен, че адаптацията изхвърля всички персонажи, които не гравитират към семейната и любовната сфера (на Бога или на телата), неразделена от омразата (на същите).“³³

„Долината на смъртната сянка: Иван“ се занимава с философските и емоционални измерения на бунта срещу обсебващата алчност на телесното, срещу нелепостта на робското съществуване в провинциалния град Скоптригоневс, който е с едно символично измерение на провинциалния дух. Но въпреки гордостта на поетическите намерения Иван Карамазов се озовава затънал в непреодолими препятствия. Разлага се надеждата за просветление и капаните на престъплението – отцеубийство постепенно

затяга своята примка. Единственият изход от кризата на духа и мисълта са смъртта на бащата. „Аз убих баща си, казва Иван. И сега – какво? Аз го убих. Трябваше да го направя. Мисля, че това е едно действие, след което неизбежно идва яснота (...) И сега какво? Какво още? Да, липсва формулата. Животът обаче придоби смисъл на разяснение. ...Той не го е направил. Той се обвинява. Защо? Какво извършва Иван, като се обвинява за убийството? Какъв диалог води със своя двойник, с дявола? Скок в пропастта в меандрите и тайните на виновността и на обесията.“³⁴ Движещият се влак и иконата на Христос, която виждаме през прозореца на вагона в „Долината на смъртната сянка: Иван“ ни отвеждат към Бог и това, което се случва.

Поетиката на Достоевски се следва и в двата спектакъла. Екстатичната природа на усещането, чувстването и мисленето на случването са в основата на представлението, въпреки че текстовете са авторски, нови и оригинални, написани от Георги Тенев. Това не е адаптация на романа „Братя Карамазови“ – идеите са около романа и са изцяло режисьорски. И както казва и Боян Манчев: „Оттук и замахът на Иван Добчев, Маргарита Младенова и Георги Тенев към антропологическа и културноисторическа, философска и религиозна проблематика, белязваща нашата култура и днешната ѝ ситуация. Оттук и интересът към ритуала, влияещ върху цялостната поетика на „Сфумато“.

Той е свързан не толкова с някаква носталгия по архаиката, с опит за екзистенция на родовите фантазии, а се дължи на свещения му характер. Свещеното е необходимо на този театър в архаичния му смисъл на опасност, излагане на абсолютната другост, възможност за екстасис, излизане вън от себе си“.³⁵

Търсенията на екипа от двамата режисьори на ТР „Сфумато“ винаги са били отправени към онова невидимо, което създава необходимост да се нагази в дълбокото, да се разгърнат пластове на душата, потънала в своите екзистенциални лутания. Факт е, че и до днес двамата продължават своята работа именно в тази посока, без да са ограничени от конкретен репертоар или предварително изготвен план, който да възпира творческите им импулси. Отдадени сто процента на каузата си, че „Театърът е религия – вярата върви пред чудото. Няма чудо без вярващи“.³⁶, те упорито и безотказно вървят към своето чудо – изравяне на истината за човека, който е непознаваем; пристъпват към познанието на човешката природа, която е обгърната в мъгла, за да разкрият на сцената вътрешния свят на днешния човек.

Създали една устойчива театрална формация, която съществува вече две десетилетия, Младенова и Добчев продължават упорито и безотказно да следват своята отработена схема: режисьор-програма-театър. Освен споменатите вече програми:

„Чехов“, „Йовков“, „Радичков“, „Архетипи“, „Митове“ и „Достоевски“ (които са обект на изследването, защото са създадени през 90-те години) те са последвани от програма „Изход“, включваща „Станция Астапово“ – последна спирка от живота на Л. Н. Толстой, постановка Иван Добчев и „Станция Елабуга“ – последна спирка в живота на Марина Цветаева, постановка Маргарита Младенова.

Преминавайки през живота на известния руски писател, Добчев ни потапя в „смисъла на бягството от тривиалните „ценности“ на живеенето – семейството, домашния уют, формалната съпругеска любов, светската слава и „заслужения отгих“ върху лаврите на някогашния успех. ...В „Станция Астапово“, базиран върху биографичната книга на Владимир Чертков „Бягството на Толстой“, това изнурително бягство е трагичен жест срещу цивилизацията, която вече използва индивида като инструмент на комерсиалното“.³⁷, спектакъл, който апелира към духовното в нас.

Маргарита Младенова избира за център на своя разказ руската поетеса Марина Цветаева, за да ни покаже „талантливият човек с неговата болка и слабост“.³⁸ Тук режисьорката е решила да разкрие пред нас „вече загубената аура на твореца и творчеството и профетично настоява на висшата му ценност, на осмислянето на значението му като единствен „изход“, единствено спасение сред вулгарното, масовото“.³⁹

И двата спектакъла са насочили вниманието си към известни личности от руското литературно наследство. За следваща спирка двамата режисьори избират живота и творчеството на Аугуст Стриндберг или програма „Към Дамаск“. Тук са включени спектаклите „Жюли, Жан и Крестин“ по „Госпожица Юлия“, „Мъртвешки танц“ – постановка Маргарита Младенова, и „Стриндберг в Дамаск“ – постановка Иван Добчев.

В „Жюли, Жан и Крестин“ сме отправени в света на умираещия духовен човек (Жюли), който бива унищожен от новия цивилизован варварин (Жан). Както казва Николай Йорданов: „Спектакълът се съсредоточава върху ситуацията на съдбовен избор, в която са попаднали трима души – Жюли, Жан и Крестин: Жюли, движеща се с мазохистично удоволствие между екстаза и меланхолията, остава подвластна на своите инстинкти; Жан със садистична агресивност следва проекта за социалното си издигане; Крестин, здравият разум, избира социалният конфронтизъм“.⁴⁰ Няма чувства, няма любов, те липсват, както тук, така и в „Мъртвешки танц“, където „любовта напълно отсъства като категория... Тя представя крайния, лишен от всякакъв сантимент, демоничен и абстрактен сблъсък на два противоположни полюса, борещи се за надмощие...“,⁴¹ където „понякога изходът от смазващата самота, трагичност и нелепост на човешкото битие е

само един – смехът“.⁴² И двата спектакъла звучат съвременно, защото пред нас са разкрити съвременни модели на поведение и зрителят е оставен сам да открие в какво точно се крият неговите проблеми.

„Стриндберг в Дамаск“ е създаден от текстове на Георги Тенев и Иван Добчев. Спектакълът е изграден като един сън в съня и когато се срещнем с него като зрители, ние сме допуснати да видим нещо, което е по някакъв начин съкровено. Впуснати сме в „домогване до нереализираното, до мечтата, до абсолютното, до необяснимото. Отвъд зримото, отвъд възможното“.⁴³ Свят, изпълнен с жестокост и мизерност, защото в него хората са плетеница от желанията си и тленните си тела. Един свят, представен като двойник на този, в който съществува модерният човек.

През 2008 г. Иван Добчев прибавя към програма „Архетипи“ спектакъла „Лазар и Иисус“, по апокрифа на Емилиан Станев. Тук се изследва загубата на чистата сетивност, която Лазар губи след Възкресението. По този начин притчата добива нови измерения, незасегнати в Библията. Въпросите, които се задават и на които се търсят отговори, са без всякакво присъствие на назидателност и поучение. Цялата архитекtonика на Християнската църква е построена върху вярата в Царството небесно, което ни очаква след смъртта. През целия си житейски път ние сме устремени към

мястото, където ще бъдем приети само като праведни мъртви. Според преданието, а и в спектакъла, се предполага, че Лазар е пребивавал „отвъд“, успял е да се докосне до бленуваното царство, към което сме се отправили всички от материалния свят. Всички задават въпроси на Лазар, всеки се интересува какво е „там“, кое е това, което „жадуват“ и не успяват да облекат в реални пейзажи и образи, а само в тези, които са плод на човешкото въображение и фантазия. „Възкресеният“ мрачно мълчи и не дава словесно възплъщение на видяното, защото то не съществува, то не е реално, него го няма. „Спектакълът причинява болка – боли не за разпнатия Христос, който остава някъде зад сцената, а за грешния Лазар, за най-низшия, най-бедния, най-последния в човешката редица... който е ограбен, отнето му е Царството Небесно... И все пак той го намира, извървявайки някакъв странен, заобиколен, човешки греховен път.“⁴⁴

Последната програма, която ангажира на този етап вниманието на „Сфумато“ и нейните създатели е програмата „Гогол“ и единственият спектакъл през сезон 2008/2009 „ОООО – Сънят на Гогол“, постановка М. Младенова и Ив. Добчев. Дватамата насочват вниманието си към света на Гогол или по-точно към света на „малкия човек“, който присъства в творбите му. Свят, показан през всекидневната му реалност, подобна на сън, където протегайки се към щастието се

отправяш по пътя към провала. Но за двамата режисьори „този човек съвсем не е „малък“, а по-скоро сам е голяма вселена – богат на прозрения за съвременния ни свят. Неговото самопреживяване, потъването му в разместващите се огледални реалности на сцената – между желания и (из)живения живот – могат да се видят като огледало на вътрешния свят на днешния човек... Чрез сюжетния мотив за женитбата авторите на спектакъла се занимават с темата за възможния само в съня щастлив живот, който пропада в нищото на космическата, екзистенциална самотност на човека“.⁴⁵

Създадена с много любов

и всеотдайност от режисьорския екип Маргарита Младенова и Иван Добчев, ТР „Сфумато“ успява двадесет години да поддържа и запази своята уникалност. През всичките тези години театралната работилница съумява да съхрани първоначалната си енергия в търсенето на свой собствен театрален език, на който да говори, с който да докосне зрителя и да го запознае със собствената си естетика. В точка втора на студийното евангелие се казва „Театърът не може да промени света, но може да промени хората в себе си. Нека първо себе си усъвършенстваме нравствено и духовно, а после да очакваме някой (зрителят) да ни последва“.⁴⁶ Доказател-

ство за промяната и усъвършенстването „нравствено и духовно“ на хората в тази работилница са стабилното ѝ присъствие и днес. Тази уникална театрална формация, създава множество спектакли, провела многобройни международни гастроли, успяла да привлече и запази своя собствена публика, благодарение на вярата, че „изкуството е служене, че сцената е място за екстатично пренасяне „отвъд“, за пречистване. Театърът е разбран като модел на творението. Постоянството, целостта, отстояването са следствие от съзнанието за мисия, с което този режисьорски екип живее в театъра.“

Тинка Николова

Бележки

- ¹ Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 12.
- ² Пак там, с. 15 – 16.
- ³ Пак там, с. 16.
- ⁴ Пак там.
- ⁵ Йорданов, Н. Как да мислим за театралната практика на 90-те. – В: Театралната практика в края на 90-те, С., 1999, с. 138.
- ⁶ <http://sfumato.info>
- ⁷ Пак там.
- ⁸ Дечева, В. Новата ситуация в българския театър. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 12.
- ⁹ Йорданов, Н. Как да мислим за театралната практика на 90-те. – В: Театралната практика в края на 90-те, С., 1999, с. 139.
- ¹⁰ Денева, ИВ., След представление на „Апокриф“. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 406.
- ¹¹ Младенова, М., Добчев, ИВ. Няма мир под смокините. Пленерите на „Сфумато“, разговор на Бойчева, М., Български писател, бр. 39, 26.9-2.10.1995. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 377.
- ¹² Николова, К. По стъпките на едно завръщане. – В: Николова, К., Белези от нищото, С., 1988, с. 75.
- ¹³ Тибода, Ж. П., Либерацион, 09.04.1991. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 62.
- ¹⁴ Байчинска, СВ., Писмо без адрес и с послание, сп. Театър, № 9-10, 1991, с. 57.
- ¹⁵ Дечева, В. Спектакъл-събитие. – В: Дечева, В. Театърът на 90-те. Реплика от ложата и груги текстове, С., 2001, с. 45.

- ¹⁶ Стрелкова, Д. Чехов ли?. сп. Театър, № 7-8, 1994, с. 13.
- ¹⁷ Дачев, Ю., В Москва явно няма да се ходи. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 112.
- ¹⁸ Николова, К. По стъпките на едно завръщане. – В: Николова, К. Белези от нищото., С., 1998, с. 77.
- ¹⁹ Дечева, В. Изглед от „Вътре“. – В: Дечева, В., Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. С., 2001, с. 27.
- ²⁰ Дечева, В. Мощно. – В: Дечева, В. Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. С., 2001, с. 30.
- ²¹ Рупчев, Г. За прекрасната неясност. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 94.
- ²² Дечева, В. В омото. – В: Дечева, В. Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. С., 2001, с. 34.
- ²³ Божинова, Б. Апокриф. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 118.
- ²⁴ Тодоров, Цв. Летящата стълба. – В: Пак там, с. 119.
- ²⁵ Баларева, Р. „Сфумато“ атакува Авион. – В: Пак там, с. 160.
- ²⁶ Пак там.
- ²⁷ Дечева, В. Сянката на Турезий Слепият. – В: Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. С., 2001, с. 222.
- ²⁸ Димитрова, И., Уморени от безсмъртие. сп. Театър, №. 1-2, 1999, с. 15.
- ²⁹ Дечева, В. Антигона, отместването. – В: Театърът на 90-те. Реплика от ложата и други текстове. С., 2001, с. 249.
- ³⁰ Йорданов, Н. Антигона или Животът като агония. в. Литературен вестник, бр. 38, 25.11. – 1.12.1998, с.7.
- ³¹ Янакив, К. – В: Програмата на спектаклите от програма „Достоевски“.
- ³² Дечева, В. Танц над пустотата. в. Култура, бр. 17-18, 13.05.2005, с. 9.
- ³³ Тибода, Ж.-П. Българската трупа претворява произведението на Достоевски в дуптих. в. Култура, бр. 2, 21.01.2005, с. 8.
- ³⁴ Дарж, Ф. В меандрите на виновеността с Иван Карамазов. в. Култура, бр. 2, 21.01.2005, с. 8.
- ³⁵ Манчев, Б. – В: Програмата на спектаклите от програма „Достоевски“.
- ³⁶ Студийно евангелие. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 7.
- ³⁷ Николова, П. „Сфумато“ се въздържа в Цветаева и Толстой. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 208.
- ³⁸ Каприев, Г. Нов кръг на спиралата „Сфумато“. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 216.
- ³⁹ Дечева, В. Поем и време. в. Култура, бр. 13, 07.04.2006.
- ⁴⁰ Йорданов, Н. Без Бог! Без господар!... в. Литературен вестник, бр. 11, 21-27.03.2007.
- ⁴¹ Атанасова, М. Мъртвешки танц. в. Литературен вестник, бр. 17, 02.-08.05.2007.
- ⁴² Пак там.
- ⁴³ Панчева, Св. Домогване до абсолютното. Иван Добчев и Август Стриндберг пътуват към Дамаск. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 248.
- ⁴⁴ Топалджикова, А. Погледнал нищото и ослепял... в. Литературен вестник, бр. 12, 02-08.04.2008.
- ⁴⁵ Дечева, В. Фантасмагоричният Гогол. в. Култура, бр. 12, 27.03.2009.
- ⁴⁶ Студийно евангелие. – В: Вандова, М., Вангов, Н. Театрална работилница „Сфумато“ 1989 – 2009, С., 2009, с. 7.
- ⁴⁷ Топалджикова, А. 20 години Театрална работилница „Сфумато“. сп. Homo Ludens, бр. 14, 2009, с. 171.



ПО СВЕТА

ТЕАТЪРЪТ НА БАЛИ
& ЯВА**Йоана Спасова-Дикова**

Група европейски учени от Холандия, Белгия, Германия, в това число и доц. д-р Йоана Спасова-Дикова от България, посетиха Индонезия през месец септември (1. 09. -30. 09. 2010) по международен проект Theatre Masks and Theatre Anthropology from East to West (Театрални маски и театрална антропология. Изток-Запад) – 2009-2013. Проектът се осъществява със съдействието на Холандския институт за академични изследвания (NIAS), Амстердамски университет, Тропически музей в Амстердам и Фондация за адаптирани театрални изследвания „Добра надежда“. Ръководител на проекта е професорът по история и теория на театъра Роб Иренстейн. Беше направена обиколка на островите Бали и Ява, и по-специално на Денпасар, Убуд, Падангбай, Йогиа, Соло, Малабар, Гарут, Лембанг, Богор, Джакарта. Бяха посетени театрални представления, проведени семинари и уъркшопове с местни творци, с майстори на маски и на кукли.

„В балийския театър се улавя някакъв праязик, който избира свой собствен език, музика, жестове, движения и думи. Можем да сме сигурни, че тази проява на чист театър – тази естествена философия на тоталния жест, идея, сама в себе си – преобръща менталните нагласи, за да бъде разпозната през заплетения лабиринт и хаоса на материята и да ни даде нова представа за всичко, което всъщност принадлежи към сферата на формата и видимостта на нещата.“

Антонен Арто, „За Балийския театър“¹

Когато Арто през 1931 г. вижда балийско танцово представление на колониално изложение в Париж, той е силно впечатлен от този тип ритуален театър на движението, жеста, мимиката, костюма, музиката, където актьорите кукли са проводник между тук и отвъдното, между земната обител и царството на тъмните сили. Вероятно вдъхновен от видяното през същата година той пише „Първи манифест на Театъра на жестокостта“, с който полага основите на нови търсения в европейския театър през втората половина на XX в. Макар и разсъжденията на Арто за балийския театър да не са толкова в посока на разкриване на неговата същност, колкото представляват критика на съществуващия тогава западен театър, който според Арто е напълно противоположен на този тип сакрален, ритуален театър, творецът отбелязва нещо много характерно: „Това шоу – очевидно популярно там и част от ежедневието – е като насъщния хляб за артистичните чувства



Йоана Спасова-Дикова

на тези хора”.² Да, наистина и до днес на Бали танцът, музиката, церемонията са като насъщен хляб. На Бали буквално всичко е театър и всички са актьори. В този смисъл това не е точно театър, където хората вечер си купуват билети и отиват да гледат актьорите и залата е разделена на „ние“ и „те“. Това е начин на живот. В безбройните храмове – сцени, които са почти във всяка къща, гори и най-бедната, непрекъснато се случва нещо, в което всички участват. От сутринта се започва с различни церемонии. Заг ухото на статуите, изобразяващи богове, богини и митични същества, разпръснати по дворове, градини и улици и издялани от вулканични камъни, се слага по едно цвете (наречено „камбоджан“, понякога може цветето да е *ибискус*). Мъже, жени и деца също са закичени през целия ден. Навред е пълно с цветя и зеленина и винаги можеш да смениш увяхналото цвете със свежо. Хората постоянно извършват ритуали. Поставят кошнички от палмови листа с цветя, плодове, ориз пред праговете на къщите, храмовете, магазините като дар към боговете и разнасят димящи ароматни пръчици, отправят молитви. Вървиш по улицата и току засечеш някоя ритуална процесия. Всички са накичени, облечени в специални шарени костюми. Те носят дарове за боговете и пеят песни. Балийците са хиндуисти – нещо уникално за мюсюлманската държава Индонезия. Те са кротки, спокойни, усмихнати хора. Смеят се открито, гостоприемни са. Цари такава хармония, че имаш чувството, че времето е спряло. Непрекъснато, особено през сухия сезон (от май до септември) има церемонии (*upacara adat* – културна церемония). Особено важна е церемонията по изгаряне на мъртъвци (*ngaben*). Повечето церемонии са свързани с лунния календар и с природата. Хиндуистите вярват, че всяко нещо има душа и правят церемонии, посветени почти на всичко – на различни божества, на



„Рамаяна“ балет

земята, птиците, ориза. Има дори церемония, посветена на парите. Жените ходят с почти прозрачни блузи, за разлика от забрадените жени по другите острови на Индонезия – като Ломбок, Ява, Суматра, които дори в басейните влизат с дрехите и чорапите. Като цяло това е изключително мюсюлмански регион, където се живее ритуално в молитви от сутрин до вечер (на всеки два-три часа, по пет пъти на ден за по 1-2 часа, дори и през нощта, из градовете и селата отвсякъде кънти гласът на *имама*).

Духът и ритъмът на Бали обаче са съвсем различни. Бали е само един, при това не толкова голям, от четиринайсетте хиляди острова в Индонезийския архипелаг. По другите острови също има изумителна природа, тропически гори, палми, екзотични плодове, оризови полета, красиви плажове, магически билки, магьосници, действащи и затихнали вулкани, многовековни храмове и дворци. Но Бали е уникален с това, че там са се съхранили през вековете традициите на предците хиндуисти, за които изкуството е било начин на живот, докато на Ява например многовековните традиции на повсеместно творчество очевидно са западнали и местните не се интересуват много от изкуство. То се поддържа от правителството, което го субсидира с комерсиална цел само в няколко по-големи града. Холандия, чиято колония е била Ява, също



Церемония: А. Раи като министър П. Манис

има немалък дял. Там музеите и театрите, където с кукли и с актьори се представя предимно индуски епос, чужд на „Корана“ и на новите фундаменталистски ислямистки вейния, са посещавани най-вече от туристи, които в голямата си част са холандци. Необходимо е да се отбележи, че по-принцип, ако на Бали изпълнителските изкуства се развиват като фолклорна традиция и са достояние на цялата общност, то исторически на Ява сценичните форми са се разгърнали като пищни дворцови представления. Днес те се поддържат от държавата и са средство за получаване на някоя и друга пара.

Още същата вечер след пристигането ни в Бали в Убуд по програма трябваше да гледаме театър в общинската театрална зала на града, която беше и храм. Всяка вечер в Убуд – не толкова голям град (с около 80 хиляди жители), но културен център на

Бали, през сухия сезон се играят за туристи и гости на града от 6 до 10 представления в разнообразни традиционни жанрове по различни места – градини и храмове. Това е едно от препитанията на местните жители, които вечер демонстрират своя начин на живот срещу заплащане. Друг поминък е занаятчийството. На всякъде хората продават своите грехи от специален рисуван плат *батик*, бижута и предмети от естествени материали, ръчна изработка, направени с много вкус. Всеки втори жител там е човек на изкуството, от което се препитава: танцьор, музикант, певец, художник, скулптор, дизайнер. В този смисъл е проблематично да се определи кой е любител и кой е професионалист. Изкуството

е масова практика. И в най-малкото селце има школи, водени от майстори (*гуру*), които онаследяват от своите родители изкуството им. По принцип на Бали всички деца ходят на школи по изкуствата – музика, пеене, танци, балет, куклен театър и други изпълнителски театрални форми от съвсем невръстна възраст.



Майстор на маски топенг прави демонстрация

С влизането ни в театъра ни закичиха с по един *камбоджан* зад ухото. Спектакълът беше на женската танцова трупа по *легонг* към асоциацията по изкуства на Южен Убуд. Свиреше оркестър *гамалан*. Обикновено *гамаланът* е от мъже, но в случая беше предимно от жени – музикантки на ударни инструменти и певици. В програмата беше включен и мъжки танц на война – *барис тунгал*, както и *баронг*, изпълняван от двама мъже.

Легонгът (датиращ от XIX в.) е изключително популярно изкуство в Бали. Той се изпълнява от жени. Момиченцата почти без изключение започват да го учат в школи още от 4–5 годишни. При *легонга* тялото заема специфична форма, която при всяко момиче се моделира от учителя индивидуално. Краката са успоредни в приклекнало положение и пристъпват със синхронни стъпки, ръцете са встрани под прав ъгъл с високо вдигнати рамене, лицето е в специфична мимическа маска. Очите, ръцете и особено китките и пръстите са най-изразителната и подвижна част на тялото. За тяхното движение се изисква продължителен и постоянен тренинг. Всеки жест е символичен и означава нещо – радост, мъка, уплаха, почуда, приканване, отблъскване и пр. Използва се и реквизит – ветрила, цветя, лъкове и пр. Сюжетите са най-разнообразни: от индуската митология – „Рамаяна“, „Махабхарата“, местен епос, истории от миналото за принцове и принцеси, през разкази за цветя и животни – пчели, птици, пауни, сърни, лъвови, маймуни, бикове и пр., до сцени от съвременния живот – плетене, церемониално поднасяне на дарове, флирт между млади хора и пр. Костюмите са изключително красиви и пищни със златни орнаменти и цветя. По нещо девойките напомнят на нашите лазарки.

Традиционният мъжки танц, който момченцата учат от съвсем малки е *барис тунгал*. Това е ритуален танц, изпълняван на церемонии от няколко момчета, които демонстрират своите бойни умения.

Изключително интересен и специфичен за Бали е *баронг*. Той се изпълнява от един, най-често от двама мъже в един костюм. Баронгът е силно, голямо митическо същество с огромни очи, тракащи челюсти, космат, на четири крака, с голяма тънка, извита нагоре опашка – лъвоподобно, страшно, но в същото време много

симпатично. Малко напомня на нашите кукери. То е добро и се бори със злото. Злото е вещичката Рангда – космат, на два крака, опулена, с големи зъби, дълги черни нокти и червен език, който виси от устата ѝ до коленете. Тя издава страшни звуци, ръмжи и заплашва. Разбира се след тежка битка Баронг побеждава Рангда. Има бял и черен Баронг и бяла и черна Рангда. Маските на Баронг и Рангда са дървени, а козината се приготвя по специална технология в продължение на няколко седмици, чрез накуване във вода, сушене, разчепкване и боядисване, от морската трева *пандау* или листата от палмата куланкалин, от която се правят и покриви на къщи. Верен спътник на Баронг е маймуната. Актърът маймуна е в „маймунски“ костюм и маска, прави „маймунджилъци“ – яде банани, гразни *Баронг*, пощи себе си и него и разсмява публиката. Обикновено баронг спектаклите се представят на погребалните церемонии, с цел прогонването на злите сили и духове.

Следващата вечер, отново в един от храмовете, бяхме на различен вид представление, свързано с друг ритуален танц *кечак* – танц на транса. Казаха ни, че на *кечак* не е препоръчително да се седи на първите редове, затова заехме по-задни места. На сцената нямаше инструменти на обичайния оркестър *гамалан*. Излязоха над 50-ина полуголи мъже с поли (*саронг*) на черни и бели квадрати, символизиращи доброто и злото, с червен колан (*саш*) и с по два *камбоджана*: жълт зад лявото и розов зад дясното ухо. Насядаха в кръг около поставения в средата свещник и започнаха да се клатушкат, да пляскаят с ръце и да пеят „Ке-чак-ке-чак-ке-чак“. Все в този ритъм пееха, ставаха танцуваха и се въртяха в кръг. Започнаха да се появяват и да влизат в кръга от мъже различни герои от „Рамаяна“ – жените танцуваха в стил *легонг*, а мъжете бяха с маски и говореха и се движеха в стил *топенг* (буквално – маска) на фона на мъжкия хор, който беше изпаднал почти в транс. В един момент всички напуснаха сцената и в средата изсипаха черупки от кокосови орехи. Запалиха огън. Излезе мъж, „яхнал“ конче от бамбукови пръчки, с грива и опашка от палмови листа и дървена, боядисана в златно глава. Той започна да танцува около огъня и после влезе в него (подобно на нашите нестинари). Горящи въглени и огнени искри се разхвърчаха навсякъде – включително и върху

седящите на първите редове. Настъпни раздвижване из публиката (състояща се предимно от холандски туристи, както и на повечето представления, които посещавахме) и тя започна да се изтегля по-назад. Хорът от мъже беше насядал в дъното и припяваше. С това шоуто завърши. Изпълнителите се поклониха. Актърът – „нестинар“ седна в средата на сцената и показа босите си крака – целите в черни сажу.

Във всички театрални форми, наричани най-общо *Ваянг оранг* (или *Ваянг Вонг*), важен елемент е маската. Има и специален театър на маските – *топенг*, който е изключително популярен на Бали. *Топенг* има и на Ява, където маските са различни по стил – те са много по-страшни и лицата са с по-изострени черти – но тази традиция за съжаление там замира. „Ваянг оранг“ буквално означава „хора кукли“ или „хора сенки“ от „ваянг“ – кукла, сянка и „оранг“ (човек на индонезийски *бахаса*), „вонг“ (човек на явайски). Това наименование се използва както за театър с кукли (*Ваянг кулит*, *Ваянг клитек*, *Ваянг голек*), така и с артисти (*Ваянг Вонг: топенг*, *баронг* и пр.) По принцип във всички театрални форми на индонезийския театър хората са като кукли, а куклите са очовечени.

Топенгът е изкуство на Бали и Ява, породило се през XVII в. То се е изпълнявало по церемонии и за забавление в кралския двор. В него се използват сюжети от миналото, за исторически личности или митични герои и владетели. Персонажите на *топенг* са много. Те са както от висшата класа – принцове, принцеси, министри, военни, така и от простолюдието – слуги, клоуни и пр. смешни персонажи. Най-общо героите се делят на Далем – принц, Пати Манис – благороден герой, министър-председател, *Топенг Крас* – властен герой, тиранин, *Топенг Туа* – старец, *Пенасар* – разказвач, *Бондрес* – клоун, *Сигха Кария* – бяла маска на алегорична фигура, дух, призрак, въплъщение на триединния бог *Шива* и др. Героите могат да бъдат добри или лоши, умни, хитри и глупави. Сериозните персонажи са с цели маски и са безмълвни, клоуните носят полумаски или долната им челюст е подвижна. Те говорят. Понякога героите, особено комичните персонажи, бистрят злободневни и политически теми. При движенията тялото е приклепано, раменете са леко повдигнати, ръцете са встрани и пръстите се движат по специфичен начин,

стъпалата на краката са с пръстите навън. Играта задължително се съпровожда от свирещия на живо оркестър *гамалан*, който импровизира заедно с актьорите. Стъпките са в ритъма на музиката. Жестовете са условни и имат изключително символично значение като поверието е, че в танцорите, които са във връзка с отвъдното, се въплъщават боговете. В много отношения *топенг* напомня на италианската *Commedia dell'arte*. Актърите импровизират. Ролите могат да бъдат изпълнявани от един до петима актьори – винаги мъже. Костюмите са изключително красиви. Изпълнителите не се преобличат. Сменят се само маските, перуките и шапките. Движенията, походката, гласът на различните персонажи, в които се превъплъщава даден актьор, в това число и в жени, са различни. И това изкуство, както *легонг* и *бариса*, започва да се учи още от 5–6 годишна възраст.

В програмата беше предвидено посещение на една от най-добрите школи по *топенг*, *легонг*, *барис*, *гамалан* и други изпълнителски форми в Саба – малко градче, близо до Убуд, където се обучават артисти от цял свят, интересващи се от изкуството на Бали. Посрещна ни главният учител (*гуру*) с артистичен псевдоним *Агунг Рау*, чийто баща и дядо също са били *гуру*. („Агунг“ значи „голям“, „висок“, това е и кралска титла, както и името на най-големия вулкан на острова.) Единият от братята му, както и три от децата му са танцори, музиканти и артисти. Другият брат е нещо като мениджър на фамилията артистичен бизнес. Самият *Агунг Рау* е *топенг пагжеган* или актьор, който играе сам в *опе-тан шоу*. По-рядко негови ученици се включват в шоуто. Всъщност в Саба всички изпълнители (дори музикантите по *гамалан*) са негови ученици.

Той тъкмо си идваше от следобедна церемония. Школата работеше и децата (момичета) танцуваха *легонг* в един от храмовете на къщата. Всъщност къщите бяха няколко и имаше няколко храма в огромен общ двор. Там живееше цялата фамилия, което е традиционно за Бали. Помолехме да ни покаже нещо. Той отвори кошницата с маските и ни направи демонстрация. Малко по-късно ни показа на видео свой скорешен експеримент с балийски и индийски артисти – танцов спектакъл по „Рамаяна“, където той е сценарист, хореограф и режисьор, заедно



Барис тунгал

с известната танцьорка по класически индийски танци Меенакши Баскар. Дори изрази желание за бъдеща работа с нас, своите европейски колеги по театър. Беше любопитен какво е традиционното изкуство в България и има ли нещо общо с тяхното. Разказах му за нашите кукери, нестинари и лазарки и той веднага започна да мисли за бъдещ съвместен проект. Може би тези идеи го подтикнаха да ме покани на истинска местна церемония, където той ще играе. По принцип на тези церемонии хора извън общността не се допускат. Нямаше как да изпусна този рядък шанс да видя как функционира балийският театър в реална среда, а не като туристическа атракция.

Беше жежък следобед. Церемонията беше в чест на парите. Тя се провежда през септември

по новолуние. През този ден не се взимат пари.

Хората от Саба се събираха в една от къщите. Пред прага на двора бяха поставени познатите палмови кошнички с цветя, ориз, плодове, търкаляха се и сурови яйца. Портата беше украсена с дълги пръчки, оплетени от палмови листа и цветя. Вътре в двора беше пълно с народ. Бяха наслагани маси. Част от хората бяха насядали около тях. Имаше няколко храма и няколко постройките, богато окичени с цветя и специална украса. Бяха струпани плодове, имаше заколено прасе, кокошки, гъски – пълно изобилие – дар за боговете. Димяха ароматни пръчици. Миризмата беше доста специфична, силна и задушлива. Оркестърът *гамалан* беше насядал. Една жена пееше. Малки момчета и млади момичета стояха готови в костюмите си. Агунг Раи и двамата други актьори – неговите ученици, вече бяха облечени и се подготвяха. Разнасяха се напитки и сладки. Чакахме да дойде техният *пмангу* (духовно лице, отец на Бали), за да ръководи церемонията. Той се бавеше и събралите се решиха да обядват. Имаше *наси горенг* (задушен ориз с разни неща) и диня за всички. Първо дадоха на мъжете, после на децата и накрая на жените. Настъпни раздвижване. *Пмангу* пристигна и церемонията започна. *Гамаланът* засвири. Под неговите звуци протече цялата церемония. Първи излязоха девойките в жълти костюми и шапки, прилични на кошници с цветя на главите, и изпълниха обреден танц в стил *легонг*. След тях бяха момчетата – на около 6-7 години, които изтанцуваха танца на войните *барис тунгал*. Накрая тримата актьори започнаха *топенг* шоуто. Паралелно от другата страна на двора се играеше *ваянг кулит* представление като красивите многоцветни, изрисувани със златисти орнаменти кожени кукли се разиграваха от единия от братята на Агунг Раи без характерния параван. Високо горе в един от храмовете *пмангу*, облечен в бяло с висока шапка, седнал в поза *лотос*, извършваше своите обредни действия. Някои бяха насядали, а други се движеха напред-назад и разнасяха кошници с плодове, цветя, кокошки, гъски. Децата тичаха и дори прекосяваха „сцената“ – постлана на земята черна плътна мушама около 5 на 3 метра. Всички актьори играеха боси. Агунг Раи сменяше маските на стареца Топенг Туа, на министъра Патих Манис, на принца Далем. Дватама други актьори играеха ролята на разказвачи *пенасари*



Легонг

и клоуни *бондрес*. Те също сменяха комичните си полумаски, движеха се танцувално и говореха (на микрофон), който държеше един от присъстващите от страни. Шоуто завърши с появата на бялата маска на Сидха Кария в изпълнението на Агунг Раи. Винаги в *топенг* този персонаж се появява накрая. Той е призван да пропъди злите сили. Децата го чакат с особено нетърпение, защото той трябва да ги гони, а те да бягат от него и да се плашат. Накрая той им раздава дарове – монети и малки кошнички с ориз, плодове и пр. Не всички успяват да получат подарък, затова децата, които са били ошастливени, подскочат и ликуват.

Същата вечер трябваше да гледаме още едно *топенг* представление в Убуд на най-известния *топенг* актьор Джимат, който непрекъснато има гастролни из цял свят. За съжаление той беше отложил спектакъла, защото беше Празника на парите и не можеше да играе за пари.

Междувременно на Бали, а малко след това и на Ява, изглеждахме и други представления, посетихме детски танцови и музикални школи по

гамалан и *анклунг* (типичен за Западна Ява инструмент от бамбук), проведохме уъркшопове с прочути майстори на *топенг* и *баронг* маски, на куклите от кожа – *ваянг кулит* (буквално означава кукли/сенки от кожа), на известните дървени кукли явайки – *ваянг голек* (означава кукли/сенки, които се оглеждат, въртят си главите).

Представленията, които видяхме на Ява, бяха предимно по сюжети от древносанскритския епос „Рамаяна“ (датиращ от IV в. Пр. Хр.) и по-точно по една от историите – „Похищението на Сита“ (откъс от Трета част от „Рамаяна“ – „Араня Канда“). Тя беше разказана във *ваянг кулит* представлението, показано в културно-историческия музей „Сонобудойо“, както и в „Рамаяна“ балета в Йогуа. На кратката демонстрация на *ваянг голек* в Бандунг в „Саунг Анклунг Уджо“ (театър-студио и лаборатория по изкуствата) беше разиграна същата случка.

Обикновено представлението *ваянг кулит* (както и *ваянг голек*) трае от 22.00 вечерта до към 4.00 сутринта, но има и кратки версии за туристи в рамките на два часа. Заг параван

седи оркестър *гамалан*, който свири по време на спектакъла. Има и певци (певици). Там са наредени и куклите. Основната фигура във *Ваянг кулит* е *даланг* – драматург, продуцент, разказвач, диригент, кукловод (винаги мъж). Той седи в поза лотос в средата зад паравана. Актьорската му и особено говорната и певческата му техника би следвало да са брилянтни. Това изкуство, датиращо от X в., се учи дълго още от детска възраст и някои големи майстори са дори вентрилоквисти. Те умеят да озвучават два персонажа едновременно. В днешно време *далангът* говори и пее в микрофон, с крака си почуква върху гърбен сандък с малко гърбено конусче между пръстите, като така дирижира *гамалана*, а с двете си ръце разиграва по няколко кукли. Понякога има до двама асистенти. Наличните кукли стигат до 200 броя, но обикновено са към 100. Част от тях стоят забучени на поставки зад паравана, в сандък (отляво на актьора) и върху поставка, откъдето *далангът* ги взима и слага обратно. Той разиграва две-три от тях. Традиционно сенките се получават от светеща зад паравана газена лампа. Важна „кукла“ е *кайон* – гървото на живота. От време на време актьорът я размърдва, но обикновено тя стои зад паравана статично. Понякога има забучени по няколко кайона. В тези спектакли много се говори, разказва се, пее се, персонажите провеждат дълги диалози, всеки един има своя индивидуална гласова характеристика. Персонажите се делят на добри и лоши. Героите са отгъсно, а злодеите – отляво на паравана. Има сериозни и комични фигури. Сюжетите са от индуския епос „Махабхарата“, „Рамаяна“, „Принц Панджи“, като актьорът непрекъснато импровизира, пуска шеги, вмъква политически теми и пр. Зрителите могат да се разхождат и да сменят местата си по време на представлението, да сядат както отпред, така и зад паравана. За съжаление салонът в музея „Сонобудойо“ беше полупразен и освен нас имаше още само десетина западни туристи.

На доста повече публика се радваше спектакълът на „Рамаяна“ балет в културния център

„Пуравизата“, където билетът включваше бюфет преди представлението с традиционни индонезийски блюда. Изсипаха се няколко автобуса с туристи да похапнат и да погледат традиционно шоу.

За пореден път ни представиха „Похищението на Сита“. Сред персонажите бяха Рама, Сита, Златната сърна, Кралят на Ланка Равана (от вида на митическите същества *ракиаса* – канибали), Ханоман и гр. Историята е за любовта между Рама и Сита – „нашите Ромео и Жулиета“ – както ги наричат индонезийците, въпреки че тази любовна „мелодрама“ има малко общо с Шекспировата трагедия. Сита е похитена от лошия Равана и след много преमेждия и битки – спасена от съпруга си. Двамата отново заживяват щастливо. Шоуто беше красиво. Костюмите – пищни, отново свиреше *гамалан* на живо и имаше певица. В ролята на маймуните на Ханоман играеха няколко деца. Балетът като стил с характерните приклекли позе и движения на ръцете и главата е по-близък до индийския класически балет, отколкото до балийския танц. Спектакълът е в рекордите на MURI (индонезийския „Гинес“). Той се играе всяка вечер вече 34 години от 1976 насам.

Пътуването отиваше към своя край. На Ява театърът, който видяхме, приличаше по-скоро на комерсиална туристическа атракция, реминисценция от далечното минало.

Незаличими за мен обаче останаха спомените за театъра живот, за Бали, където всички са актьори и театърът е част от всекидневието. В съзнанието ми изплуваха думите на Арто отпреди 80 години, провокирали създаването на нов театър в Европа: „Това шоу ни дава прекрасна представа за чисто сценична измислица и цял нов език, който вероятно е твърде измислен, за да бъде разбран. Актьорите и костюмите създават истински, живи, движещи се йероглифи. И тези триизмерни йероглифи на свой ред са украсени с определен брой жестове, странни знаци, идващи от някоя тъмна чудовищна реалност, която някога тук на Запад сме потиснали“.³

Бележки

¹ Artaud, Antonin, „On the Balinese Theatre“. In: The Theatre and its Double, John Calder London, 1985, p. 44

² Ibid., p. 41

³ Artaud, Antonin, Op. cit., p. 43

ПРОФИЛ

ЯПОНСКИ МИНИМАЛИЗЪМ В ЗЕН ТЕАТЪРА НА ЙОШИ ОЙДА АКТЬОР НА ПИТЪР БРУК

На сцената в позиция „гза гзен“ седят двама мъже – единият възрастен, другият млад. Дишат дълбоко. Пусто е, няма декор, с изключение на два камъка, които възрастният мъж удря. „Една ръка не може да ръкопляска“, казва възрастният мъж, вдига ръката си, свита в лакътя нагоре, и се обръща въпросително към публиката: „Как е поставена ръката – отгоре надолу или отдолу нагоре?“

С този въпрос без отговор започва спектакълът „Разпнати“ (изгран през месец октомври на сцената на Японския културен център в Ню Йорк) с участието на именития актьор на режисьора Питър Брук Йоши Ойда. Повече от 40 години Ойда е част от трупата на Брук с театрално местожителство Международен център за театрални проучвания в Париж, а световно признатият спектакъл на Ойда „Разпнати“ вече 31 години се играе по целия свят. Самият Брук коментира актьорската виртуозност на Ойда по следния начин: „Ойда ни показва, че мистерията в театъра е неделима от ювелирната прецизност, постигната в разгара на съпреживяването. Жизнените уроци, които споделя с нас, са изпипани с ефирна лекота и елегантност. В тях проблемите сякаш стават невидими и се дестилират в пространството и времето.

В рамките на един час Йоши Ойда и неговият ученик – немският музикант Дитър Трюстед дестилират парадоксално смисъла на човешкия живот в една музикално-пластическа броеница от афористични бисери. Издържана в минималистичия дух на хайку поезията, пиесата предизвиква публиката да проникне отвъд рационализма на ежедневната логика, да отприщи интуицията си, да промени гледната си точка и да се научи да

„вижда с ушите“ и да „чува с очите“.

Под чудните звуци на австралийско гугжериду, японски шамисен, тибетски гонгове, индийска ситара само с четири бамбукови пръчици в ръка, облечен семпло в бяло долнище на кимоно за бойни изкуства, с минималистични пантомимни движения и проникновени психологически жестове, Ойда въплъщава изконната мъдрост на средновековните китайски коани от 13 век в абсурдни неразрешими словестни ребуси, които закачливо отправя към зрителя. Диалогичната форма на творбата позволява един открит и импровизиран разговор с публиката, която реагира спонтанно, по детски. Изведнъж рампата престава да съществува и дуалистичната сцена се превръща в сфера на междуличностна и межкултурна комуникация. Неусетно зрителите се ангажират в разговор помежду си, споделят, дискутират, карат се, докато Ойда ту задава въпроси, ту рисува пластически метафори с тялото си, ту ниже парадоксални монолози с аза си, ту се обръща към своя ученик, музикалния артист, свивайки отчаяно рамене. По абсурден начин тяхната връзка напомня за неотделимите класически тандеми - Кришна и Арджуна от Бхагаватгита и Дон Кихот и Санчо Панса на Сервантес.

В пьстрата амалгама от азиатски и европейски театрални стилистики улавяме кондензираната форма от театър „Но“, йероглифните движения от индийската танцова грама „Натяшастра“, разказвателните щрихи от европейската пантомимна стилистика, медитативните техники от Йога, дестилирания жест на космическото безвремие, характерно за японската Буто традиция. Формите преливат в една пьстра игра на ре-

чеви и пластически оксиморони, шарена еkleктика, многообразна като човешкия живот. След дълго препускане през страниците на човешкото евангелие Ойда спира внезапно. Финалът е ритуален – Йоши поставя четирите пръчки в квадрат, с които досега е рисувал различните метаморфози на човешкия живот, сяда в центъра и с детска невинност се обръща за последно към публиката:

„Когато ви дават чай – пийте!“

„Когато ви дават храна – яжте!“

„Когато трябва да решите даден проблем, си легнете да спите!“

Всеки ден има значение и смисъл, включително и днешният.

В този момент Ойда излиза небрежно от сцената, така неподправено и незабележимо, както бе влязал в началото, а неговият ученик окачва тибетски гонг, обърнат наоколо на рибна корда от централната чига на сцената и, давайки му начален тласък, също излиза. На празната сцена осцилиращият гонг остава единственият свидетел, наблюдаващ смисъла на човешкия живот. Публиката е прикована върху спираловидното движение на гонга, който пътува към центъра на квадрата. Тя медитира. С всяка една окръжност движението замира, докато не достигне средата. Златната среда между небето и земята, където е мястото на човека.

В зен будизма чистата форма на ума се постига чрез медитативни практики и изричане на коани – парадоксални въпрос или разкази от традицията на зен майсторите, хроникрана в Китайската антология от 11 – 13 век. Коанът има за цел да провокира разбиране в

ученика. Когато ученикът се опита да даде мнение, невъзможността да стигне до логичен отговор предизвиква стремежа му да търси решението години, понякога и цял живот.

В търсене на смисъла на своя живот самият Ойда споделя: „По време на „Разпиту“ задавам въпроси, които нямат конкретно духовно или философско значение, а по-скоро целят по абсурден начин да увеличат разстоянието между гумата и мисълта. Тази алогичност напомня на абсурдисткия театър на Йонеско и Бекет. Става ясно, че целта не е да се дават отговори, а да се поддържа неразривната връзка между актьор и публика. Коаните ни обединяват, ангажират ни един с друг, подтикваат ни към сътрудничество, позволявайки ни да усетим споделения миг на живия контакт, на живия театър“.

Обучен в различни японски традиционни сценични стилове като Но, Кьоген, Кабуки и Гидео пеене на мантри, Йоши Ойда е познат в театралните среди като един от най-блестящите актьори на Питър Брук, взел участие в „Оргаст“, „Конференция на Птици“, „Махабхарата“, „Човекът, който сбъркал жена си за шапка“ и „Тиерно Бокар“. Успоредно, Ойда прави име като азиатски режисьор на западна класическа опера. Сегемдесет и сегемгодишният актьор е автор на три творчески наръчници за актьора: „Актьор без котва“, „Невидимият актьор“ и „Триковете на актьора“. През Април 2011-а Ойда ще играе в „Кенеди Сентър“ във Вашингтон, във „Фрагменти“, постановка на Брук върху пет кратки пиеси на Бекет.

ИНТЕРВЮ С ЙОШИ ОЙДА

- В ранните години на израстване в Япония се учите на актьорско майсторство от Окура Сан, именит учител по техника Кьоген, всъщност един от майсторите на това изкуство. Какъв важен урок научихте от него?

- Окура Сан бе много сериозен човек. Един ден ми каза: „Имаш прекалено голямо его и затова актьорското ти майсторство куца“. Извиних се и казах, че ще работя над това.

- В „Разпиту“ ви акомпанира музикантът и звуковият ваятел Волф-Дитър Трюстед. Вие задавате въпроси от зен будистки коани – словестни ребуси, чрез които женските майстори от сектата Ринзай са обучавали учениците си.

- Текстове идват от китайските средновековни трактати. Обикновено в женските манастири майсторът дава коан на ученика, а ученикът започва да търси решение, като на-

пример: „Две ръце пляска и се чува звук, какъв е звукът от една ръка, която пляска?“ или „Има ли кучето Буда природа или не?“. Няма правилни отговори, защото коанът е алогичен. Трябва да се търси подтекста, а не да се отговаря на въпроса директно. През 70-те години на XX век Бекет и Йонеско бяха на мода. Пиесите им не бяха реалистични, а по-скоро антиитеатрални. Коаните също са абсурдни и предизвикват публиката да се замисли за своето съществуване, подканят я към открит разговор.

- Автор сте на три наръчника за актьора: „Актьор без котва“ (1992), „Невидимият актьор“ (1998) и „Триковете на актьора“ (2008). До каква степен те отразяват вашата еволюция като актьор?

- Това, което се опитам на напиша, е – как да бъдеш актьор цял живот. На сцената играеш Хамлет и завесата се спуска, Хамлет изчезва, но ти пак оставащ. В кафенето все още съм актьор, но когато се прибера вкъщи, съм Йоши Ойда. Поглеждам се в огледалото, но виждам само предната част на Йоши Ойда, какво става отзад? Не знам, защото вече идва ред на новата роля, всички постоянно играем някакви роли. Точно в този миг вие играете ролята на журналист.

- Да, наистина сега съм тук с вас в ролята на журналист.

- Но когато падне завесата пред журналиста, какво остава?

- В „Невидимият актьор“ съветвате актьора да почисти всеки кът на стаята си. В „Ла Мама Умбрия“ приятелите ви са впечатлени от това как чистите работното си помещение, и в процеса на чистене се подготвяте за репетицията или ролята.

- Когато създаваме нещо ново, винаги зависим от миналото. Първо трябва да видим какво сме създали и после да разчистим пътя за новото. Защото ако оставаме само в миналото няма да можем да се придвижим напред. Сякаш сме хипнотизирани от обществото и ни е трудно да преодолеем нормите, да очистим съзнанието си, както правим това с репетиционната зала.

- Но често актьорите се закотвят прекалено в изживяване на миналото.

- Това винаги се случва, когато хората не могат да създадат нещо ново и имитират миналото на някой друг или се закотвят в своите

клишета. В работата си актьорът трябва да премине нататък. За да го направи, трябва да изхвърли миналото. Процесът на чистене е символ на преминаването от старото към новото. Така не сме закотвени само в миналото.

- Как разбирате, че егото ви е изчезнало?

- Мога да кажа, че сега имам по-малко его, или е по-добре от вчера. Егото е ужасно нещо. Трудно е да се премахне, не смятате ли?

- Да, особено за един актьор – цялата идея е да се презентира, да се покаже на сцената. Парадоксално е за него да се избави от егото.

- Да, точно тук опираме отново до абсурдността на женските коани. Как да съхраним егото, като го опитомим. Когато останем без его, навлизаме в един райски свят на духовно прозрение. Мечтая си за такива моменти на откровение, но не съм сигурен, че мога да изхвърля егото си, преди да умра. Мисля че артистичното развитие не се нуждае от натрупване, а по-скоро от отнемане, отстраняване и освобождаване.

- Но това е принципът на „виа негатива“, залегнал в творчеството на Гротовски, Брук и много други театрални реформатори.

- Да, мисля си, че актьорът постоянно натрупва техники, трикове, умения, като успоредно с това и изчиства клишета, щампи, разкрива себе си, обелва същността си като зелка – лист по лист, за да достигне до сърцевината. Не вярвам в днешното образование, което постоянно налива знания в главите на децата, а им отнема умението да бъдат интуитивни. Превръща ги в обществено манипулирани същества. Това положение трябва да се ревизира и заедно с процеса на натрупване, успоредно трябва да върви процесът на изчистване и на опростяване.

- Какъв е вашият театрален стил?

- Мисля си, че има два вида театър. Първо, циркът. Актьорите са фантастични, акробатични създания, които използват всякакви ефекти. А другият вид театър е онзи, който е като превозно средство, което пренася публиката във сферата на въображението, която тя не може иначе да достигне. Това е театърът, на който Брук ме е научил, театърът, който правя аз, театърът, отдаден в служба на света, живият театър.

Антония Камранджиева

Ню Йорк

ФЕСТИВАЛИ

Il Teatro Europeo in scena nelle dimore sabaude

TEATRO
a CORTE

diretto da Beppe Navello

ТОРИНО' 2010

Азлика Олтеан

Вече 10 години фестивалът „Teatro a Corte“ събира в Торино театри от цяла Европа, широка италианска публика и весела международна компания от театрални критици. Винаги усмихнатият и забързан артистичен директор на фестивала Бепе Навело споделя, че юбилейното издание препотвърждава своята европейска ориентация, обичайния вкус да се изследват границите на жанровете и интересът към новите театрални практики, които разяват традиционния театър.

През трите седмици на фестивала, от 8 до 25 юли 2010 г., 31 трупни от 8 държави изнесоха 38 представления. Куклен театър, цирк, танцови спектакли, физически театър, перформанси и.... изследователски пътешествия из града, които канят зрителя да се превърне в актьор - всичко това очаква зрителите в множество необичайни

за театър места като замъка Риволи, кралската винарна и други наследствени имения на Савойската династия. Щедър подарък от Министерството на културното наследство и от Областната управа на Пиемонте, които въпреки икономическата криза подкрепят фестивала и през 2010 г.

Блестящото начало на фестивалните дни беше зададено от известния кукленик Филип Жанти и спектакъла му „Неподвижни пътешественици“ (римейк на моноспектакъла „Неподвижният пътешественик“ от 1995г.) – метафорично пътуване през човешката цивилизация, изпълнено от международен екип от осем актьори - французи, испанец, японка и австралиеца. Обикновени предмети като амбалажна хартия, картонени кутии или найлонови торбички, се превръщат в магически обекти с поливалентни значения. Накрая ста-

ва ясно, че човек е винаги сам със собствените си мечти и с постоянния риск да ги осъществи, и следователно да бъде разочарован от резултатите. В спектакъла се забелязват много митологични препратки и политически коментари, а също и брилянтна техника на боравете с куклите, перфекционизъм във всеки детайл и специфична и автентична лирическа атмосфера, почти изчезнала от съвременния театър. Всъщност в спектакъла на Жанти словото почти липсва. Той е визуално сугестивен и съвсем не агресивен в посланията си. Отваря множество врати пред въображението на зрителя, след което... мълчи. Актьорите споделиха с нас след спектакъла, че режисьорът никога не им е обяснявал избора си на материал, образи или техния произход. Той просто ги е провокирал да следват една емоционална тема или сюжет, без предварителна

подготовка. Така актьорите са имали интелектуална и емоционална свобода, импровизирайки върху различни митологични следи, без да са сигурни за техния произход, дали става дума за индиански мит за сътворението или за руска вълшебна приказка. По този начин те създават нова, свежа версия на стария мит, избягвайки товара на знанието, интелектуалния и сравнителния анализ. Това е привилегията да си свободен, да си и да се чувстваш автентичен в сценичното си присъствие.

Впечатляващият акробатичен спектакъл от Португалия „Nusquam“ („Нукъге“, лат.) на трупата „Teatro do Mar“ („Морски театър“) беше изигран на площада в центъра на града, току в подножието на кралския дворец, и съобщи на цяло Торино, че фестивалът започва. На четири отделни платформи актьори представят четири съвременни стереотипа на стресирано живее - домакиня, която се бори с трите си сешоара за коса и коженото си палто, което е като живо; бизнесмен, облъчен от своя компютър и зомбиран от интернет; младеж, манипулиран от телевизора си и от любимата си музика; и накрая беден интелектуалец, който се бори с няколко книги. Те всички се опитват да избягат от своята твърде тясна „житейска платформа“, но това изглежда невъзможно. Хореографията на клетката беше експресивна и с въображение, повторенията напомняха за житейска грешка, която е зациклила живота на четиримата в дадена точка;

същевременно повторенията целяха публиката, която обикаляше между четирите платформи, да успее да види всичко възможно най-цялостно. След известно време платформите се събират и образуват класическа сцена, публиката сяда на земята и продължава да следи действието. Затворените като в капан хора изведнъж намират изход - нагоре - те летят във въздуха, радват се на свободата си, връщат се назад в миналото, към своите начала. Сугестивната музика и големият видеоекран зад тях ни показват стереотипния живот, който са водили и който ги е довел дотук. Внезапно те започват да се разграждат пред очите ни. Свалят дрехите си, но не изглеждат и голи - те са... безцветни, безтелесни, като безжизнени мумии, без лица, без кожа. Вече са мъртви, безцветни и безлични, телата им висят безжизнено във въздуха. Силна и енергично разказана история за съвременния свят и загубата на идентичност.

Видеоинсталацията „Бонанза“ на белгийската група „Берлин“ ни предложи истинско антропологическо изследване на най-малкия град в щата Колорадо, някога проспериращ със златните си мини, а днес наброяващ само 7 постоянни жители. За 70 минути чуваме полифоничната история, разказана на седем гласа и от пет екрана, връщаме се назад в историята на този златотърсачески град с 36 кръчми, но без нито една църква. Също с интерес откриваме, че дори малкият и изолиран в планина-

та свят бързо репродуцира всички негативни ефекти на големия свят...

Тазгодишното издание на фестивала предложи и белгийска витрина - широка панорама предимно на танцови спектакли и видеоинсталации. Първата белгийска продукция, която видяхме - „Сняг“ на Мишел Ан де Меї - беше претенциозна, но не и новаторска като хореография, затова пък перфектна като техническо изпълнение на визуалните картини - гим, падащ сняг и осветлението бяха в перфектен баланс и понякога напомняха за световите на Метерлинк. Много по-скромна като замисъл, но и много по-убедителна като сценичен език беше цирковият перформанс от Португалия „Contigo“ („С тебе“), хореография Руи Хорта. Използвайки техниките на катерене по стълб от китайския цирк, акробатът Жуау Паулу Дос Сантос ни разказва историята за едно самоубийствено желание с хумор, емоция и естетическа прецизност. Всичко това, на фона на нощния замък Риволи.

Точно естетическа прецизност липсваше в претенциозния „SMS спектакъл“, както неформално си го наричахме ние, на датската група HELLO! EARTH. В този проект всеки зрител би трябвало да тръгне сам по улиците на Торино, за да открие своя собствен, частен спектакъл зад ъгъла, ориентирайки се чрез получени SMS-съобщения и мистериозни телефонни обаждания (даващи инструкции къде да влезем и къде да спрем). Е, тази идея не е нова.

Най-доброто „самотно пътуване към себе си“ за мен е спектакълът на колумбийския антрополог Енрике Варгас, който използваше карта Таро вместо SMS, за да насочва зрителя в лабиринта. Неговият словенски екип от сътрудници обаче беше на високо професионално ниво. Това не може да се каже за италианските сътрудници на датския проект, които, освен че не говореха никакъв английски, объркваха всичко и преекспонираха тайнственост с физиономии си. Така самотните пътувания съвсем не бяха самотни, защото участниците се засичаха по пътя си и ставаше много конфузно, никаква мистериозност следователно, нито уникалност на изживяването (представете си, заглавието на спектакъла

беше „Утре всичко ще бъде различно“, да, да!). Както и да е, дори и при по-добра организация, проектът има инфантилно лице - подходящ е като упражнение по импровизация за студенти, но не и за международен фестивал. Основното упражнение - да се заслушаме в шумовете на градския пазар със затворени очи и да усетим малките наслади, предлагани ни от Майката-Земя (дават ни да изядем три череша като награда), е толкова наивно... Те си мислят, че държат монопол върху чувствителността и могат да ни принудят да се свържем отново с природното? Ами ако вече сме го направили и нямаме нужда от тяхната унифицирана стратегия? Очарователна или досадна наивност?

Сигурно е обаче, че Teatro a

Corte създава истински културен празник за Торино и неговите гости. За повече информация относно програмата: <http://www.teatroacorte.it>

Ако добавим също така факта, че Торино е моген, аристократичен и весел град, пълен със живот през лятото и с много добре развита туристическа инфраструктура (картата Торино-Пиемонт дава достъп до всички музеи и всички линии на градския транспорт), наистина си струва да се отскочи до там. Не бива да се пропуска Египетският музей, колекцията на Савойската фамилия, която по находки е на второ място в света след музея на Кайро и Националния музей на киното, абсолютно уникално изживяване. ☺

ПОЩА „Т“

Уважаема редакция,

В брой 7-9, 2010 г. на списание „Театър“ е публикувано писмо от г-н Огнян Стамболиев до главния редактор за правни и други проблеми във връзка с постановката на пиеси от Йонеско в Русенския драматичен театър „Сава Огнянов“ на режисьорката Десислава Шпатова. В него фигурира следното изречение:

„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...“

Държим да обърнем внимание, че в програмата и плаката към спектакъла ни

(„Изкуството да смяташ боклука под килима“, реж. Д. Шпатова, ДКТ – Пазарджик) пред името на Ингмар Бергман е използван предлогът ОТ, а не ПО. С носителите на авторските права за текста на пиесата и нейния превод своевременно (преди премиерата) са подписани съответните договори.

Понятия от рода на „авторски театър“ и „авторски спектакъл“ може би наистина заслужават обсъждане, но това трябва да стане въз основа на коректни примери.

С уважение: **ВЛАДЛЕН АЛЕКСАНДРОВ**
Директор на Драматично-куклен театър
„Константин Величков“, Пазарджик



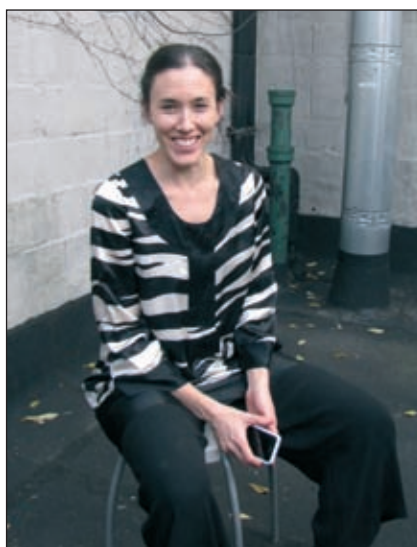
Из света на американския театър



Рубриката води г-р **Антония Катранджиева**

МИЯ УОО художествен директор на „ЛА МАМА“, НЮ ЙОРК

Встъпителни думи за ЕЛЪН СТЮАРТ - основателка и художествен ръководител на Театър „Ла Мама“: Елън Стюарт стартира дейността на „Ла Мама“ през 1961 г. в малък театрален сутерен. Днес „Ла Мама“ се е превърнал в притегателен център на експерименталния театър в Америка, в една от първостепенните платформи за международен авангард и своеобразно мерило за всички артисти, които изследват границите на творческия изказ. Стоотици хора от целия свят черпят сили и вдъхновение от стремежа на Елън Стюарт да допринесе за международното сътрудничество в изкуствата. Нейният принос като наставник, композитор и режисьор е световно признат. Напоследък Елън има известни здравословни проблеми, но продължава да прави театър. Миналия сезон тя е отличена с наградата „Уникален принос за театъра“, а кметът на Загреб лично я обявява за артистичен посланик, пропагандиращ културата в Загреб. Елън Стюарт е единственият продуцент, официално зачетен в Театралната зала на славата на Бродуей за продукции на Оф-Оф



Мия Уоо



Входът на театъра

Бродуей. Стюарт е също отличена с редица почетни звания „Доктор хонорис кауза“, наградите „Мак-Артур Джиниъс“ и

„Орденът на светлото съкровище, Розетни златни лъчи“, връчена ѝ лично от императора на Япония. През 2007 г. Елън получава наградена „Praetium Imperiale“- най-високото отличие за постижение в изкуствата. Четиридесет и девети пореден сезон тя очарова хората с визионерската си мисия, напътствията и дръзновението си на основател и артистичен директор на „Ла Мама“.

На въпрос, как се случва всичко това, тя отговаря: „Пристигнах в Ню Йорк през 1950 г. Всяка неделя се качвах на метрото и тръгвах нанякъде. Слязах на някоя спирка, за да разгледам района. Една неделя открих улица „Диленси“ и всички онези магазинчета с дрехи и платове. Искях да бъда моден дизайнер и ето че намерих толкова прекрасни платове. Можеше да разглеждаш всичко, което ти харесва. Можеше и да пробваш дрехите. И изведнъж един малък човечец – моят татко Даймънд, изникна от магазина. Носеше малка черна шапчица на темето. Опита се да ми продаде някои платове, докато не признах, че нямам пари. Каза ми: „Влез, може да видиш нещо, което да ти хареса повече“. Най-после разбра,

че нямах нито цент. И също, че нямах никого, дори и семейство в Ню Йорк. Беше любов от пръв поглед, милият ми татко Даймънд! Осинови ме на мига. Така станах неговата артистична дъщеря...

После татко Даймънд ми разказа, че когато дошъл в Ню Йорк на 11 години, оставил една триколка на улица „Диленси“. Каза ми, че и на мен ми трябва една триколка, с която да придвижвам нещата си. И ако тикам триколката в помощ и на други хора, ще ме отведе там, където искам да отида! Тогаваше се разболях много тежко, подложих се на множество операции. Не знаех дали ще оживея. Заминах за Мароко и после отново се върнах в Ню Йорк. Реших, че моята триколка ще бъде един малък театър, където брат ми Фред Лайтс и Пол Фостър ще могат да поставят пиесите си. Именно това и сторих, и затова „Ла Мама“ често бива оприличавана на „триколка“. Вярвам, че на младите трябва да се даде шанс да започнат кариерата си и да продължат да се развиват и учат, дори и продукцията им да не е забележителна. Чувствам, че един ден трябва да се научим повече от това да си казваме само „здравей“. Трябва да има вътрешно енергийно разбиране между хората – не само вербален поздрав. Затова се опитвам да използвам „Ла Мама“ за триколка, която да ни помогне и да ни изтика в тази посока“.

* * *

- Госпожо Уоо, как започна „Ла Мама“? Каква е основната цел?

- „Ла Мама“ започва през 1961 г. По това време Елн Стюарт



Елн Стюарт

арт е вече моден дизайнер. Тя идва от Чикаго да учи мода, но си намира работа в реномирания универсален моден магазин „Сакс“ на Пето авеню като помощник-шивач. В края на всяка седмицата Елн проучва различни части на Ню Йорк, докато един ден не попада на улица „Диленси“, където намира човека, който я приема за дъщеря. Всеки уикенд той ѝ дава парче плат и тя го претворява в уникална греха. Хората я питат: „Кой е дизайнерът на това облекло?“

Елн става един от изпълнителните дизайнери на „Сакс“ на Пето авеню. Докато работи там и живее в източната част на Манхатън, тя се среща постоянно с нови артисти. Скоро осъзнава, че всички тези хора на изкуството, включително нейният млечен брат и драматург Пол Фостър, се нуждаят от пространство, в което да представят творбите си. С парите, които заработва

като моден дизайнер, тя наема малък сутерен на Девета улица в същия район. Все повече хора се тълпят и искат да представят произведенията си в този камерен непринуден стил. Тъй като Елн не притежава нужния лиценз, властите започват да я издирват и всеки път, когато реши да смени мястото, пиесите стават все по-мощабни.

През 1974 г. тя попада в сегашното помещение на Театър „Ла Мама“. Локацията в тази източна част на града не е идеалното място, което да привлече критиците, затова Елн решава, че преди да представи продукцията си в Ню Йорк трябва първо да направи турне из Европа, да събере ласкави отзиви и с тези положителни оценки да постави смело пиесите в „Ла Мама“. Така Елн започва да прави международни турнета, осъзнава силата на международното и транскulturно сътрудничество и по-

степенно оформя концепцията си за „световен театър“.

Честите международни турнета ѝ помагат да осъзнае хуманната функция на театралното изкуство, което сплотява хората, независимо от межкултурните различия. От този миг нататък Елн пътува из целия свят, за да сподели визията си. Концепцията на Елн за международен културен обмен е повлияла на широк кръг артисти по целия свят. Крайната цел на „Ла Мама“ винаги е била да предостави творческо пространство за хора, които са отдадени на работата си – творческо светилище, където са свободни да експериментират, да се изразяват и да осъществяват стремежите си. Това е много алтруистична кауза. Елн не създава пространството заради своите професионални цели, а напротив – създава креативен оазис за експериментатори, които гръзват да се опълчат срещу установените по това време театрални норми.

Най-важното е, че тя улавя мигът и създава тази творческа лаборатория в края на 60-те и началото на 70-те години, което съвпада с избухването на цяла културна и политическа революция, когато хората сякаш копнеят за автентичното „екологично“ изкуство. Интригуващ е фактът, че Елн няма театрално образование, но служи на благородна кауза – да подготви „работна площадка“ за творците. Въпреки че Елн е моден дизайнер, кармата ѝ е да създаде „Ла Мама“ – една от люлките на експерименталния театър в света.

- *Защо театърът се нарича*

„Ла Мама“?

- През 60-те години расовата дискриминация все още върлува из САЩ. По това време Елн е само една чернокожа, екзотична модна дизайнерка, чийто бели клиентки, станали жертви на предразсъдъците, не искат да работят с нея. Точно в този момент нейният шеф въвежда специална програма, спусната от Държавния департамент на САЩ, която позволява на онеправдани от холокоста европейски шивачки да работят в нейното ателие. Тези великолепни шивачки бързо се сприятеляват с Елн и

стават част от живота ѝ. Обръщат се към нея с признателното име – Мама. Прякорът останал и когато в един прекрасен момент Елн иска да извади разрешително за кафене и се чуди как да го нарече, някой ѝ подхвърля „Наречи го, както всички ти викат, „Мама“. Но тъй като Мама не звучало гостататично артистично, нарекли малкото театрално пространство „Ла Мама“.

- *„Ла Мама“ си има своя театрална труппа „Репертоарен театър „The Great Jones“. Как възниква трупата и как се работи в нея?*



„Esclepius“, реж. Елн Стюарт



„Ла мама“ – фойето

- „The Great Jones“ отворя първия си сезон през 1972 с „Медея“. Спектакълът се разраства в трилогия, включвайки „Електра“ и „Троянките“. Това е революционен спектакъл, защото променя изцяло представата на хората как се прави театър. Спектакълът ползва като основно изразно средство измислен универсален език, самобитно театрално „есперанто“, изтъкано от старогръцки, латински, индиански и африкански езици. Трупата експериментира със смесването на различни съгласни и гласни с цел да създаде различни среди, атмосфери и емоционални пейзажи. Този материал е основата за изграждане на пиесата. Липсата на езикова бариера и универсалният резонанс на тези хибридни звуци, съчетани с ритуални мотиви, създават душевна и физическа картина, достъпна за всеки. Този универсален аспект, разработен от Елен Стюарт в тандем с режисьора Андре Сербан и композиторката Елизабет Сведос, е залегнал в сърцевината на постановъчната и композиторска дейност на Елн. В момента членовете на трупата сами създават своите творби. Елн

може и да режисира продукцията догодина.

- През 1967 Елн Стюарт довежда Йержи Гротовски, Ришард Чешлак и Лудвик Флашен в САЩ. Какво е тяхното значение за американския театър? Видима ли е Все още следа

та на Гротовски в американския театър?

- Гротовски въвежда концепцията за „физическия театър“ на Запад, който не е престава да съществува и до ден-дневен. Дори днес „физическият театър“ претърпява поредната си експлозия, защото е изключително вълнуващо да виждаш как някой е физически свързан с тялото си във времето и пространството, без да се нуждае винаги от конкретен сюжет или разказ. Това ни напомня, че представляваме единен свят, който се опитва да глобализира изкуството и да му даде универсален израз. Днешният мултидисциплинарен, така наречен хибриден театър е резултат от концепцията на Гротовски за „физическия театър“ като средство за разкриване на човешката идентичност. Това е безценен принос за световния театър.

- Елн Стюарт е писател, режисьор и композитор. Кое надделява?

- Музиката. Елн обожава музиката и я поставя над всичко останало. Разбира се, обича танцови и театрални спектакли, куклен театър, но най-същественният елемент си ос-

тава музиката. Когато създава произведение музикалният аккомпанимент винаги е нейният приоритет

- При вас са гостували артисти от повече от 70 страни, включително и от България. Какво е вашето отношение към източноевропейския театър и как той обогатява американския?

- Източноевропейският театър внася елемент на физическа интензивост, виталност и енергия. В постановките на Гротовски или Кантор, например, няма граници, нищо не е невъзможно за източноевропейските актьори, те никога не изпадат в творчески мързел и не стават жертва на артистичното си его. Работят неуморно над даден епюд или пиеса, докато не постигнат максимума. Въпреки че Америка е прекрасна страна с толкова много възможности, обществото е навикнало да консумира повърхностен, но рентабилен театър, в който оригиналната мисъл и идейното съдържание често биват жертвани в името на печалбата. Тези набързо скалпени пиеси са продукт на липсата на редовни държавни субсидии. В Европа например съществуват организации за институционно финансиране дори и на индивидуални артисти, което им позволява лукса да създават неуморно без никакви ограничения. Тези творци имат шанса да си позволят да експериментират над девет месеца в годината за създаването на една зряла творба. В Америка често спектаклите имат много повърхностно послание, от което личи, че пиесата не е узряла достатъчно и е създадена

единствено с комерсиална цел. Сякаш лабораторният процес понякога липсва в американския театър и това често се вижда при крайния резултат.

- Елън пътува и преподава, поставя, композира по целия свят. Какви съвременни театрални тенденции се наблюдават в световния театър днес?

- За мен Елън оформя концепцията си за универсалността на театъра по време на своите турнета из целия свят. Тази универсалност е несъмнено основа за провеждането на опитите за синтетични творби в световната театрална еkleктика, която сякаш пронизва всички опити в областта на авангардния театър. Но тъй като процесът на човешка комуникация е вече изцяло променен и целият свят е все повече взаимосвързан, често си мислим за този глобален театър, който вече не е ограничен в начините си на комуникация. Начинът, по който се разпространява информацията, е вече друг и този нов подход влияе върху създаването на една нова „вертикално хоризонтална“ концепция за комуникиране на театрални творби. Понякога тази вертикала ни тласка да горим от желание да стигнем до Бродуей или Оф-ОФ-Бродуей и да получим обществено или международно признание. Но не бива да е така. Театърът, според Елън, трябва винаги да докосне и да достигне до публиката, да стигне до хората и да ги образова, да направи театралните форми достъпни за всекиго. В нейното кредо е залегнала концепцията за достъпността, образованието, публичността в процеса на култивиране

на всеки отделен индивид. Днес този образователен и културен процес е разширил арсенала си от средства, чрез които можем да достигнем до хората. Всеки може да види дадена творба по U-TUBE и изкуството е достъпно за всеки. В този смисъл мечтата на Елън е вече реалност.

- Какво не достига на американския театър днес?

- Финансирането. Артисти-



М. Уоо (Вляво) и А. Катранджиева

те се нуждаят от много повече държавна и индивидуална подкрепа за образование. Америка се нуждае от повече субсидии, за да образова хората артистично и културно. В други страни, в които съществува повече подкрепа в областта на изкуството, творците имат шанса да работят свободно и да творят, без да се разпъват върху сто неща едновременно. В подобни случаи винаги нещо липсва в творческия процес, защото се опитваш да оцеляваш.

- Какви са бъдещите планове на „Ла Мама“?

- Въз основа на театралното кредо на Елън Стюарт „Ла Мама“ винаги се концентрира върху бъдещето, опитвайки се да намери нови, актуални начини да прокара мостове между нации, страни, култури и артистични перспективи. Сега, когато празнуваме 49-ия си сезон, ние сме създали CULTURE

HUB (Културен център) - дигитално телевизионно студио, което използва Интернет и най-модерните технологии за видеоконференции, за да създаде връзки с хората по целия свят. „Ла Мама“ е винаги мястото, в което прохождащите артисти се учат от вече утвърдилите се творци и където артисти от цялото земно кълбо споделят и обменят идеи. Този сезон „Ла Мама“ има за цел да свърже артисти и публика по съвършено нов начин: чрез нашето сътрудничество с Културния център - местна компания, която използва съвременните технологии да свърже артисти и публика от разстояние - чрез изграждането на менторска програма за нови и утвърдили се артисти на „Ла Мама“, и чрез провеждането на кръгли маси с местни артисти, на които да им бъде дадена платформа да представят идеите и творческите си възгледи пред кураторите на „Ла Мама“. За нас тези виртуални, но много реални мостове са жизнено важни за нашата идентичност - именно това е мисията на „Ла Мама“. Намираме начини да комуникираме изкуството си с всички хора, във всички точки по света. Нашият сезон се открива с „Конференция за театъра и възстановяването на мира в конфликтни зони“ и продължава да представя целогодишно нови творби на вълнуващи артисти от различни страни и култури. Според мен Елън искаше да направи именно това, но в един вече дигитален свят. Тя има визията да свърже целия свят чрез новите средства за комуникация по хуманен начин. 🍷

DE FACTO

РЕЖИСЬОР В ОПЕРАТА?
ТАКОВА ЖИВОТНО...

Уважаема редакция, тъй като вече нямаме списание „Българска музика“, предлагам на списание „Театър“ моята проблемна статия за режисурата в музикалния театър.

О. С.

Може ли да съществува днес оперен театър без режисура? Абсурден въпрос. Но явно, че може, поне у нас. През дългите години на прехода, по „пътя ни към Европа“, по нашите музикални сцени все още битува схващането, че режисурата е едва ли нещо „второстепенно“, „излишно“, „приложно“ към спектаклите, които вече се правят и за две-три седмици. При това от хора със съмнителна професионална подготовка – нерядко „импресариуми“, които „скалпват“ за броени дни спектакъла, за да го изнесат навън и да спечелят на гърба на бедните ни и гладни оркестранти и певци. „Професията на оперния режисьор е измислена професия“, заключи много убедено нашият известен диригент-директор Георги Димитров в разговор, в който напразно се мъчех да го убедя, че сценичната част в операта е не по-малко важна от музикалната, че нашата публика все пак е добре информирана и гледа европейски театри по телевизията. Но той реши да ми „натрие носа“ и даде на художника Иван Савов, без никаква подготовка и диплома, и най-главното – без професионално отношение към музиката, да поставя в „неговия“ театър мащабни проблемни заглавия като „Норма“, „Тоска“, „Бал с маски“, „Ауга“ и дори „Отело“ по Шекспир. И, разбира се, резултатите бяха плачевни.

Да, това се случваше доскоро в оперния театър на град Русе (преди време водещ след столничната музикална сцена), но и не само там. На повечето от българските сцени режисурата е занемарена – не искам да кажа, че поставят непрофесионалисти, но немалко от постановките се правят набързо, със случайно събрани съста-



Националната опера и балет

ви, без намек за ансамбловост (по вината на диригентите), при това на чужди езици, което до голяма степен нарушава рецепцията им.

Примерите са много, като се започне от „Фауст“ или „Отело“ в Софийската опера и се стигне до „Кармен“ или „Набуко“ в Русенската. Някой ще каже „Не е луд този, който изяжда баницата...“ Да, но защо да е така? Защо като една „оперна страна“, дала на света именити певци-актьори като Борис Христов, Елена Николай, Люба Велич, Гяуров, Кабаиванска, Ана Томова-Синтова, днес да е на опашката в Европа по отношение на сценичната част, на режисурата, а и на сценографията. Да не говорим за т. нар. „художествено осветление“, за което у нас не може да се говори. И защо немалко от нашите спектакли носят овехтяла, читалищна естетика, ако въобще може да се говори за някаква естетика? Повечето от тях са нещо средно между самогеген театър и костюмиран концерт със зачатъци

от някакво действие и движение. Бих нарекъл тази „режисура“ „влез - излез“. Тя е преди всичко патент на един бивш певец, който е вече професор по оперна режисура, без да е завършил такава!... Подобни спектакли сега могат да се видят и в Русе, и в Пловдив, Варна и Бургас и дори на сцената на Националната опера. Уникален в това отношение бе „Дон Жуан“ в Русе на Мартенските дни - 2006 г., „режисиран“ от диригента Велизар Генчев. Още на първите репетиции той нареди на младите и даровити певци да стоят почти неподвижни, с прилепени до тялото ръце по време на цялото действие. Е, публиката наистина остана „удивена“, а на втората премиера просто я нямаше.

Българската опера има стогодишна история. Началото ѝ е скромно и съпътствано от огромни трудности – неразбиране, липса на средства, на обществена подкрепа, но в годините между двете световни войни тя определено става професионална, а от 50-те до началото на 80-те е в определен възход. Разбира се, повече в музикално, отколкото в сценично отношение. В най-добрите сезони нашите трупи бяха желан гост по големите сцени на Запад, особено с руския и

италианския си репертоар. (Софийската опера е била аплодирана дори в Париж и Виена). Жънеха успехи главно заради отлично комплектуваните си и добре балансирани солистични ансамбли от първокласни певци и артисти, звучните и гласовити хорове, добрите и гъвкави оркестри, но по-малко заради режисурата и сценографията, които все пак бяха на добро професионално ниво - в традицията на реалистичния музикален театър, в естетиката на Константин Сергеевич Станиславски. Но по това време имахме две поколения солидно подготвени режисьори – професионалисти, които бяха учили или специализирали в Европа – Драган Кърджиев, Илия Арнаудов, Петър Райчев, Илия Иванов, а след тях най-дълго и плодотворно работилите Михаил Хаджими-

шев, Бохос Афеян, Стефан Трифонов, Николай Николов, Георги Петров, Петър Щърбанов... Творци с различен темперамент и виждания, но всички те твориха с огромно увлечение и себеотдаване. И всички те правеха добър музикален театър. Но и диригентите, с които работеха те Асен Димитров, Руслан Райчев, Асен Найденов, Атанас Маргаритов, Иван Маринов, Димитър Димитров, Кръстьо Мареv, Ромео Райчев, Борис Хинчев, Михаил Ангелов, Георги Нотев бяха диригенти-театрали, каквито почти нямаме днес. От третото и четвъртото поколение режисьори след тях ще спомена имената на Веселина Манолова, Цветана Прохазка, Бисер Шинев, Ваня Бъчварова, Кузман Попов, Румен Нейков и Пламен Карталов. От тях единствено последните двама оставиха следа и продължават успешната си кариера у нас. Но през последните 15–20

години в операта у нас се получи много сериозен вакуум. За зла участ в театрите властта е завзета почти изцяло от диригентите, а би трябвало те да са преди всичко музикални, не и административни ръководители, както е в Европа, където театрите се управляват, при това успешно, от мениджъри – интенданتي. За немалко от тези директори-дири-

генти режисурата се оказва второстепенна и така се стигна до тази нерадостна ситуация. И най-страшното сега е, че в българските музикални театри се работи „на парче“, т.е. правят се постановки главно на ограничен кръг класически опери за експорт. А спектаклите са на полусамодейно ниво със зле комплектувани, небалансирани солистични състави, осакатени откъм визия, сценография (в момента почти нямаме и добри оперни сценографи), осветление – режисурата им нерядко е дело на самозвани постановчици.

В началото на 90-те години Държавната музикална академия и частният Нов български университет решиха да открият класове по оперна режисура и започнаха почти всяка година да приемат студенти. И докато преди професията бе



Операта в Русе

дефицитна (учеше се в старите и авторитетни катедри на Бърно, Варшава, Берлин, Москва и Санкт Петербург) сега има опасност да девалвира. Режисьорски звания започнаха да се раздават и на бивши певци. Някои от тях с не особено успешна кариера. За младите випускници просто няма работа. Само в Стара Загора видях петима завършили НБУ. И тези млади хора (сред тях има и немалко талантиливи, доказали умението си да правят музикален театър) почти не получават ангажименти, защото не могат да се вредят от възрастните си колеги, а и никои не се интересува от тях. Докато към колегите им от драматичния театър се проявява някакъв интерес и се прави нещо. Министерството на културата нехае за операта у нас и упорито отказва да ревизира изключително неудачната реформа ОФД, измислена от диригента Алипи Найденов, която за десетина години от 1999 година упорито и целенасочено съсипваше както оперите, така и симфоничните оркестри у нас. И сега нямаме нито опери, нито симфонични оркестри като света, а някакви недонесени хибриди, които дават не особено качествена продукция и чиито състави (особено оркестрите) мислят само за компромисните си турнета по второразредните сцени на Западна Европа. И най-странното е, че всичко това продължава и никои от гилдията не надига глас и търпи този абсурд. Особено критично е положението в оперите на Русе и Бургас. За някои дори тази ненормална ситуация е доста изгодна. Особено за някои алчни и агресивни псевдоимпресари, станали за кратко милионери от подобни халтурни турнета.

А в операта вече поставят... и драматични режисьори без отношение към музиката, към драматургията на дадената творба. „Извади ми текста от клавира, защото нотите ми пречат“, „Тук музиката е много, бе Ваньо!“, каза режисьор на диригента Иван Филев на репетиция на „Семьон Котко“. „Този Прокофиев е писал, писал, та се забравил... трябва да я посъкратим!“... „Тук този Гуно е написал доста излишна музика, ще трябва да я поузрежем. Можем и без Хора на войниците и Валпургиевата нощ“, заяви друг известен театрален режисьор, поставящ „Фауст“. Примери много. Драматичният режисьор Асен Шопов постави в Русе „Трубадур“ и дори „Един цар“ от Стравински (!), без изоб-

що да разбере за какво става дума в тях и не може да начертае и най-елементарни и логични мизансцени. Същото може да се каже и за претенциозните, но напълно неуспешни опити на Бойко Богданов с „Бохеми“ в София и особено с „Фауст“ и „Лучия ди Ламермур“ в Русе. Запитан от диригента Алексей Измирлиев каква ще бъде концепцията му за „Лучия“, той отвърна кратко и изчерпателно: „Лучия“ на Бойко Богданов! „Горкият Доницети!“...

Трети, иначе блестящ в театъра, проф. Пламен Марков, направо се скова от силната и експресивна музика на Верди в „Макбет“ в София и противно на големите ни очаквания предложи един статичен, напълно лишен и от вътрешна динамика спектакъл.

Да, госта трудна и не винаги благодарна е професията на оперния режисьор, особено в бедна и за голямо съжаление вече изоставаща и в културно отношение страна като нашата. Изисква комплекс от качества. Солидни, задълбочени знания в различни области, езикова и литературна култура, дълга подготовка и безспорна музикалност, освен гарба, разбира се. От десетилетия следя нашия музикален театър, ровил съм се и в историята му и се сецам за един-единствен случай, при който драматичен режисьор, без професионална музикална подготовка, но с гарба, голяма фантазия и умение да чува музиката, успя да се наложи категорично в тази сложна професия. Константин Димчев-Диди постави блестящо три госта проблеми класически заглавия: „Симон Боканегра“ и „Макбет“ на Верди в Русе, „Мефистофел“ на Байто в София, а също и „Аз, Клавдий“ на Парашкев Хаджиев в Оперетата. Тези спектакли бяха събития и може би единствени изключения в по-близкото минало, както и работите на незабравимия Евгени Немиров (една невероятно надарена, енциклопедична личност). Тук бих добавил и много успешните опити на Маргарита Младенова с „Пъстрата птица“ на Симеон Пиронков в Русе и „Сън в лятна нощ“ от Бритън на Елена Цикова в Стара Загора. За съжаление тези опити се окачаха изолирани от общата тенденция. Българските драматични режисьори са все още доста далече от музикалния ни театър.

Без съмнение, музиката властно диктува своята воля в операта, но реалното си превъплъщение музикално-сценичният образ може да

получи единствено в резултат на синтеза на всички средства на музиката и театъра. И във всичко това ролята на режисьора-постановчик е особено важна, значителна. Бих казал водеща. Тъкмо той е призваният да разкрие сценичното действие, залегнало в партитурата чрез средствата на музиката. Трябва да има солидна музикална подготовка, а според Борис Покровски да умее да чете не само клавира, но и партитурата, защото в нея има доста повече неща, отколкото в извлечението за глас и пиано (т.е. клавира). Режисьорът трябва да „чува“ действието и да „вижда“ музиката. А това го умеят наистина малцина. Това изисква особена дарба и голяма култура. Защото операта, противно на мнението на някои театрални, съвсем не е толкова „просто нещо“, „където си пеят, вместо да играят“. Днешният оперен театър в Европа е преди всичко режисьорски, а диригентите вече отиват на втори план.

Операта, както знаем, е драма, създадена със средствата на музиката. Не случайно първите опери от зората на жанра, отпреди 400 години, са били определяни от своите автори като „dramma per musica“ (драма чрез музика – ит.). И в това е главната задача на оперния режисьор – да обедини в едно неразривно цяло театралното с музикалното начало. И както настояваха

големите оперни режисьори на нашето време Валтер Фелзенщайн, Йоахим Херц, Хари Купфер, Рут Бергхауз, Ролан Пели, Борис Покровски, Каплан, Маргерита Валман, Франко Дзефирели, Жан Пиер Понел, Стивън Меткалф, да съумее да открие в оперната партитура драматургията, предназначена за театър в нейния пълен, общ обем, като включи в конкретната логика на действието, чувствата, мислите, индивидуалния образ.

И това е най-съществената задача на режисьора като сценичен създател, като съавтор на оперния спектакъл.

Огнян Стамболиев

Авторът на статията, критикът и преводачът Огнян Стамболиев, е работил като драматург на оперните театри в Русе и Благоевград, автор на двутомната „Нова книга за операта“, на първата у нас „Книга за операта и музикъла – от Офенбах до Уебър“, на няколко монографии, написал и превел оперни либрета, публикувал голям брой критически статии в печата. Издал е и редица книги с преводи от румънски и френски автори. Носител на награди от България и Румъния. Лауреат на Румънската академия – 1997 г. („Т“)

АКЦЕНТ

80 години от рождението на Славомир Мрожек

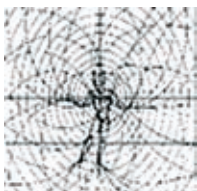
На 18 октомври 2010 г. Полският институт в София и Клубът на дейците на културата в Ловеч подготвиха премиера на пиесата „Ден и нощ“ по Славомир Мрожек с режисьор Снежина Зомер.

Славомир Мрожек (1930) – прозаик, драматург, художник, публицист, е един от най-изтъкнатите полски съвременни драматурзи. Автор е на пиеси, поставяни в цял свят. Вече няколко десетилетия заема трайно място в полската култура. Неговото име е парола, разбираема там, където трябва да се подчертае някакъв абсурд: тогава казваме „това е като при Мрожек“. Дебютира през 1958 г. с пиесата „Полиция“. Световна слава му донася драмата „Танго“ (1964). Драматургията на Мрожек е в сферата на театъра на абсурда. Писателят се интересува от човека в социален и културен или нравствен „костюм“. Използвайки пародията, авторът се опитва да дефинира принципите, въз основа на които човекът съществува в една микрообщност или в обществото. Мрожек много бързо си спечелва името на изтъкнат полски шегобиец и подигравач, който по великолепен начин демаскира, анализира и обръща с хастара абсурдната действителност на ПНР. Славомир Мрожек е отличен с Орден на почетната легия (2003) и Награда за цялостен принос на Фондация „Полска култура“ (2004). („Т“)



ПРАКТИКА ЗА ТЕОРЕТИЦИ

Първи световен фестивал на училищата по кукловодство - Санкт Петербург



Срещата с живото куклено изкуство е безценно богатство за студенти, насочили се към театрална критика, научни изследвания, мениджмънт. Учебната практика, проведена по време на фестивали, по време на научни форуми и събития като премиери на спектакли, книги и сценографски изложби, юбилейни чествания и др., изгражда не само интереса им към едно вековно изкуство, но и открива хоризонти за бъдещи действия.

Подкрепата, която получих за реализиране на участието на студентите от IV курс по „Театрознание и театрален мениджмънт“ към НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ от Национален фонд култура към Министерството на културата у нас и от Давид Бурман в Първия световен фестивал на училищата по кукловодство, е изказ на разбиране за изключителната роля на практиката за бъдещите теоретици и мениджъри.

През последните години у нас и в чужбина се забелязва активизиране на организирани научни форуми, свързани с проблемите на подготовката на кадри за куклен театър. Първият световен фестивал на училищата по кукловодство, който се проведе от 25 август до 5 септември т.г., е логична последователност от този процес. Организиран от Всерусийското театрално общество, Международния театрален съюз на дейците на кукления театър UNIMA, Министерството на културата на Руската Федерация, Международния фестивал КУКАРТ под патронажа на Президента на Руската Федерация, той се очерта като един от най-авторитетните форуми в пространството на международното куклено-театрално фестивално движение.

През 2009 г. светът отбеляза 80 години от създаването на UNIMA. Само една година след впечатляващия юбилей UNIMA е съорганизатор на най-мащабния форум, посветен на подготовката на кадри за куклен

театър. Това е знак за грижата за бъдещето на кукленото изкуство, което ние българите познаваме от векове и развиваме с много любов.

Българското участие в това авторитетно събитие бе свързано със запознаване на най-новите тенденции в куклено-театралното образование, популяризиране на българската школа за куклен театър, с участието ни с проф. Н. Георгиева в научна конференция, посветена на въпросите за взаимодействието между практика и образование, премиера на книгата на проф. Ан. Савинова „За пластическата култура на актьора в кукления театър“, както и участието на нашите студенти от IV курс „Театрознание и театрален мениджмънт“, отразяващи събитията на фестивала.

Какви са характеристиките на Първия световен фестивал на училищата по кукловодство? Нека да се очертаят чрез интервютата, реализирани от нашите студенти.

Проф. г. из. Дойчина Синигерска

ВАЛЕРИЙ ШАДСКИЙ

(президент на Руския център на международния съюз на куклените дейци - УНИМА, главен режисьор на Резанския областен куклен театър)

- Г-н Шадский, каква роля играе Първият световен фестивал на училищата по куклено изкуство в континюитета на досега съществуващите форуми на това изкуство?

- Много съм щастлив, че фестивалът се състоя в този сложен период от развитието на кукления театър в Русия, когато се променя държавната структура, властите и какво ли още не. Когато обстановката се променя, театърът също е длъжен да се промени и да отразява това, което се случва. В Русия се появи театър, за който мечтахме, който е национална гордост - репертоарният театър. Това е стабилен театър с постоянно действаща трупа. Бил е достижение в развитието си, затова е станал държавен. По-рано политическите кадри са били длъжни да пълнят театралните школи и да създават специалисти, които да преподават определени методики. Сега властта се измени, но ние продължаваме да работим по старому с такива системи и в такива школи. Може и така да се работи, но не бива да си затваряме очите пред факта, че съществуват и други школи в света. За мен беше важно нашата руска театрална школа, също така богата и разнообразна, да се запознае с подобни от други държави, които съществуват в други условия и от които може да се вземе нещо полезно. Какво може да се промени, какво е нужно да се промени, а какво

обезателно трябва да се запази - всички тези въпроси са изключително значими за Първия световен фестивал. Нашите педагози, студенти и режисьори виждат различните куклени методологии в университети от целия свят и всичко това е една огромната палитра от цвят. Именно затова съм много щастлив, че фестивалът се състоя. Когато обаче гледаш едно представление, то може да има двоен ефект. То може да показва резултат, а може да показва и процес. Процесът обаче не винаги е любопитен за зрителя. И тук възниква па-

радоксът - едно и също нещо е същевременно интересно за специалистите и неинтересно за зрителите. Считам, че идеалният вариант е, когато самият процес се превърне в изкуство. Когато от процеса и резултата от този процес се роди изкуството - спектакъл ли ще е, номер ли или завършен етюд, все едно. На този фестивал виждаме именно това - и процесите, и упражненията, тренинзите, и готовите дипломни представления. Както се казва, който има очи - ще види, който има уши - ще чуе, така че, който иска да види полза от фестивала, ще я види, сигурен съм в това.

Михаил Байков

IV курс ТТМ –
НАТФИЗ „Кр. Сарафов“



„Мы“, Театрална академия-Санкт Петербург

МАРЕК ВАШКЕЛ

(президент на комисията по образованието на UNIMA)

- Какви заключения можете да направите за развитието на кукленото изкуство?

- Представленията, които видяхме на фестивала, ни предоставят изключително бо-

гат материал, за да направим своите изводи за работата на отделните училища. Видяхме напълно различните школи на Петербург, Шарлевил, Нижний Новгород, Москва. Тази база е на-

пълно достатъчна, за да ни убеди колко различно е кукленото изкуство днес, дори само в рамките на една страна. Можем да проследим и неговата градация. Показаното от Петербургската школа е пример за това колко дълъг път е изминала тя през годините. Светът на кукления театър е наистина огромен. Дори смятам, че се допуска грешка, като се говори само за граматичен театър. В основата си той всъщност е куклен, произхождащ от много древна традиция. Драматичният театър днес е толкова богат и съчетава в себе си крайно различни варианти на актьорска изява. С кукления е същото – познаваме много традиционни форми, но същевременно и такива с изключително революционни идеи за миксура, за комбинирането на визуален и движенчески театър, за симбиозата между актьор и кукла. Това е нашият свят – безкрайно усложнен.

- *Как стана възможна идеята за реализирането на подобен мащабен форум и какви са неговите цели?*

- Организацията на тази международна среща е по олимпийски образец – на всеки четири години в различни страни. Амбицията на форума е да събере участници от седемте континента, тъй като във всеки регион кукленият театър е коренно различен. За съжаление фестивалът нямаше финансовата възможност да покани толкова много представители и за това виждаме студенти, главно от Русия и близките до нея страни, както и такива от Западна Европа. Но това също е интересно, защото Русия е толкова огромна страна, че

отделните школи по театрално майсторство в нея използват съвършено различни методи на обучение.

- *Как виждате развитието на кукленото изкуство в дългосрочен план?*

- Изкуството винаги трябва да има две опорни точки. Едната е миналото, тъй като без минало сме немислими, а другата е бъдещето. Невъзможно е да се уповаваме само на едната. Смятам, че творците във всички сфери на изкуството из-

ползват похвати от света на кукления театър. Ние можем да гледаме чист цирков номер, но същевременно на друга сцена той може да бъде предмет в кукленото изкуство. Вярвам, че бъдещето на куклените спектакли е тясно свързано с разчупването на традициите, допълването на многообразието и усложняването на сценичния свят.

Анастасия Траянова

IV курс ТТМ –
НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

Проф. НИКОЛИНА ГЕОРГИЕВА

(режисьор и педагог, България)

- *Проф. Георгиева вие сте участвали и в други форуми с работни теми, отнасящи се до училищата по куклено изкуство.*

- В края на 70-те години на миналия век в UNIMA се създаде Международна комисия по професионалното формиране на кадри за куклен театър. Една от целите на тази комисия беше да инспирира и подпомага провеждането на педагогически конференции, фестивали и други форуми за обмяна на опит между училищата по куклено изкуство. Резултат от нейната работа са вече утвърдените студентски фестивали в Бяlistок – Полша, и в Шарлевил-Мезиер – Франция, на които както аз, така и моите колеги многократно сме вземали участие със своите студенти.

- *Какви са впечатленията ви от Санкт Петербург'2010?*

- Не са еднозначни. Не мога да ги изразя точно, защото не са достатъчно премислени, но това, което мога веднага да споделя, е огромният мивъзторг, че се е стигнало до

възможността да се проведе световен фестивал на куклените театрални школи! Та тези школи в началото на 60-те години на миналия век бяха само три (чешката, руската и българската), а сега... И това, че в Петербург бяха дошли толкова много хора от целия свят, вдъхновени, търсещи, приели кукленото изкуство за своя съдба, не може да не повиши самочувствието на участниците и моята радост от такова множество на школите за професионална подготовка на кукленици. И все пак, количественото натрупване в изкуството не е гаранция за преминаването му в качество. Разкриването на много куклени школи по света съвсем не означава, че кукленото изкуство е отишло много напред. Тъкмо обратното. Първият световен фестивал показва и някои твърде тревожни тенденции в сегашното му развитие.

- *Можем ли да отличим определени тенденции в развитието на школите, които се предста-*

Виха на фестивала? Не мислите ли, че някои от тях са застина-ли във времето, в което са били създадени?

- Мисля, че сте съвсем прав. Наблюдавахме доста стари клишета в педагогическата работа на някои школи. Но имаше и такива, особено сред новосъздадените, които тръгват в обучението направо от постмодерните тенденции, без да ги тревожи отсъствието на куклата. Всички знаем, че в момента съществува дифузия между различните изкуства, стремеж към размиване на границите. Всяко изкуство иска да се обогати чрез заемки на изразни средства от другите изкуства. Изобразителното изкуство се театрализира, театралното се визуализира. В пантомимата последното откритие е звучащото слово, а в театъра, бягайки от словото, се стигна до театъра на движението. Кукленото изкуство съвсем естествено не може да остане незасегнато от тези тенденции. На куклената сцена все по-голямо място заема живия актьор, а на драматичната – все по-често се използват заемки от езика на



„Оплакване“, ВТУ-Берлин



Участници във фестивала

кукленото изкуство. Може би в това няма нищо лошо, както твърди големият теоретик и историк на кукления театър проф. д-р Хенрик Юрковски, защото куклата, според него, вече е изиграла своята роля и постепенно ще изчезне. В съвременното куклено изкуство, казва той, съществуват три тенденции на разпределяне творческата енергия на актьора. В първия случай той отдава цялата си енергия на куклата, тя е действащото лице на сцената, а той остава скрит за зрителя. Във втория случай актьорът споделя равностойно своята енергия с куклата, без да скрива този процес от зрителя, но много точно отделя своята роля от тази, която играе с куклата. В третия случай актьорът ползва своята енергия само за себе си, а куклата му служи като знак. На този фестивал много школи показаха, че са обучавали у своите студенти уменията да играят твърде занимателно с различни предмети, но не са възпитали уменията да ги одухотворяват, да ги превърнат в „свои“ живи партньори. А това е въпрос на въображение, на специфичното за кукленото изкуство въображение. Аз мисля, че

ролята на многобройните школи за куклено изкуство е да разпалят отново изстиналата любов към магията на оживялата кукла. Да одухотворяваш неживото е дълбоко скрит талант във всеки човек и в куклено-театралните школи този талант трябва да се разкрива и развива. Куклата имала ограничени възможности, твърдят онези, чието въображение я сравнява само с човека. А куклата или предметът, превърнат в кукла, трябва да бъдат сравнявани и съизмервани само със себе си и със своите неограничени възможности да ползват богатия език на метафората. Може ли драматическият актьор да „изгори от любов“ пред очите на зрителите? Не може, а куклата МОЖЕ! Вместо да откриваме и развиваме все повече изразните средства на своето изкуство, ние бързаме да заместим куклата с живия човек. Така е по-лесно, но не и по-интересно! Доказаха го куклените възпитаници на Литовската академия за музика и театър – Вилнюс със спектакъла „Приказка на пчеличките за шестте чувства“. Показаха изключително висока култура на сценично присъствие на живия актьор, който се

отнася със заразителна вяра и наивност към куклите, с които играе и с изключително уважение към детския зрител, за когото играе. Доказа го и Петербургската театрална академия със спектаклите на Р. Кудашов „Лаборатория Шекспир“ и „Мы“ по книгата на Евз. Замятин, реализирани с абсолвентите от неговия клас, който провежда своята пета година на сцената на Большой театр кукол. Изненада ни и много ни зарадва моноспектакъла на Ирена Басович, студентка от III курс на най-младата Академия по изкуствата, създадена в Осиек – Хърватия, в която студентите по актьорско майсторство се обучават паралелно и по актьорско майсторство за куклен театър.

- Какво трябва да се промени и какво да се запази за следващото второ издание на фестивала?

- Първо, иска ми се да има една сериозна селекция, за да не ставаме свидетели на антихудожествени явления на сцена-

та. Второ, нека да има общо заключително обсъждане в присъствие на широка аудитория, но задължително е да има една сериозна преподавателска конференция, на която проблемите да се наричат с истинските имена. Ние трябва да анализираме съществуващите тенденции в съвременния куклен театър и да намерим начин да подкрепяме тази тенденция, която няма да допусне изчезването на куклата и кукленото изкуство от света. Намирам за интересно предложението да се мени държавата, в която се случва фестивалът, тъй като всеки нов домакин може да открие нови възможности в организирането и провеждането му. Ако има майсторски класове те по същество трябва да се провеждат с част от присъстващите студенти, а не преподавателят само да разказва за своята работа.

Албена Тагарева

IV курс ТТМ –
НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

Проф. АНАСТАСИЯ САВИНОВА

(педагог и режисьор, България)

- Защо решихте премиерата на книгата ви „Пластическата култура на актьора в кукления театър“ да бъде в Ст. Петербург?

- Съдбата ми предостави тази възможност. Със спектакъла ми с маски „Другото АЗ“, бяхме поканени на фестивала в Бялисток – Полша. Там се запознах с именития арт продуцент от Ст. Петербург Давид Бурман. Той именно реализира Първия световен фестивал на школите за куклено изкуство. И докато му разказвах за своите

планове да напиша обемен труд за движенческата подготовка на кукления актьор, той импулсивно отсече – „Напиши бързо този учебник и ще го представим на фестивала в Ст. Петербург след година...“. Амбицирах се не на шега. Книгата се роди сравнително бързо, написах я като на един дъх, разбира се, с безброй последващи корекции и допълнения. Осмелих се вътре да направя и сравнителен анализ между двигателната култура на актьора в драматичния и в кукления театър. Оказа се, че

макар немалката по обем теоретична литература за куклен театър, неговата специфика, от гледна точка на двигателната подготовка на актьора, не е подлагана на анализ, нито е подплатявана с практическа част – раздел упражнения и специфична методика на нейното преподаване до днес.

- Впечатления от това, което успяхте да видите на фестивала?

- За съжаление на форума се задържах три-четири дни, но видях няколко спектакъла с ювелирна игра с куклата, както и с майсторско раздвояване между актьор и кукла – един моноспектакъл на академията в Осиек – Хърватия. Този спектакъл горещо препоръчвам на следващото издание „Панаир на куклите“, който провежда Столичният куклен театър.

Но напоследък ме вълнува една тема, свързана с облика на българския куклен театър днес. Известен е на всички нас погледът на българската куклено-театрална школа за обучение на актьори и режисьори. Свидетели сме били неведнъж на бравурното представяне на наши куклени спектакли по световните сцени, на международни фестивали, и отклика за тях на научни форуми. Но напоследък попаднах на госта куклени спектакли, където спомените ми за недалечния във времето възход на този вид театър се сблъскаха с реалността днес. Потегляйки с предишните свои представи, с изненада открих, че (с малки изключения) някаква непонятна алхимия е променила очакваната от мен посока в еволюцията на това изкуство. Може би фактът, че кукленият

театър срина своята емблема - паравана, и изведе актьорите да играят „на живо“ пред своята публика, отприщи векове потисканото тяхно „его“. И те засега се забавляват повече помежду си, забравяйки че долу в салона, вдигнали любопитни главички към тях, децата очакват да им се разкаже ясно някаква история, спектакълът да ги обгърне в своя приказен вакуум, да „нахрани“ сетивата им, да възпита у тях умение за размисъл за доброто и злото, за да отнесат със себе си след спектакъла някакво удовлетворение, радост или тъга, от развързката на сюжета на филма. Уви. Не говоря за липса на актьорски таланти - такива винаги сме имали в изобилие,

нито дори за пропуски в куклено-театралното ни образование - там поне съм пряк свидетел на високо престижни постижения във всички курсове. В професионалния театър обаче някаква инерция, налявам се временна, поглъща засега професионалната енергия на творците в посока, по-различна от тази, която би обгърнала детските сетива, внимание, въображение.

На фестивала в Ст. Петербург също битуваше вече мнение, че кукленият театър в някаква степен търси своите нови посоки, своите нови средства, своя нов облик.

Албена Тагарева

IV курс ТТМ –
НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

ОЛГА ГЛАЗУНОВА

(завеждаща кабинета за детски и куклен театър в Съюза на театралните творци, Москва)

- Каква е ползата от провеждането на подобен фестивал?

- Много ми допада идеята да се съберат куклени школи от различни страни, защото младите актьори са бъдещето на кукления театър. Амбицията да сравним работата на отделните училища по театрално майсторство се зароди много отдавна и дълго време търсеше своето финансиране. УНИМА, разбира се, подкрепи този проект и благодарение на нея всичко стана възможно. За съжаление фестивалът не се получи абсолютно международен и за в бъдеще се надявам да видим представители от подалечни страни, като Америка, Китай или Япония, за да можем да проследим как се развива кукленото изкуство по всички

краища на света. Сега например видяхме как нашите руски школи се различават драстично, първо, една от друга и второ – от френската или немската куклена традиция. Самата методика, системата, възпитанието, без да даваме оценка дали са добри или лоши, са коренно различни. Вероятно в руската школа може да има поостарели елементи в кукленото възприятие, но въпреки това енергията и отдадеността на актьорите предизвиква удивление. Те показаха много динамично присъствие на сцената, разбиране към драматургияния текст, както и нов подход в работата с кукли.

- Кои представления ви впечатлиха най-силно и с какво?

- За мен безусловно най-инте-

ресният спектакъл беше този на школата в Екатеринбург – етюдите с ръце. За тези актьори ръцете представляваха същият инструмент, какъвто представляват и за пианиста например. От тях струеше живот. Това е една от силните школи в Русия. Спектакълът на нашата Московска школа пък беше по-пластически ориентиран и студентите говореха с цялото си тяло. А в спектакъла по случай закриването на фестивала „МЫ“, режисьорът съединяваше и тялото на актьора, и гласа му, и работата с кукла. Самите кукли бяха напълно обезличени и образът им преминаваше в живия човек. Гъвкавостта в сценичните изразни средства е много важна за кукления театър. Без метафоричност и специално създадена за него драматургия, която да изисква не толкова устна реч, отколкото говор и експресивност на тялото, той е немислим. Интересни бяха и средствата, използвани в немските представления – смесица между натуралистична кукла и портретно изкуство, управлявано от няколко актьори. Изключително добро партньорство. В представлението на Вилнюс пък силно се чувстваше драматичният театър на Некрошус, същата поетика и енигматичност.

- Най-важните компоненти за кукления театър?

- В добрия куклен театър всичко си взаимодейства. Всичко е в единство. В нашето изкуство най-важно е да запазиш любопитството си към света.

Анастасия Траянова

IV курс ТТМ –
НАТФИЗ „Кр. Сарафов“

МОЛИТВА

АНА ИВАНОВА театровед (1931 – 2010)

На свой ред и Ана Иванова премина в отвъдното... Беше видна театрална деятелка, от която се възхищавахме и вземахме пример – професионален, творчески, граждански, нравствен. Тя беше от онова поколение театроведи, които заемаха в театъра възлово място, имаха тежка гума и влияеха с мнението си върху цялостния театрален процес, а също и на творческия живот. Днес тези театроведи – носители на идеи, на вкус и такт – вече съществено намаляха. Общата културна ситуация ги обезсили и значително, а някъде и напълно, отстрани. Скоро ще започне да се осъзнава все повече вредата от това явление.

Ани беше авторитетно име с цялостната си дейност в театъра и извън него. Тя имаше солидно култивирани способности и талант да влияе не само върху драматургията, режисурата и актьорското развитие на отделните гарования, а и върху цялостното направление на дейността в една институция. Независимо дали беше драматург, завеждащ литературното бюро, дали пишеше театрална критика, или пък изпълняваше друга отговорна длъжност в театралната система, тя беше винаги високосъзнателна, принципна и ярко талантлива. Но, което е по-важно, рядко срещаното ѝ качество бе да бъде вярна на себе си, на убежденията си и на твърдите си художествени принципи, изстрада ни в живота. Не бе достатъчно дейното ѝ участие в осъществяването на театралния процес, но трябва на всяка цена да изтъкнем и нейното възпитателно влияние върху театралната публика, върху пропагандирането на хуманитарните идеи на театралната продукция и формирането на естетически критерии у съвременния

зрител.

Кариерата на Ани познаваше много препятствия, защото не бе благославяна от нетворчески сили, защото нямаше тласъци от извънхудожествени инерции. Напротив, тя бе от неodobряваните, нетласканите, многократно уволняваните, защото трябваше да отнася вината за престъпване на идеологически забрани и въобще на съзнателно несъобразяване с официални постулати. Такава беше нашата Ани – безпаметно отдадена на театралното изкуство, предана на световната култура, дълбоко обичаща артистите и сцената. Тя просто имаше силно развити сетива за изкуството и веднага долавяше онова, до което мнозина се добираха с усилие, ако изобщо успяваха да се домогнат някога до него. Нека добавим и нейното великолепно владеене на словото с безупречно защитени думи, което правеше оценките ѝ – независимо писмени или словесни – дълбоко убедителни, способни да преоцветят едно оформящо се на пръв поглед впечатление. По този начин тя спомагаше за справедливата оценка на не едно постижение, било то драматургично, режисьорско или изпълнителско. Ето защо на нейния принос дължим окончателно вярната оценка на не един театрален факт. Дори когато това не е било угодно на определени господстващи тогава среди.

Подчертавам, че Ана Иванова бе не само творец, тя беше авторитетен защитник на правдата, на истинността в живота на театъра. Тя беше мъдра, богата със зрели знания за изкуството и за живота и с всичките си човешки и творчески качества остана завинаги в хоризонта на нашите най-скъпи спомени.

Василен Васев

НЕВЯНА ИНДЖЕВА театровед (1929 – 2010)

Проф. Невяна Инджева е личност, която се нарежда между най-заслужилите историци на националния ни театър. Остават ни нейните книги, студии и рецензии, резултат от натрупаната ерудиция, от задълбочена научноизследователска дейност, от респектираща линия на поведе-

ние и гражданско мислене. Откривателски черти притежават още пионерските ѝ опити да обобщи историята на левия театър през 20-те, 30-те и 40-те години на XX век. Източници на това неповторимо новаторство тя открива в естетиката на Брехт, Мейерхолд, Пискачов и

Райнхард.

Тепърва ще се оценява нейния принос към историята на националната ни култура, цялостната ѝ дейност, за да бъдат истински признати приносите на режисьори като Боян Дановски, Стефан Сърчаджиев, Моис Бениеш. За широкия спектър на интересите ѝ свидетелстват студиите върху възрожденския те-

атър, съжденията ѝ върху Опитен театър и проучването ѝ върху сценичния модернизъм на Гео Милев. Защищавала е каузата на режисьорите реформатори Леон Даниел, Вили Цанков, Методи Андонов, Асен Шопов и др. Тя бе свидетел и непосредствен участник в модерно замислени и осъществени спектакли.

В. Добрева

Разделихме се с известния художник и сценограф **ГЕОРГИ ИВАНОВ**, автор на забележителни сценографски решения, дали тласък за развитието на съвременния български театър. ("Т")

АКЦЕНТИ

КОНКУРС ЗА КУКЛЕНА ПИЕСА – ПРИКАЗКА

Литературният конкурс е в три раздела:

1. Оригинален авторски текст
2. Драматизация по класическа приказка
3. Текст за образователен спектакъл

Конкурсните пиеси трябва да бъдат нови – непубликувани и непоставени.

Награди:

- За оригинален текст - 1000 лева
- За драматизация - 500 лева
- Текст за образователен спектакъл - 500 лева

Специална награда на името на Стефан Чирпанлиев, осигурена от Дружеството на писателите – Ямбол.

Една от наградените пиеси ще получи първа

реализация на сцената на Кукулен театър „Георги Митев“ – Ямбол

Пиесите се изпращат в 4 екземпляра на адрес:

Ямбол 8600, ул. „Жорж Папазов“ 1

Държавен кукулен театър „Георги Митев“
за конкурса „Михаил Лъкатник“

Срок за предаване на пиесите:

1 декември 2010 г.

Обявяване на резултатите – м. март 2011 г.

Връчване на наградите – м. април 2011 г. – по време на Националния кукулен – театрален фестивал „Михаил Лъкатник“ ("Т")

Шестият международен театрален фестивал за деца „100, 1000, 1 000 000 истории“ под егидата на ASSITEJ се състоя в Букурещ от 2 до 9 октомври т.г. Домакин на фестивала беше Театър „Йон Креанга“, който работи основно за деца и младежи. Артистичен директор на театъра и фестивала е Корнел Тодя - известен театрален и телевизионен режисьор. Тази година след селекция бяха поканени 20 представления само от граматични театри. Освен домакините от театър „Йон Креанга“, които показаха четири свои постановки, се представиха и театри от Румъния, Унгария, Полша, Германия, Испания, Молдова, Израел, Сърбия и България. Драматичен театър – Търговище, показа театралната игра по текстове на Джани Родари „Скутникът, Скрежко и сьргитият чичко“, режисьор Съби Събев, сценограф Галина Абаджимаринова. Публиката прие вълнуващо представление, а представители от българското посолство поднесоха цветя на екипа. ("Т")

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ – 2010 г.

Бр. 1-3

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

Дейвид Мамет

Око в бъдещето (анкета с американски театрали)

Стоян Рагев

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

„Крещенето от сцената” от Йоана Спасова

DIXI

Красимир Спасов

Съни Сънински

В БЛИЗЪК ПЛАН

Мариан Бачев

НАТФИЗ/NATFA

Чайка Петрушева

Мария Диманова

Любомир Халачев

АКЦЕНТИ

СВЕТЪТ Е МАЛЪК

Светлана Атанасова

Българска премиера в Бостън („Убийте тази жена” от М. Праматарова)

Ира и Константин Соколови

Евелина Пършорова

ТЕТЕ-А-ТЕТЕ

Силвия Рангелова

ТЕАТЪР В КНИГИ

„Пиеци” от Матей Вишник

„Половината истина” от Георги Г. Георгиев

„Исторически аспекти на релацията „актьор-драматург” от Мая Кисьова

„Росица Ненчева”

Още нови книги

Премиерен афиш

Без Крикор Азарян

Бр. 4-6

Премиерен афиш

DIXI

Кольо Георгиев

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

„Три постановки” от Николина Делева („Взгледите на един учител за народното твор-

чество” от К. Донеф-Сатиричен театър; „Хубавото лошо време” по „Бурята” на Шекспир-ДТ, Пловдив; „Апокалипсисът идва в 6 вечерта” от Г. Господинов-МГТ „Заг канала”)

„Gaudeamus igitur” от Йоана Спасова (Юбилейни гастроли на ДКТ-Пазарджик)

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

„По стъпките на Гротовски” от Джим О’Куин

Ана и Калин Иванови

DIXI

„Театър на голия охлюв” на собствена сцена (при Възкресия Вихрова)

НАТФИЗ/NATFA

„Мисли за двигателната култура на актьора в кукления театър” от Анастасия Савинова
Нова специалност в НАТФИЗ (Актьорско майсторство за театър и кино)

ГОСТ

Антония Колева

АКЦЕНТИ

МОЛИТВА

(Без Елена Стефанова, Елисавета Сотирова, Луна Давидова, Тодор Проиков, Мегди Димитрова, Иван Балсамаджиев)

„Костюмът като субект”

Тодор Деков – Шаржове

Бр. 7-9

Премиерен афиш

ТЕМАТИЧЕН БЛОК

„60 години Театър „Българска армия”

Таня Димитрова

Митко Тодоров

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

„Театърът на факта” от Йоана Спасова

„За „Нордост” и сериозните теми” от Николина Делева („Нордост” – Младежки театър)

ПАМЕТ

Александър Бачев

DIXI

Деян Донков

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

„Висока интензивност” от американската критичка Никол Тейлър

Никол Тейлър – Още за посещението си в София

Антония Катранджиева

НАТФИЗ/NATFA

Станислав Семерджиев

МАСА ЗА ДВАМА

Мимът Красимир Аврамов

ФЕСТИВАЛИ

„Варна-2010” от Ромео Попилиев

БР. 10-12

ТЕАТРАЛНИ НАГРАДИ-2010

DE FACTO

„ТР „Сфумато” от Т. Николова

ПО СВЕТА

„Театърът на Бали и Ява” от Й. Спасова

ПРОФИЛ

При Йоши Ойга

ФЕСТИВАЛИ

„Teatro a Corte”- Торино

ПОЩА “Т”

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

При Мия Уоо, Театър „Ла мама” – А. Катранджиева

DE FACTO

„Режисьор в операта? Такова животното...” от О. Стамболиев

НАТФИЗ/NATFA

„Практика за теоретици” (Първи световен фестивал на училищата по кукловодство – Санкт Петербург)

АКЦЕНТИ

МОЛИТВА

(Без Ана Иванова, Невяна Инджева, Георги Иванов)

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ („Т”)

65 ГОДИНИ ДТ „РАЧО СТОЯНОВ“ ГАБРОВО



СЦЕНА ОТ „ТАТУЛ“ ПО Г. КАРАСЛАВОВ, ДТ – ГАБРОВО

20 ГОДИНИ МГТ „ЗАД КАНАЛА“



ЮБИЛЕЙНО' 2010