ТЕАТЪР

4-6 '2007







МИХАИЛ ЧЕХОВ

СТРАСБЪРГ, АДЛЕР, МЕЙСНЕР;

ТЕАТРАЛНАТА КРИТИКА;

ДИМИТЪР ГОЧЕВ; ЛИЛЯНА БАРДИЕВСКА; КОЛЬО ГЕОРГИЕВ;

20940 ISSN 0204 6253

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр.1-3/2007)

Легенда:
(Дата на премиера)
Пр. – превод
Р. – режисьор
П. – постановка
Т. – текст
С. – сценограф
С. В. – сцен. вариант
С. Р. – сцен. реализация
С. А. – сцен. адаптация
Д. – декор
Др. – драматизация
К. – костюми
М. – музика
М. О. – муз. оформление
Х. – хореография
Пл. – пластика
Т. П. – текст на песни
Худ. – художник

СОФИЯ

Театър "Българска армия"
(15. 02. 2007)
"ПО-ГОЛЕМИЯТ СИН"
от Александър Вампилов
Пр. – Михаил Маринов
П. и С. В. – Николай Ламбрев- Михайловски
С. и К. – Нина Пашова
М. – Дони
НДТ "Сълза и смях"
(15. 02. 2007)
"ИЗЛИШЪК ОТ ЛЮБОВ"
от Теодора Димова
Р. – Пламен Марков
С. и К. – Мира Каланова
М. – Ал. Каланов, Й. Борисов
(06. 03. 2007)
"КОГАТО ГРЪМ УДАРИ"
от П. К. Яворов
Р. – Милена Анева
С. и К. – Марина Додова
М. – Антония Малчева
(03. 04. 2007)
" БОСИ В ПАРКА"
от Нийл Саймън
Р. – Ивайло Христов
С. и К. – Елена Иванова
МГТ "Зад канала"
(16. 03. 2007)
"НЕРВИ ЗА ЛЮБОВ";
от Кирил Топалов
П. – Петър Кауков
С. – Милена Панталеева
(23. 03. 2007)
" РИТЪМ ЕНД БЛУС"
от Румен Цонев
С. и К. – Петя Стойкова
ДСТ "Алеко Константинов"
(03. 04. 2007)
"ДЕТЕКТОР НА ЛЪЖАТА"
от Василий Сигарев
Пр. – Добринка Стефанова
П. – Николай Павлов
С. – Вечеслав Парапанов
(22. 04. 2007)
"БОГОВЕТЕ"
от Георги Данаилов
Р. – Гаро Ашикян
С. – Милена Панталеева
К. – Анна Кирилова
Х. – Анна Донева
(07. 05. 2007)
"СЛЪНЧЕВ УДАР"
от Джон Маръл
П. – Валентин Танев
С.- Момчил Тасев
К. – Невена Белева
М. – Слав Бистрев
Театър "София"
(04. 04. 2007)
"АЛБЕНА"
от Йордан Йовков
Р. – Стефан Стайчев
С. и К. – Елена Александрова
Столичен куклен театър
(02. 02. 2007)
" СВОБОДНО СЪЧИНЕНИЕ ЗА СЛЪНЦЕТО"
от Кирил Топалов
Р. – Николай Бояджиев
С. и К. – Емелияна Тотева
М. – Христо Номлиев
(19. 04. 2007)
"СНЕЖАНКА"
по Братя Грим
Р. и М. О. – Елза Лалева
С. и К. – Свила Величкова
Учебен театър при НАТФИЗ "Кр. Сарафов"
"ДОХОДНО МЯСТО"
от А. Н. Островски
Р. – Богдан Петканин
Дипломен спектакъл на студентите
от IV А курс с худ. ръководител
проф. Димитрина Гюрова
"АУТОБАН"
от Нийл Лабют
П. – проф. Снежина Танковска
Студентите от III курс АДТ с худ. ръководител проф. Снежина Танковска
"РОГОДЗЕН"
по мотиви на филма на Акира Куросава "Рашомон"
Р. и Т. – проф. Иван Добчев
Студентите от III курс АДТ с худ. ръководител проф. Маргарита Младенова
" TABLEAUX VIVANTES"
("ЖИВИ ОБРАЗИ")
Х. - Изабел Шад (Германия)
Студентите от първи випуск "Танцов театър"
с худ. ръководител доц. Петя Стоилова
"ИВАНОВ"
от А. П. Чехов
Р. – Александър Събев
Дипломен спектакъл на IV Б курс с худ. ръководител проф. Атанас Атанасов
"ДИСНИ – ТРИЛЪР"
от Филип Ридли
Р. – Антон Угринов
"ВЪТРЕ В СТАЯТА" от Карой Сакони
Р. – Росица Обрешкова
"МОСТЪТ" от Лоран ван Ветер
Р. – проф. Стефан Данаилов
Студентите от III Б курс АДТ с худ. ръководител проф. Стефан Данаилов
Червената къща/The red house
("Л. Каравелов" 15)
Театрален репертоар:
LILI HANDEL
Физически театър
П. и изпълнение Иво Димчев
STEREO (LOVE)
Т. – Елица Матеева, Весела Казакова
Р. – Елица Матеева
Х. – Красен Кръстев
С. и К. – Александър Смолянов
М. – Весела Казакова
АНЕ/ МЪРТВИ ГРАДОВЕ
По Ане Франк, Итало Калвино, Мартин Гилбърт
Участват Касиел Ноа Ашер, Георги Богданов, Иво Димчев и др.
ВСЕКИ ЧОВЕК
Спектакъл на Ида Даниел
С. – Виктор Георгиев
ЕГАСИМУС АКТРИСИТЕ
Авторски спектатъл на Милена Станойевич, Стела Кръстева, Маргарита Петрова
ЧАС ПРЕДИ ПОЛУНОЩ
Авторски спектакъл на Юлиана Сайска
2 8 0 1 3
Културен пърформънс с и за Петя Йосифова
Идея и Р. – Иво Димчев

БЛАГОЕВГРАД

ДТ "Н. Вапцаров"
(15. 02. 2007)
" BEETHOVEN 21"
от Константин Илиев
П. – Асен Шопов
С. и К. – Цвета Маринова

ВАРНА

Държавен куклен театър
(25. 04. 2007)
"Р О Н И"
от Борис Априлов
П. - Злати Златев
С. - Свила Величкова
М. - Владимир Джамбазов
Т. П. - Красимир Машев

ВИДИН

Държавен куклен театър
(25. 04. 2007)
"ЛАЗАРИЦА"
от Йордан Радичков
П. и С. – Яна Цанкова
М. О. – Валя Бояджиева

КЪРДЖАЛИ

Драматично-куклен театър"Д. Димов"
"МИХАЛ МИШКОЕД"
от Сава Доброплодни
П. и Р. – Димитър Игнатов
С. и К. – Надежда Митева
М.О. – Петър Дееничин

ЛОВЕЧ

Драматичен театър
" THE PLAYBOY ОТ ДЖЕНДЕМА"
от Джон М. Синг
Р. – Николай Поляков
С. и К. – Кънчо Касабов

МОНТАНА

Драматичен театър "Др. Асенов"
"ГОЛЯМОТО ЗАКУЧВАНЕ"
от Сергей Комитски

ПЛЕВЕН

Драматично-куклен театър "Ив. Радоев"
(27. 02. 2007)
" ВЕЧЕРЯ ЗА ГЛУПАЦИ"
от Франсис Вебер
П. – Димо Дешев
С. и К. – Зоя Минева
М. О. – Асен Антонов
(28. 02. 2007)
"МЕЧО ПУХ И ПРИЯТЕЛИ"
по А. А. Милн
С.В. – Теодора Гълъбова
М. О. – Иван Атанасов
С., кукли и изпълнение Дориана Василева
(25. 04. 2007)
" ОБИЧАМ ТЕ , ОТЕЛО"
от Илко Иларионов
П. – Димитър Стоянов
С. и К. – Зоя Минева
М. – Асен Антонов
(02. 05. 2007)
"ПО-ГОЛЕМИЯТ СИН"
от Александър Вампилов
П. и М.О. – Богдан Петканин
С. – Елица Георгиева

РУСЕ

Драматичен театър "Сава Огнянов"
(08. 02. 2007)
"АЛБЕНА"
от Йордан Йовков
П. – Пламен Панев
С. и К. – Виолета Радкова
Пл. – Татяна Соколова
(21. 05. 2007)
"ДРАСКОТИНИ ОТ ДЪЖДА"
от Яна Добрева
П. – Александър Беровски
С. и К. – Виолета Радкова
(23. 05. 2007)
"ЕНИГМАТИЧНИ ВАРИАЦИИ"
от Ерик-Еманюел Шмит
юбилеен спектакъл по случай
50-годишнината и 25 години сценична дейност на актьора
ВЕНЦИСЛАВ ПЕТКОВ

ШУМЕН

Драматично-куклен театър "В. Друмев"
(08. 10. 2006)
"ЯЙЦЕТО"
от Веселина Цанкова
П. – Цветана Стоянова
С. К. и кукли – Тодор Игнатов
М. – Николай Тодоров
(23. 03. 2007)
"МОСКВА"
от Петя Русева
Р. – Възкресия Вихърова
Худ. – Зарко Узунов
М. О. и видеодизайн – Спас Спасов

ЯМБОЛ

ДТ "Невена Коканова"
(07. 05. 2007)
" РАЗВРАТНИКЪТ"
от Ерик-Еманюел Шмит
П. – Александър Беровски
С. и К. – Александрина Игнатова

(Следва)

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР

Богата и точна информация за театър, музика, изложби, кино, нови книги

Издател Константин Заревъ, ЕТ
e-mail: artkalendar@abv.bg

КОРИЦА I СТР. - Михаил Чехов (четете на стр. 2) ; „Спомен за Петрушка", реж. Яна Цанкова, СКТ и НАТФИЗ; Плакат на куклення фестивал в Ямбол (четете на стр. 32)

ТЕАТЪР

Година LXI, бр. 4-6 / 2007, 20940 ISSN 0204 - 6253; Цена 3 лв.

ИЗДАНИЕ НА "ТЕАТРО"

THEATER MAGAZINE
pl. SLAVEYKOV 11
Sofia 1000, BULGARIA
tel: + 359 2 988 17 63; 0889/85 95 33
e-mail: teatro99@abv.bg;
teatro@press.bg
http://grosnipelikani.net
www.slovo.orbitel.bg/teatar

Работен екип:
Главен редактор Кева Апостолова
Ася Асенова (набор)
Антоанета Тотева (коректор)
Боян Алексиев (дизайн)
Ангелина Георгиева (стажант-редактор)
Милена Михайлова (стажант-редактор)

Колегия:
проф. Здравко Митков (режисьор)
проф. Крикор Азарян (режисьор)
Лилия Абаджиева (режисьор)
Мариус Куркински (актьор)
Мария Диманова (сценограф)
Меглена Караламбова (актриса)
Мила Искренова (пластика)
проф. Надежда Тихова (театровед)
д-р Ромео Попилиев (театровед)
Съни Сънински (куклен режисьор)
Христо Бойчев (драматург)

Ч Е Т Е Т Е

• Михаил Чехов (2) • Актьора на Метода (10) • Акценти (16, 18, 26, 39) • Драган Цанков и театърът (17) • Кольо Георгиев (19) • Мелпомена без грим: "Приказка за пеещото дърво", ДКТ-Варна (22) • Д. Чернев за "Персите" и "Битка на негъра и кучетата" на Димитър Гочев (23) • С. Финци, Д. Гочев (25) • Анкета на сп. "Театър" за театралната критика (продължение; 27) • Лиляна Бардиевска (31) • Ямбол-2007 (32) • Кристина Янева (35) • Поетичен спектакъл (37) • Театър в книги – "Някога и недотам отдавна" от Св. Байчинска (38) • Молива – Златина Тодева, Владимир Данченко (40) • Премиерен афиш (2 стр. корица) • Нови заглавия (3 стр. корица) • Фото-театро: проф. Николина Георгиева и проф. Атанас Илков; Елена Дойчева, проф. Дора Рускова, Кирякос Аргиропулос

Печатни коли 5
Формат 60/84/8

Банкова сметка
ОБЩИНСКА БАНКА АД
MUNIZIPAL BANK PLC
ФЦ "Мария Луиза"
BG 67 SOMB
9130 10 26768401
(BIC): SOMBBGSF

Редакция: 1000 София, пл."Славейков"11
Телефон: 988-17-63; 0889/859533
E-mail:teatro@press.bg

Печат - "Омега М", тел. 938-60-71

СПИСАНИЕ "ТЕАТЪР",
СЪЗДАДЕНО ПРЕЗ 1946 ГОДИНА
ОТ СЪЮЗА НА ТЕАТРАЛНИТЕ СЛУЖИТЕЛИ

ЯМБОЛ - 2007



„Искам да бъда нормален"
ДКТ „Дора Габе" - Добрич



„Ваше въображение"
ДКТ „Георги Митев" - Ямбол



„Слънчев лъч"
Театър"Млади актьори" - Турция



DE FACTO

ПЕРИФЕРНИ ВИЗИИ

Резонансът на трансцеденталната теория на Михаил Чехов за съвременния актьор



Д-р Антония Катранджиева

Периферни визии - прозорец към трансперсоналната същност на Аза

Благодарение на периферното зрение можем да разширим обсега на виждането си и да излезем извън контекста на плоското централно изображение на обектите, като навлезем в подтекста на многомерното поле от възприятия. Може би не случайно терминът "периферно визионерство", заимстван от трансперсоналната психология се превръща в нарицателно за алтернативните експериментатори на съвременната виртуална мрежа. Тези ултрамодерни футуристи споделят визиите си като кръстосват култура, изкуство, наука, екология и духовност, за да създадат открит форум за глобален полидимензионален плурализъм. Куриозното обаче, е че още преди терминът да навлезе в трансперсоналната психология, за пръв път, не друг, а именно един от най-метафизичните театрални режисьори и експериментатори Михаил Чехов, повлиян от своя езотеричен ментор Рудолф Щайнер, сам си приписва качествата на "периферен визионер". Докато се рови из архивите на Дартингтон хол в Девон, където М.Чехов завещава своето наследство, един от асовете на американската театрална критика Чарлз Маровиц дотолкова е погълнат от театралния феномен на Чехов, че през 2004 г. публикува изследването си "Другият Чехов" , превърнало се в най-новата версия на неговата биография. Маровиц набира своя биографичен арсенал от наличните архиви в Москва, Санкт Петербург, Париж, Рига, Вилнюс, Риджфийлд, Ню Йорк и Холивуд, за да увековечи мястото на "периферния визионер "Чехов в световния театрален пантеон. Още във въведението Маровиц извайва трансцеденталната посока на Чеховите търсения: *"Чеховият принос като актьор и теоретик се разкрива в златната мина на подтекста, на трансперсоналното, на многоизмерната метафизика на театралното действо, което още от своето възникване е било свързано със интерпретация на свръхчовешки мотиви и идеи.* "Верен на ницшеанската си жилка за метатронното богочовешко начало Чехов разширява хоризонта на актьорската теория в плеяда от метафизични съзвездия, органично вписващи се в картографията на Млечния път на театъра.

Към корените

Първите 30 години от 20 век представляват творческа експлозия, чийто тътен все още оттеква и до днес. Константин Станиславски, Всеволод Мейерхолд, Евгений Вахтангов, Михаил Чехов в Русия, Макс Райнхард, Ервин Пискатор и Бертолд Брехт в Германия, Жак Копо, Жан Луи Баро и Антонин Арто във Франция колективно разграждат естетиката на 19 век, за да поставят основите на модерния театър. Повечето от тези творци са вече канонизирани като модерни светила на театралното изкуство. Наред с приноса на пионерите на Московския художествен театър и постиженията на Копо, Баро, Райнхард, Брехт и Арто не бива да се пропуснат заслугите на най-езотеричния от тях - Михаил Чехов. Племенник на великия драматург Антон Павлович Чехов и увековечен от Станиславски като "най-брилянтният актьор на цяла Русия", Михаил Чехов ревизира много от установените принципи и похвати на своя ментор. Той вписва името си в аналите на театралната хроника, като единственият актьор-теоретик, развил и извел системна алтернатива на метода на Станиславски. Наследил театралната база от Станиславски и Вахтангов М.Чехов обогатява палитрата, умело смесвайки "теорията за физическите действия" на Станиславски с "атмосфера", с "чувство за цялост", "полярност", "красота и форма", за да добие нови оригинални багри, за да постигне подтекстуална нюансираност на образите. В неговата интерпретация "кръговете на внимание" на Станиславски се превръщат в "концентрация"; "чувството за мускулно освобождаване" - в "лекота"; "въплъщението" - в "характерност"; "действието и задача" - в "психологически жест"; а "емоционалната памет" - във "въображаем център", чрез който актьорът напипва автентичния пулс на героя. Тезата за "биполярната характеризация" е пряк аналог на верую то на Станиславски за многоплановостта при изграждането на ролята, насърчавайки актьора да търси релефност и допълващи се аспекти в процеса на идентификация с образа. Така образите се разгръщат в контрастността на мисли и чувства, в смеха им се долавят драматически тревожни нотки, а в трагиката - ирония и хумор. Интересно е как в теорията за импровизацията и развитието на автентичната актьорска креативност М.Чехов

сякаш доразвива тезата на Станиславски за "лъчеизпускането и лъчевъзприятието".

Закърмен с метафизичния идеализъм на философски титани като Шопенхауер, Бердяев, Соловьов, Чехов открито разглежда абстрактните категории на сцената, като афишира наличието на електромагнитно поле на актьора, което сякаш оформя ореолно сияние около него и рефлектира в общата аура на публиката. Наличието на подобен електоромагнитен резонанс виждаме и в неминуемото разрушаването на "четвъртата стена" с цел взаимно проникване на актьор и зрител, извоювано още от Вахтангов и Мейерхолд. От Мейерхолд Чехов също усвоява физическото движение като "пластическа музика", придавайки "външна образност на вътрешното преживяване". За разлика от Мейерхолд , Чехов не разглежда героя като проста маска, а се интересува от сложността на неговата природа, от емоционалните прояви на неговия дух. Подобно на Мейерхолд Чехов разсъсва строгите рамки на психологическия театър и чрез острото чуство за сценическо пространство, чрез краткост и задълбоченост на пластическите решения, чрез жизненост и яркост на изображението Чехов достига до гротеската. От Вахтангов попива чувството за външна театралост, съчетаващо физическата кинетичност на Мейерхолд с натуралистично-психологическата лексика на Станиславски за да достигне до системата за "психологическия жест" - неповторимата "трансцедентална психо-кинетика" на типажа. Чехов майсторски ползва кондензираната есенция на образа, която Вахтангов извлича като екстеоризира интериора на своите герои. Същевременно Чехов умело борави с азбуката на модерния театър, оформена от триадата Станиславски-Вахтангов-Мейерхолд, обогатявайки я през призмата на своето философско и житейско кредо. Несъмнено найсилното влияние над Чеховата театрална естетика упражнява бащата на Антропософското учение - Рудолф Щайнер.

От извора на Щайнер

През 1918 по време на тежка духовна криза Чехов търси автентичния си прототип в дебрите на Щайнеровата духовна наука за култивирането на висшето творческо начало, различно от ежедневното Его, с което обикновено се идентифицираме. Въпреки че идеята за "висшето Аз" на актьора е безспорно взаимствана от Щайнер, М.Чехов й придава друго измерение. При него актьорът прибягва до своята висша същност, за да се откъсне от порочния кръг на плоското персонализирано изображение и да насити образа със свръхчувствителност, неочакваност, сложност. Икони на съвременното актьорско майсторство като Лоурънс Оливие, Грегъри Пек, Елизабет Тейлър, Орсън Уелс, Антони Хопкинс и много други дължат магнетичните си превъплъщениея именно на Чеховите лекции, системно изнасяни в Дартингтън и Холивуд. Там Чехов често се



Михаил Чехов

позовава на Бергсоновата философия за "интелектуалната интуиция", онази субтилна симбиоза на когнитивна памет и свръхсъзнателност, която придава неповторимия трансцедентален колорит на актьорската игра. В тази взаимопроникваща се зона на интуиция и интелект, на церебралност и соматичност, на сензорност и менталност се намира златното сечение на интегралното човешко същество. Холистичният зов на Чехов към актьора е само ехо от философските постулати на Гьоте, Бердяев, Киркегор, Хайдегер и концептуален буфер между метафизичната наука и "взаимозависимостта" на всеки и всичко, изследвано в съвременната квантовата физика. Теорията на Чехов буди в съзнанието картината на един философски, естетически и теоретически гоблен без щампа, в който оригиналното съчетание на цветовете на отделните нишки създават неповторимо усещане за полихромност и релеф. Верен на антропософската традиция за "духовната телесност" на човека и природата Чехов включва в системата си упражнения за култивиране на въображаемите възможности на актьора - чрез подробно изучаване на формите на цветята, наблюдаване на архитектурни конструкции и улавяне на общите закономерности между музиката, архитектурата, пантомимата и театъра.

Щайнеровата антропософия позволява на Чехов да се освободи от саморазрушителните си навици, да се извиси над своето дребно материално его. Именно интроспективните медитативни настроения карат Чехов да се възправи срещу възприетата от Станиславски теория за личностното преживяване и емоциналната памет, като твърди, че същият този персонален опит приковава

актьора към ежедневното му битие и не му позволява да отприщи творческата си енергия. Акцентът пада върху чувствата на героя, а не върху актьорските емоции, като по този начин актьорът се въплъщава в образа, вместо да се принизява до обикновената личност на актьора. Чехов също базира теорията си върху авторската система на Щайнер, наречена Евритмия - където речта се тълкува като визуално разгърнат психологически жест. Евритмията е своеобразна динамична медитация, едно соматично онагледяване на звука. Подобно на Паневритмията на Петър Дънов Евритмията на Щайнер е израз на вселенския ритъм. Речта на човешкото движение е скрито действие, всеки звук, гласен или съгласен невидимо носи в себе си определен жест. Например съгласната М - предполага известно затваряне и уединение, докато Н, сякаш се плъзва по повърхността). Разбира се не бива да изпадаме в Щайнерова крайност за строга лексикално пластическа еквивалентност. По-скоро трябва да следваме съвета на Чехов: "Импровизирайте и не се спирайте само на един психологически образ."

Граматика на психологическия жест

"Психологическия жест" е несъмнено най-оригиналният принос на Чехов в модерната теория за актьора от 20 век. Пред група студенти от Дартингтън Чехов споделя:

"Психологическият жест е вашата тайна. Той не е един буквален жест - дериват на вашата емоцинална памет, а по-скоро една засята нива, на която всички аспекти на въплъщението покълват, израстват и разцъфват. Но психологическият жест трябва да остане латентен, не буквализиран или изявен, по-скоро гориво за трансформация. Ако той изкристализира по някакъв начин, магнетизмът се губи, а дълбоката психологичност на характера неминуемо изчезва."

Когато връзката между психологията на характера и неговото тяло се осъществи, придобитият жест автоматично скулптира всички аспекти на поведението на героя: стойка, поза, морално отношение, социална принадлежност, невербална лексика. Интуитивното напипване на двигателя на образа кадрира психологическия жест в една кондензирана лента от състояния и възприятия. Това е интуитивния отклик на Чехов по отношение на аналитичния подход към ролята, господстващ в театралните практики. Като се позовава на изследванията на Щайнер, Чехов открива, че често пъти използваме жестов код, когато говорим за психологични процеси. Зад всяко вътрешно състояние се крие определен пост-психологически жест, който в действителност е латентната квинтесенцията на ролята. "Психологическият жест ще се утаи на дъното на образа и ще изплува винаги, когато е необходим, в сублимните и кулминационни моменти."

През 1934 г. Чехов открива своето студио в Дартингтън хол в Девон с думите: "Преди да пристъпим към ролята първо трябва да установим архетипа на образа, оттам пряко ще напипаме отделните разпределителни центрове на движение и ще наситим тези "въображаеми тела" с персоналната атмосфера на определения герой." В Дартингтън хол Чехов създава малка академия за актьора с тригодишен курс на обучение, включващ упражнения за култивиране на въображение, концентрация, евритмия (повлияна от Щайнер), техника на говора и музикална композиция, изучаване на фолклорни песни и групова импровизация. Междувременно през 1942г. Чехов завършва своя наръчник за актьора "Към актьора". За пръв път трудът бива публикуван през 1953 г. в крайно съкратен вариант, а през 1991 излиза и най-пълното издание, взето от оригиналния ръкопис на Чехов. Финалният вариант на Чеховия труд "Към актьора" съдържа 87 упражнения, обхващащи основните аспекти на начертаната от него техника, но М.Чехов продължава да допълва своята система до последния си дъх и основните принципи на техниката допускат хиляди вариации и нововъведения, позволявайки на всеки творчески индивид да намери своята интерпретация и полза.

При Чехов въображението и концентрацията вървят ръка за ръка. Паралелното развитие на вниманието и въображението позволява на актьора едновременно да се съсредоточи и да събуди естествената си спонтанна наблюдателност, изследвайки образите, характера и пулса на заобикалящата го среда. Чрез възприемането на независимия свят на въображението, който битува във всеки индивид, актьорът заличава границата между ежедневното си "аз" и се изправя пред висшето си "его". Това му позволява да обогати психологическата правдоподобност на Станиславски. Чехов се противопоставя на извеждането на сценическия образ през личния архив на актьора и доказва, че "имитацията на виденията във фантазията е по-правдоподобна". Сам Чехов иронично отбелязва: "Та нима Дон Кихот да е бил верен на действителността?" За да не се допусне изолирано трениране на вниманието, упражненията за концентрация трябва да съпътстват физическите действия с предмет, реч, звук, образ, в който вниманието се фокусира в обекта, докато не го изгуби от периферията и не открие скрития жест или образ, стоящ зад него. Към упражненията за въображение, концентрация и гъвкавост Чехов постепенно прибавя упражнения за изграждане на автентична атмосфера на образа. Обособяването на атмосферата се осъществява чрез жест на разкриване, жест на разпространение и жест на разширяване, чрез който пространството се насища с различни действия и думи, което дава път на индивидулните действия с определена окраска. Атмосферата е като музикални клавиши, които удряме, за да достигнем до вътрешния живот на персонажа и оттам да засилим връзката между актьор и зрител. Към основните клавиши Чехов допълва и малките, наричайки ги четирите братя. Те са: чувство за лекота, цялост, форма и красота. В своите

разработки върху лекотата на изпълнението Чехов се ползва от строго пантомимичните принципи за тежест и контратежест, и оттам формулира техниката за контраст на по-различните положения на тялото, даващи отклонение в ракурса, позата и жеста. Успокояването на лицето от гримаси, изчистването на пластиката от произволни и паразитни движения и обособяването на тялото на отделни двигателни зони помагат на актьора да овладее вътрешните противоречия на своята физика и да постигне художествена завършеност и пластическо единство на внушението.

Останалите елементи като стил, творческа индивидуалност, социално значение на висшето аз, композиция (кулминация, паузи, акценти, импулси, ритмически рефрени, темпо, ритмически вълни) придават естетическа завършеност на творението.Основният регулатор на двигателната партитура са ритмическите вълни, които свързват дихателните процеси в организма с простите физически действия, от които възниква жестът. Умението на актьора да балансира вътрешния ритъм с външното темпо се извършва чрез Паузата. За Чехов паузата представлява гранична зона на вътрешно действие, когато външните изразни средства изчезват. В разгръщането на образа Чехов говори за характерност, постигната чрез полярно превръщане и улавяне на контрастността и съчетаването на противоречиви черти в образа. Създаването на въображаемо тяло позволява на образа да се обособи като автономен ембрион със самостоятелна среда в тялото на актьора. Впоследствие актьорът усвоява средата на образа, без да налага своите лични преживявания и индивидуален опит върху типажа.

Редуването на предигра с конкретно и абстрактно превъплъщение при Чехов се превръща в разточителна игра на вариациите, чрез която актьорът заявява своята първа проява. Оригиналният характер на тази прелюдия черпи от системата за физическите действия на Станиславски, чрез която актьорът се настройва към конкретната цел на образа. Присъствието на неясния и не конкретен детайл в началото на превъплъщението постепенно започва да налага трагичен или комичен оттенък върху тоналността на гласа и жеста. Заявяването на същността на образа идва успоредно с адаптирането на характерните белези на типажа към ритмичните съотношения, набелязани в предиграта. Честите обрати в темпо-ритъма и вътрешната композиция диктуват и задължителната промяна в рисунъка на ролята при всяко ново изпълнение. Правилната композиция на сцената се влияе от точния усет за съотношение между слово и жест, мисъл и действие и изразява връзката между форма и стил. Чрез улавянето на точния щрих и верните пропорции в характера на персонажа Чехов изработва своите интуитивно-умствени техники за превъплъщение, включващи частично изследване на характера на персонажа, избор на една черта от неговия характер и проникване в нея, имитиране на създаден във въображението образ и накрая приспособяване на ролята към себе си. Именно въображаемото тяло, продукт на творческа фантазия се превръща в отправна точка за превъплъщение. Това води актьора до сътворяването на тяло с нова психология, съчетало заложените черти на твореца с основните белези на персонажа.

Завещанието на Михаил Чехов

В режисьорската си работа Чехов пледира за плурализъм на театралните стилове, а разнообразието на неговото творчество от Москва до Холивуд разкрива диапазона на приложение на техниката му. Всеки проект се нуждае от своя собствена техника, но се спазва общата канава на основните функционални похвати. В структурирането на дадено произведение Чехов определя четири етапа. Първият етап е свързан с прочитане на текста, но преди да премине към текстови анализ актьорът бива насърчаван да почувства общата атмосфера на поризведението и респективно на ролята. Вместо текстови анализ Чехов предлага своята алтернатива - музикален анализ, без да се задълбочава в смисъла на всяка фраза, а по-скоро да улови мелодиката на цялото в алфа ниво на съзнание, близко до съня. Заедно с атмосферата актьорът търси основните конфликти и перипетии и адекватния стил, който да отговаря на социалното значение на пиесата. Вторият етап е свързан със съзнателното боравене с физически образи, разгръщане на взаимоотношения и отприщване на актьорския творчески потенциал, интуиция, спонтанност. Отделни сцени се изследват през различни призми: лекота, форма, стил, атмосфера и т.н. През първите два етапа се усвоява материала и се генерират идеи, а в третия всичко се въплъщава и втъкава в основната репетиционна структура. Четвъртият етап започва към края на репетиционния процес и етапът на вдъхновение и разделено съзнание. Тук актьорът се отчуждава по брехтовски от образа и го наблюдава като автономен естетически обект. Достигнал до този етап, Чехов често цитира своя гуру Щайнер: "Актьорът не бива да бъде обсебван от ролята си, а по-скоро да се изправи лице срещу лице с нея и да я превърне в обективно произведение на изкуството..."

Михаил-Чеховата теория за творческия процес, заедно с огромното богатство от упражнения предлага един практически и експериментален подход, който демистифицира актьорския занаят. За Чехов "талантът" е вроден във всеки актьор той не бива да се бои от липса на талант, а по-скоро от липса на техника, липса на обучение, от липса на осъзнаване на комплексност на творческите процеси. Талантът ще избуи веднага щом актьорът се освободи от всичко излишно."

От актьорска гледна точка теорията на Чехов може да бъде тълкувана абстрактно и да се стори твърде интелектулно отвлечена, докато не се преживее на сцената - тогава тя се избистря в действие. Работата на Чехов,

като актьор, режисьор и теоретик разработва театралния рудник, в който е скрита златната руда на подтекста. Чехов възприема античната трактовка на актьора като свещенослужител и медиатор, въплътител на свръхчовешки идеи, които, макар и трудно осезаеми, присъстват неотклонно в играта на театралните корифеи. Тези трансцедентни качества се култивират посредством ежедневна практика и занимания с йога, медитация, развиване на психичните качества на индивида като - ясновидство, телепатия, психометрия, ясночуване, свръхсъзнателнст, спонтанност - всички онези латентни свойства , съдържащи се в човешкото въображение. Чрез опитите за импровизация Чехов разработва етюди за усъвършенстване на психотехниката на актьора и въз основа на приказно-легендарни и митологични сюжети, подобно на Джани Родари създава своята оригинална театрална "граматика на фантазията". Така Чехов налага интуитивния за сметка на аналитичния подход към ролята и в съзвучие със схващанията на "душевния атлет" Арто въздига духа над материята.

Основната заслуга на М.Чехов се съдържа в преосмислянето на класическите методи на актьорско майсторство и пренасочването им от категория същност, към категория отношение. На преден план изпъква формирането на атрибутни качества на усет и разбиране, които да наблегнат на процеса, вместо на резултата. Акцентирането върху процеса придава известна двойственост на сценичните му образи, стигаща до двусмисленост и многозначност, разпъваща актьора между личното и всеобщото. В заличаване на всекидневното аз и умението на актьора да се самонаблюдава отстрани, да бъде едновременно творец и зрител се натъкваме на "ледената отчужденост" от биомеханиката на Мейерхолд или в "ефекта на алиениране" в епическите постановки на Брехт. Ценното е, че системата на Михаил Чехов успява да обедини черти, както на театъра на преживяването, така и на синтетичния спектакъл. За Чехов превъплъщението е винаги свързано с естествения цикъл на живота - раждане, узряване и преход от едно състояние в друго. Трансформацията се осъществява на базата на полярното взаимодействие, впрягаща естествената гравитация на превъплъщението - зоните на привличане и отблъскване. Съобразявайки се със закона на противоположностите, актьорът винаги трябва да търси пораждащата колизии ситуация, за да овладее въображаемия център в тялото. За Чехов този център е източник на интуицията, която формира общото поле на творчески катарзис между актьор и зрител. Чехов ни учи: "Вслушайте се в интуицията, имайте чувството че центърът си играе с вас, тогава ще пламне вдъхновението и плана ще отпадне. Не е достатачно на направиш крачка напред към определена цел, трябва всяка крачка сама по себе си да бъде цел.".

И до днес Чеховият отзвук в Америка е по-скоро латентен, отколкото иманентен. Това, което той заявява, изглежда по-впечатляващо от онова, което му е позволено да разгърне. Неговите теории и техника, освен онези, които са свързани със собствените му превъплъщения, остават абстрактни. Дори и за най-талантливите му ученици, онова, към което се стреми, онази сръхестествена същност на аткьора става трудно постижима в консумативния климат на материалистичното холивудско общество, в което Чехов посява семената на системата. Може би това е и причината на Чеховите актьори да му служат безотказно - да избягат от затвора на задушаващата ги посредственост, да се преобразят и разкрепостят. Това до голяма степен се дължи на факта, че Чеховите идеи са приложими в рамките на един творчески ансъмбъл и предполагат изработването на стил, в който индивидуалните качества представляват различните багри от една палитра, всички заедно допринасящи за цялостното внушение на пейзажа. Известно ни е от творчеството на актьорски светила от ранга на Джак Никълсън, Клинт Ийстуд, Антъни Хопкинс и Патриша Нийл, че Чеховският подход може да пожъне неочаквани резултати в лицето на изпълнители, които честно прилагат елементи от теорията му в отделни проекти. Не бива да забравяме, че самият Чехов развива системата първо в Малий Театър, после в Московския художествен театър в една колективно-творческа среда, където индивидуалният актьор и неговото разгръщане е било неразделна част от развитието на трупата.

Съществуват определени актьорски техники, които като правилата в граматиката и синтаксиса позволяват на артистите да осъвършенстват своя изразен арсенал, независимо от вида проект, който са подхванали. Станиславски е бил съвършен актьор, който е притежавал таланта да изследва своя опит, за да го кодира в една цялостна общо приложима система на актьорска игра. Но дори и той е скроил системата в контекста на творческия колектив. Това схващане важи както за Станиславски, така и за Чехов - че актьорът се явява същевременно донор и реципиент на системата в името на общото. Ако това е била творческата среда, в която Чеховата техника за пръв път е покълнала, това повдига въпроса: възможно ли е тази техника да бъде прилагана от разпръснати актьори, които прехвърчат от филм на филм, без да следват общ естетически фундамент при обединяването на отделните герои? Вероятно подобно съмнение е глождило и Чехов, обучавайки разнороден контингент от холивудски звезди. Възможно ли е индивидуални артисти, независимо от тяхната школовка, в техниката на Чехов истински да прокарат неговия рецептурник в телевизионни шоута, произволни филми, или импровизирани едноактни продукции, съдържащи широк набор от актьори с разнородно актьорско образование? Не се ли лутат в открито море като кораб без компас?

Именно днес в апогея на междужанровата и стилова еклектика Чеховата техника трябва да бъде не рецептурник, а елемент от алтернативната практика на актьора. Като че ли резонансът му днес е най-силно

застъпен в абстрактните внушения на физическия театър, където най-често срещаме съжителството на реч и психофизично извеждане на жеста.

Резонансът на Чехов днес - значението на Чеховата техника за съвременния физически театър

Тук ще отворим една скоба и от чистия театър ще пренесем техниката на Чехов за психологическия жест в съвременния сценично-театрален меланж - физически театър. Този мултимедиен, танцов, речеви, пантомимен, драматичен хибрид на театрални, визуални, музикални и инсталационни жанрове е постоянно развиваща се форма на синтетичното изкуство. Понятието физически танц за пръв път изниква в немския експресионизъм, за да създаде аморфния хибриден жанр, съчетаващ драматизма на театъра с кинетичната психология на танца. Физическият театър предимно борави с пластическа и психологическа дисекция на физически образи. Липсата на пластическа и вербална логика, линеарност и наративност позволява абстрактно визуално, психоемоционално фрагментиране и колажиране на физическия образ. Тук, подобно на теорията на Чехов, се търси максималното кондензиране на вушението, предадено непосредствено по соматично-интуитивен, а не когнитивен път. Припокриването на текст и движение е заменено от извличане на конкретни пластически детайли и лайтмотиви, които контролират атмосферата и метафизическата температура на пространство и действие. Тук неминуемо се натъкваме на Чеховите инвенции за ритмическите вълни и енергийното насищане на атмосферата преди самото изграждане на вътрешното събитие и извайването на психологическия жест. Успоредно с Чеховия първообраз техниката на физическия театър не е илюстративна, а е освободена от буквален прочит и по-скоро внушава отколкото представя.

В повечето случаи физическият театър е култивиран поджанр на "пърформънса", в който, както при Чехов, се създава нова азбука на автентичния жест - психофизически прокаран и визуално парафразиран. Тялото артикулира с диапазона, динамиката, колорита и орнаментиката на гласа, а жестовия фонд изобилства от кодирани вътрешни преживявания, изведени в рефренна или фрактурна образност. Физическото действие е психологически обусловено и извира от въображаем емоционален център, който става огнище на характеризацията. В този случай сме свидетели на пълно покриване със семантиката на физическия театър и Чеховата теория за въображаемото тяло, моделиращо образа. Оттам Чехов стига до спонтанно генерираната жестова лексика и закодираното движение, понякога породено от произволен щрих. Тук виждаме естетически наброски от Чеховата философия и в жеста на себепроникване на Гротовски, който също стига до извода, че при изграждането на образа екпресията е толкова важна, колкото и импресията, че заедно с изразяването актьорът трябва и да умее да внушава. И в трите случая се работи с овладяването на сценично-драматичната триада - текст - контекст - подтекст. Скелетът, по който се гради евентуалната фабулност, събитийност или асоциативната монтажност на внушението, е в разрез с Чеховото психологическо скулптиране на образа. Интуитивното разграждане, а не изграждане на характера е прекият път към навлизането в подтекстуалните пластове на произведението. Тук тялото е своеобразна перпендикулярна права, даваща известна вертикалност на анекдота върху вертикалата на събитието. В този смисъл архетиповото извличане на ДНК-то на образа у Чехов се вписва отлично в кондензирания експресивен лаконизъм на танца. Този интелектуално-интуитивен подход към образа изглежда оптимален при синхронизирането на реч и движение, движение, което да не илюстира речта, а напротив, да намери най-адекватния израз на висшата същност на изпълнителя. Правилното съотношение между жеста и словото и координацията между пластическата и речева партитура води до идеята, че всеки звук носи в себе си зърното на своя архетипов жестов аналог.

Несъмнено Чеховата техника е неразривно свързана с естетическата система на физическия театър е изключително полезен елемент в системите за култивиране на съвременния полифоничен изпълнител. Многоаспектната палитра, която предлага теорията за Психологическия жест, усилва релефността на образа и позволява да се разгърне не само централно, но и периферно. Заниманията с Евритмия позволяват на танцьора-актьор да създаде енергийна симбиоза на вербалната и пластическа фразировка и да възпита наблюдателност и известна психологическа статика в кардиограмата на "изреченото движение". Абстрактността в структурирането на физическия образ отприщва въображението към извличане на интуитивни жестове от дебрите на подсъзнанието и свръхсъзнанието и претворяването им в кондензиран и стилизиран жест. Ритмическите вълни и повторения, редувани от психологически паузи, у Чехов са онези рефрени в хореографската канава, които диктуват основния темпоритъм и маркират акцентите, смяната в нивата, играта с оста и спиралната динамика на танца. Това различава и съвременния танц от съседните танцови изкуства. Те са структурирани чрез формата, а съвременният танц чрез намерението или психологическата рефреност на жестовия аресенал. Единият е танц на изображението, другият на вътрешния израз, на концептулната разкадровка на движение, изведено чрез дълбочината на психофизическия жест.

Днес сякаш вълната на "автентичния жест" е завладяла арената на физическия театър и именно този автентичен език може да бъде постигнат чрез прилагане на Чеховата техника за Психологическия жест. Техниката предполага абстрактния и асоциативен прочит на дра-

матичния материал и подобно на Чеховата система не подлежи на дефиниция, а се определя от силата на внушението в разкриването на живота на човешкия дух.

По - долу ще се спрем на един експеримент, чийто замисъл е да се възроди Чеховата парадигма в един авангарден театрално-танцов спектакъл, където речевата и пластическата синергия е извлечена от рецептурника на Чехов за Психологическия жест.

Опит за съвременна интерпретация на теорията за Психологическия жест

"Периферни визии", чиято премиера бе на 18 Март 2007 на сцената на Ню Йорк Сити Център, е театрално-танцов, мултимедиен проект, който се роди от активното сътворчество на изпълнители от Актьорско студио на Михаил Чехов в Ню Йорк, танцьори от Нюйоркския столичен център за танца "Балет Артс", видеооператори от Нюйоркската столична университетска телевизия, и сценарий, постановка и хореография на Оувърграунд артс алианс - българската трупа за съвременен театър в Ню Йорк. Темата за "периферните визии", която по късно се оказа централна част от проблематиката на трансперсоналните психолози, възникна от определението на самия Чехов за себе си: "периферен визионер" - или онази порода от индивиди, които надникват в пресичащите се зони на изкуство, култура, религия и наука. Целта бе да се приложи техниката на Михаил Чехов за психологическия жест в монологичното драматично изграждане на централния образ, както и да се извлече хореографската партитура и движенческа пластика от театралната граматика на Чехов за въображаемия и емотивен център на актьора. Към чисто драматичното и психологическо изтъкаване на движенческата канава се прибави и визуалното въздействие, постигнато от симултанното заснемане на детайли от тялото на танцьорите и моментното им проектиране в една асоциативна хронология върху огледална повърхност, която да рефлектира обратно в публиката. Това позволи едно дъгообразно наслагване на драматични, речеви, психологически, хореографски, визуални и музикални пластове, които да разкрият трансперсоналната психология на аза, облечена в психологическия жест на Михаил Чехов. Пластиката на танцьорите и актьорската линия бе изведена чрез изразните средства на съвременния физически театър, където наблюдаваме органична психофизична интерпретация на жеста като кондензиран драматичен и психилогически екстракт. Движенията не са формални деривати или фразирани вариации, а по-скоро архетипови зърна, латентни в намеренията на героя. Пространствено времевата канава, пулсираща от внезапното редуване на динамични картини и медитативни състояния, придава "словесен строеж" на хореографията и "танцов прочит" на текста.

Жанрова еклектика

Преоткриването на кинетично-драматичната психология на Чехов чрез абстрактната лексика на физическия театър и мултимедийния графичен монтаж на сегменти от тялото върху огледалната повърхност, създаде паралелна импресия за възникването на психологическия жест в тялото на актьорите и оттеклването му в кинетичната анимация и музикална застиналост на танцьорите. Естествения декор е тенденциозно впрегнат в обслужване на идеята. Огледалата символизират рефлексията на нашия идеален детски свят в прозаичното ежедневие, станките са материалните устои, социални норми и обществени табута, които моделират психиката ни, стълбата става метафора за принципа на йерархията в природата, на който неволно се подчиняваме. Единственият реквизит, който допълва голата сценография, е бамбукова тояга с прикачена прозрачна рибна корда и една ръка, която лови риба. Нишката е макарата на спомените, които навиваме и развиваме по спиралата на живота, а въдицата, съдбата, която ни хваща на куката, или от която успяваме да се изплъзнем, като сменим ъгъла и гледната точка.

В това мозаично наслояване на образи, жестове, символи, лексикални рефрени и психологически метафори изкристализира необходимостта да разширим зрението си от центъра към периферията и да сменим перспективата, преоткривайки детското начало на изконните истини. Неумолимо устремен към целта, към центъра на своето постигане, моделиран от обществени установки, човек изгубва способността да погледне през призмата на неподправеното детско око, за да види нещата такива каквито са, а не такива каквито вярва че са. Осъзнаването на простата същност на нещата ни изтръгва извън самоналожените обществени, психологически и етически табута, на които неволно ставаме жертва. Затова и огледалният силогизъм на квантовите физици се превръща в свръхзадача на спектакъла: "Дали проектираме това, което отразяваме или отразяваме онова, което проектираме." Този рефрен прозвучава и на финала, за да ни накара да уловим границата между реалното и виртуалното, между действителността и илюзията, между копието и оригинала, да достигнем до истината, че вместо обстоятелствата да формират индивида, чрез своя избор, отношение и ниво на осъзнаване индивидът притежава силата да създава реалността. Неволно ставаме свидетели на екзистенциална промяна, от съзнателна смяна на ъгъла на зрение, на перспективата. "Накъде е обърнат взора ни - от периферията към центъра или от центъра към периферията." Целта е да се върнем обратно до състоянието на табула раза, на непосредствено преоткриване на света, до състоянието, което в дзен будизма е известно като "шоин" - ум на начинаещ, и да прозрем нещата в истинската им същност. На финала всички изпълнители се връщат на детската площадка, която оба-

че е вертикална и огледална. Те запотяват огледалата със собствения си дъх също както през зимата и рисуват спомени от детството върху запотеното стъкло - за да видят себе си такива каквито са, да намерият своя автентичен психологически жест и пречистени отново да продължат по спиралата на живота. Така прозвучават и финалните строфи на Ницшеанския главен герой: "Аз съм нишка, протегната в зоната на нищото, нямам начало и край, вход или изход, просто продължавам."

На финала всеки споделя своята изконна детска мечта - спомени, взривяващи се във вулканично кресчендо и затихващи в шепот - ехото на тишината.

Трансцеденталната теория за актьора

Извличането на енергийния заряд от залежите на въображението, на сценичната форма, от вътрешното намерение и концентрацията, на усещанията от архетиповите импулси, на движението от трансперсоналанта същност на аза, на лъчеизпускането от лъчевъзприятието са истинските заслуги на Чеховата техника при овладяването на ролята.

Във века на информацията все повече се ражда необходимостта от периферно зрение и способността да прозрем житейските явления многоаспектно и полифонично, непосредствено и чисто. Техниката на Чехов е напълно нов полет на въображението, чрез който да преоткрием истината на момента. Според М. Чехов работата на актьора е да създаде вътрешно събитие, което да е отражение на кокретното преживяване, случващо се реално у самия актьор. Това вътрешно събитие се транспонира във външен израз и оттам в психологически жест, извлечен от подтекста на действието. Умението да намери най-адекватния психологически обусловен външен израз на вътрешно преживяване е запечатано в теорията на Чехов за креативната индивидуалност на актьора. Тази творческа жилка му позволява да се издигне над ежедневната си банална същност и да събуди подсъзнанието си, откъдето да отпуши универсалните архетипи и трансцеденталните праобрази. Заслугата му за завещаване на една трансцедентална теория за актьора извира от откровенията на самия Чехов:

"Всичко, което трупате в продължение на живота си, всичко, което наблюдавате и върху, което разсъждавате, всичко, което ви прави щастливи или нещастни, всички ваши разочарования и радости, любов и омраза, копнежи и лишения, всички стремежи и провали, всичко, което сте донесли със себе си от самото си раждане, вашият темперамент, качества, таланти - всички те са част от зоната на подсъзнанието. Там, забравени от вас, или никога неразкрити те са подложени на филтриране от всякакъв егоизъм. Те се превръщат в есенция на чувства, кодирани емоции, психо-емоционален субстрат на вашата трансцендентна същност. По този начин минали през чистилището на духа те биват пренесени от вашата психологическа уникалност в илюзорната "душа" на характера."

По този начин психологическият жест се превръща в холистична рецепта, незачитаща крайния резултат, водеща пряко да процеса на трансформация. Чехов не само разработва един психофизичен подход към превъплъщението, акцентирайки върху работата с въображение, енергия, вътрешен и външен жест и атмосфера, но и създава модел за рисуване на контрастиращия душевен пейзаж на героя, в който актьор и публика имат избор да уловят реалното чрез виртуалното, проекцията в рефлексия, центъра в периферията.

Поради това, че имаме Чехов не можем да се задоволим с груба имитация на човешката природа. Заради Чехов винаги ще се стремим да доплуваме до страната на Алиса и да потърсим "другото измерение", което намираме в религията, метафизиката и сънищата.

От зърното към есенцията - от Станиславски към Чехов

В Ароматерапията есенциите се извличат от конкретни части на растението в установен сезон от годината, в точно определени часове. Аналогично в театралната естетика на Михаил Чехов зърното на образа служи само като средство, чрез което да бъде извлечена есенцията, ДНК-то на образа. В методите си Чехов прокарва тезата за необходимостта от ново художествено зрение на актьора, съчетаващо принципите на отчуждение и отстранение от предметния свят и разкриване на подсъзнателния живот. Чехов неволно подсказва, че психологическият жест е комплесен атрибут, извлечен от човешката функционалност, структуриращ елемент, присъстващ в живата и неживата природа. (Дървото, облакът, или дадена област постоянно излъчват своите психологически жестове в пространството). В тези жестове се крие генетичният код на явленията. Психологическият жест е есенция, извлек, букет, носещ аромата на противоречивата психология на актьора в кондензирана форма на неговото висше аз, трансцендентната му същност. Всъщност, диоксирибонуклеиновата киселина представлява двойна преплитаща се спирала от генетична информация, пресичаща се в центъра и разширяваща се в периферията. За да разширим диапазона на периферното си зрение, е необходимо да овладеем централното. За да съществуват феномени като Чехов, е нужно да има Станиславски, Мейерхолд, Вахтангов, Таиров, Брехт, Гротовски, Брук и т.н. Центробежността в театъра черпи от центроустремителността на живота. "Няма или-или, всичко е възможно", казва Чехов, а ние ще допълним, източникът е винаги един - същността на човешкия дух, независимо дали ще тръгнем от центъра към периферията или ще изберем алтернативния път от периферията към центъра.



DE FACTO

ПРОЕКЦИЯТА НА АЗ-А ПРИ АКТЬОРА НА МЕТОДА



Елена Гаджокова

Елена Гаджокова е завършила ВИТИЗ през 1979 г. в класа по актьорско майсторство на проф. Димитрина Гюрова. Играла е на сцените на театъра в Русе, Сатиричния театър, "Сълза и смях" и Младежкия театър. От 1991 г. живее и работи в Норвегия. Дългогодишен художествен ръководител на Бергенското театрално училище и Театър Лаборатория, режисьор и преподавател. "Светлините на рампата" (1996) - награда за постижения и новаторство на театралния фронт на Бергенското театрално общество на Елена и Валентин Гаджокови.

С появяването си в театралното пространство американската адаптация на идеите на Станиславски с общото название Методът[1] размества революционно пластовете и изважда на преден план оспорваната парадигма за доминантността на *Аз*-а в актьорската игра. Връзката актьор-роля винаги е предизвиквала спорове и различни тълкувания. През 20-ти и началото на 21-ви век акцентът върху един от тези два едновременно привличащи се и отблъскващи се полюса често е бил променян. Уилиям Уортън определя парадокса на актьора в съвременната актьорска игра като "театрално срещу действително", "да играя срещу да бъда", "публично срещу лично", "театър срещу актьор".[2] Според Тимоти Уайлз Станиславски е първият, при когото актьорът става интегрална част от театрална творба, а не просто неин посредник.[3] Той освобождава актьора да говори със свой глас, но в същото време ограничава тази свобода в границите на драматургичната творба. Методът поема от Станиславски новата свобода на актьора, като силно накланя везните в полза на личността. "Най-важното нещо за актьора е да използва себе си" – утвърждава Страсбърг.[4] "Ако искаш да бъдеш актьор, не играй. Бъди."[5] По-умерено, но с подчертан акцент, Адлер съветва: "Определи разликата между своето поведение и това на характера, намери оправдание на действията на героя и оттам нататък продължавай да играеш **от себе си**, без да мислиш къде свършва твоето собствено действие и къде започва това на образа."[6] "Бъди себе си!" – призовава Мейснер.[7] *Интим-ният момент* и упражненията за *емоционална памет* на Страсбърг, 'актьорското *Аз*' на Мейснер и източникът на сценично оправдание при Адлер[8] са все техники, ангажиращи актьора от името на собственото му *Аз*.

Направил еретичната стъпка да извади на преден план личността на актьора, Методът става прицел на атаки за незачитане на пиесата. Според Чарлз Маровиц, Методът "окуражава актьора да подходи към ролята като че ли това е покана да разкрие себе си".[9] Колин Каунсъл признава, че актьорът на Метода може да изгради детайлен вътрешен живот, но го прави "с незачитане на пиесата, от която е героят". Според него може да се каже, че образът се формира "**въпреки** тези изисквания, тъй като представата на актьора на Страсбърг за вътрешния живот на образа добива превес над пиесата".[10] Това вероятно е точно така, но дали в днешното разнообразие на театрални форми може да се гледа на него осъдително, е спорно. Със заменянето на съществуващото дотогава първенство на автора с това на актьора, Методът поставя началото на една тенденция, използвана от творците по различен начин и в различна степен, която – макар и оспорвана – всъщност влиятелно навлиза в съвременния театър. Един балансиран подход с респект към **свободната воля** на актьора и творчеството на автора би бил взаимно обогатяващ и за двете страни. За съжаление по-късно тази тенденция е доведена до крайност, граничеща с ексхибиционизъм от някои представители на изкуството на пърформънса, които заимстват от Страсбърг свободната воля и особено идеята му за използване личния живот на актьора, и го изнасят в публичното театралното пространство. Подобни явления станаха причина за ново разгаряне в САЩ на спора пиеса-актьор и в ответна реакция се чуха гласове, несправедливо отиващи в другата крайност. Дейвид Мамет например, поел постмодернистичната идея за безсилието на човека-актьор да внесе смисъл и съзнателно да отправя свои-

те идеи към публиката, обединява становището си с ‘хардлайнерите’ на възгледа за първенството на текста.[11] Той застъпва тезата, че на актьора не му трябва нито да учи, нито да мисли.[12] Той трябва просто да си каже текста – което е най-важното в театъра – без да се старае да го интерпретира, защото той и без това не може, а да остави публиката сама да си вади заключение. “Не измисляй нищо, не отричай нищо, изправи се, говори; и стой далеч от училище”, “просто отвори уста и си кажи думите” – казва Мамет, който вярва, че “обучението за актьора е не само безсмислено, но и вредно”.[13] За своята професия и за мястото на пиесата в театъра той има далеч по- уважително мнение: “Като драматург и като ценител на хубавото писане аз знам, че хубавата пиеса **не се нуждае** от подкрепата на актьора.”[14]

Обратно на подобни твърдения, Методът издига статуса на актьорската професия и отрежда на актьора по-достойно място в творческия процес. За Метода използването на *вътрешната актьорска техника* като двигател на творчеството е част от духовното търсене на актьора за **смисъла** на представлението. За разлика от постмодернистичните възгледи, които гледат на театралното представление просто като на тяло в движение, а не като на изява на високо съзнание, Методът търси начин да свърже личността на актьора с тази на образа чрез собствено тълкуване. В Метода е заложена вярата, че актьорът е способен да твори значенията в едно представление, изхождайки от своята гледна точка, че той не е марионетката, при която значенията се конструират отвън чрез просто движение, а отвътре – чрез богатството на индивидуалната му.

За съжаление, обаче, някои деформации, до които доведе дългогодишната доминация на подхода на Страсбърг (главно експериментите му с афективна памет), дадоха основание за все по-често надигащи се гласове против вътрешната техника и експлоатацията на *Аз*-а. Срещу актьора на Метода често се отправят възражения, че не е в състояние да създаде образ и че играе просто себе си. Макар че реакцията в някои случаи има своите основания, елементаризирането на спора чрез крайно противопоставяне на двете опции – или образ или себе си – води до опасната тенденция да се подцени като цяло значението на някои техники, свързани с използване на личността на актьора, неговата психика и вътрешни ресурси. За да преценим в съвременна перспектива тази критика към Метода, първо трябва да си дадем сметка от какво е продиктувана тя и в кои случаи може да се смята за основа-елна.

Ако проследим постепенното изместване на акцента върху *Аз*-а в Метода, трябва да започнем с това, че процесът на адаптиране на идеите на Станиславски в американската интерпретация протича до голяма степен стихийно и обърквашо. Излизането на трите книги на Станиславски в Америка, разделено от големи периоди от време, налага фатален отпечатък върху американския Метод. Всъщност най-голямо влияние в оформянето на Метода оказва *Актьорът се подготвя* (американското заглавие на *Работа на актьора върху себе си, I част*), излязла през 1936 г., докато *Изграждане на характера* (*Работа на актьора върху себе си, II част*) излиза в 1949 г., а *Създаване на ролята* (*Работа на актьора върху ролята*) чак през 1961, когато Методът вече е поел в собствена посока. Изиграва роля и фактът, че когато се появява *Актьорът се подготвя*, никой не е подозирал, че тя е само една част, и че 13 години по-късно ще последва втора. Книгата, появила се през 1936 г. се приема за “абсолютната и окончателна истина” за системата на Станиславски. В Америка всичко това довежда до обособяването на две независими територии, а именно **работата на актьора върху себе си** и **работата му върху роля**. Те остават откъснати една от друга, като в повечето случаи акцентът остава върху **работата на актьора върху себе си**. С течение на времето се появяват много Метод-курсове и уъркшопи (евтина имитация на Страсбърг, Адлер и Мейснер), които процъфтяват просто като “места за тренинг”, подобно на хилядите психотерапевтични или фитнес предприятия. Практиката да се превръща **работата на актьора върху себе** си в самоцелно лабораторно занимание, без да бъде свързана със **сценичната работа на актьора**, оказва особено деструктивно влияние. Даването на отделен самостоятелен статус на подобни курсове в студийна обстановка, където връзката със сценичната дейност на актьора напълно изчезва, неминуемо подменя предмета на действие. Дейността на разни такива актьорски студии, изникнали като гъби през годините в Америка, а също и в голяма част от западна Европа, може да бъде определена като терапия или “тренинг за личностно израстване”, но не бива да се заблуждаваме, че това е актьорска работа. Без съмнение подобни терапии имат своето място, но то не е в театъра.

Тук стигаме до една от основните деформации, довели до лошата слава на прекомерния акцент върху *Аз*-а на актьора и неговата вътрешна техника, а именно някои практики на “терапевтичната” интерпретация на Метода. Един от ярките образци за довеждане на Метода до тази крайност например, е Ерик Морис, който продължава преподавателската си работа до днес. В книгата си *Без актьорска игра, моля*[15] той застъпва становището, че истинското актьорско майсторство се състои в това “**да бъдеш**”, а не “да играеш”. “Няма образ. Образът си ти.”[16] Морис учи актьора да достигне до “ядрото на своето *Аз*”, да опознае себе си, “да открие какво чувства и да го изрази тотално, като остави единия импулс да доведе до друг без интелектуално редактиране”.[17] Той иска да освободи актьора от всичките му задръжки, като за целта използва различни “терапевтични” упражнения, в които актьорите говорят за себе си или един на друг дълбоко интимни и неприятни неща, които иначе човек не си

позволява да говори. Според Морис колкото по-далеч си позволи да отиде актьорът, “толкова повече територии се отварят” за него на сцената и “толкова по-личен” става неговият израз.[18] На актьорите се дават упражнения за “самочувствие” , в които просто се иска да се изреждат изречения, започващи с “Не ме е грижа за...”.[19] Морис използва упражнения за *сетивата*, наречени “чувственост”, в които актьорите опипват тялото си и се опипват един друг.[20] По подобен, меко казано странен начин, той се ползва от упражненията *подготовка* (Мейснер) и *афективна памет* (Страсбърг). Подхода си Морис определя не просто като “начин на работа”, а като “философия и начин на живот”.[21]

Подобни практики правят основателна голяма част от критиката, която Методът общо понася. Страсбърг, пръв пуснал духа от бутилката с упражнението си за *афективна памет*[22], става изкупителна жертва на всички, макар че например в по-горе цитирания случай има и много, взето от Мейснер. Истината обаче е, че поради голямото влияние на Фройд и популярността на психоанализата в САЩ, самите съз-датели на Метода в практиките си често преминават границата, отделяща си – определено клони към терапевтичен подход. Страсбърг обяснява необходимостта да се занимава с дълбоко личните проблеми на актьора с това, че те се отразяват на поведението му на сцената, но тази му практика среща възраженията на мнозина. В защита на Страсбърг срещу отправените към него критики по този повод, Робърт Хетмън казва че “да се занимаваш с актьорските проблеми значи открито и честно да се занимаваш с интимни неща”, затова “готовността да позволиш навлизане в личното ти пространство е предварително изискване за работа в Студиото.” Макар и да признава, че навлизането в личното пространство на индивида крие опасности, Хетмън вярва, че “...рискът от тази опасност трябва да се поеме, ако решението на личния проблем е буквално въпрос на живот и смърт за актьорската кариера. Опасно е за хирурга да оперира, но би могло да се окаже по-опасно, ако не го направи.”[25] Сравнението на Хетмън е неудачно защото Страсбърг не е психиатър и рискът от тази гледна точка далеч надвишава очакванията.

В някои случаи обвиненията, че сценичната игра при



Страсбърг



Мейснер



Адлер

естетичното от клиничното, като навлизат в територии, принадлежащи към друга професия. В същото време подценяването на една специфично театрална територия – тази отнасяща се до драматургичния материал и връзката между актьора и ролята – извиква реалната опасност експериментът да се превърне в самоцел и да излезе извън театралното пространство. Страсбърг всъщност неправилно смята, че актьорският тренинг на Станиславски “не е предназначен директно за работа върху сценична продукция”.[23] Той вярва, че истинският източник на творчество са човешките преживявания на актьора, скрити в подсъзнанието – затова подчинява тренинга си на лабораторни изследвания в тази посока.[24] Възгледът на Страсбърг – че за да бъде актьор и освободи изразителността си, човек трябва да преодолее потиснатите преживявания и блокажи в психиката актьора на Метода се явява форма на емоционално освобождаване и преживяване на емоционалните му травми, не са неоснователни и именно това прави подхода с извикване на спомен от *емоционалната памет* опасен и деликатен в приложението му. Известно е например, че някои актьори, обучавани в техниката на използване на *афективната памет* по метода на Страсбърг , добиват почти наркотична зависимост към упражняването на този похват. Има примери за актьори, преживели свои лични трагедии, които търсят в подхода с *емоционалната памет* някакъв терапевтичен и полезен за себе си ефект, което би могло да доведе до много непредвидими последствия. По свидетелството на актрисата Роби Макколи, ролите, които е играла и това, с което са били свързани те, започнало “да отваря

гласове” в нея, “особено ролите на бунтовни, интелектуални, гневни, черни жени”. Изводът на Макколи е, че актьорската игра “има нещо общо с гнева”. “Аз персонализирам момента. Става въпрос за гнева, който съм прегърнала, който е необходим, който е оздравителен и аз го освобождавам поради личната си необходимост да го направя.”[26]

По-горните разсъждения нямат за цел да подценят похвата с използването на *емоционалната памет*, а само очертават кривата от изместването на акцента върху *Аз*-а до една от възможните деформации, където *Аз*-ът излиза от естетичното и влиза в клиничното. Изложеното дотук обаче не може да се явява обобщаващ аргумент в полза на тезата, че актьорът на Метода по принцип не може да създаде образ и играе просто себе си. Големият брой знаменити актьори, излезли от школата на Метода, убедително налагат впечатлението, че успехите надвишават пораженията. Въпросът за актьорското *Аз* и кога наистина може да се каже че актьорът играе “себе си”, заслужава отделно внимание. Ако разгледаме отблизо механизма, чрез който актьорското *Аз* присъства в сценичния процес, ще си дадем сметка, че въпреки изместения акцент върху личността на актьора, не Методът възпрепятства създаването на образ, а това върху кого и как бива прилаган той.

Нека първо направим уговорката, че механизмът на присъствие на актьорското *Аз* при Метода не е аналогичен на експлоатацията на *Аз*-а в практиката на някои видове пърформънс, където се излага на показ личния живот актьора. Актьорът на Метода играе в условията на художествена измислица, която го обвързва с определени **обстоятелства.** Не става въпрос и за степента на характерност, с която си служат различни актьори. Ако използваме любимото на Страсбърг и Мейснер противопоставяне на Метода на английската актьорска школа (вътрешна срещу външна техника), може да се каже че и Джак Никълсън и Алек Гинес умеят да изграждат образ, макар да го правят по различен начин. Добрата защита на образа еднакво легитимира и тоталната трансформация на Гинес, и изпълнението на почти непроменящия се външно Никълсън. Защо актьорът на Метода Джак Никълсън създава такива неповторими характери като играе все “себе си”, само че в различни обстоятелства? Защото това, което наричаме “себе си”, не е непроменяема даденост.

В живота всички ние непрестанно се променяме и то не просто външно (външната промяна е бавен и необратим процес), а и вътрешно – понякога рязко и неочаквано, понякога съзнателно и логично. Мисълта на Шекспир, че целият свят е сцена и всички ние играем роли не е просто метафоричен израз, макар че ние не гледаме на себе си като играещи роли в живота. Но механизмът е почти идентичен с този, през който минава актьорът. Обстоятелствата влияят и ни променят както на сцената, така и в живота. Ние сме различни с родителите си, със съпрузите си, с децата си – и тази промяна се регистрира не е само в техните очи, а и в нашите собствени също. Това е така защото нашето усещане за *Аз*-а ни е **идея** – един ментален модел, който се променя от време на време. Ние знаем, че сме същите хора, които сме били като деца, и все пак нашата представа за това кои сме мно-о се е променила оттогава. Психически здравият човек се научава непрестанно да предефинира своето *Аз* в различните роли, които животът му предлага – дете, дъщеря/син, ученик, студент, професионален служител, съпруг/съпруга, дядо/баба и т.н. Психиатърът Ерик Ериксон обръща вниманието ни към осем такива етапа от човешкия живот, когато се наблюдават остри “кризи на идентичността” и при които неуспехът да предефинираш своето *Аз* води до психоза и заболяване. “Кризата на средната възраст” е един точно такъв момент.[27] Други житейски обстоятелства – като например емиграцията и дори замяната на майчиния език с друг – също представляват кризи на идентичността; и неспособността да се предефинираш в новите обстоятелства е пагубна за личността.[28] И обратно – способността за динамично предефиниране не разклаща, а укрепва личността, възстановява хармонията на човешкото его.

Подобно на това, което се наблюдава в живота, става при добрия актьор на сцената – независимо дали това е Алек Гинес, при който има и много външни елементи на трансформация; или Джак Никълсън, който като че ли не се променя особено и играе все себе си, но го прави така убедително, че зрителят вижда **друг** в лицето му. Процесът на актьора минава през същата предефиниция, но вече обусловена от измислените обстоятелства на героя, за да бъде **себе си** и **него** едновременно. Както психически здравият човек се научава да преминава кризите на идентичността без особени травми, така и психически стабилният актьор съумява гъвкаво и безболезнено да предефинира себе си, без “да се объркa”, да загуби личността си, или да му се налага да се “самохипнотизира” с психоаналитични похвати. Измислените обстоятелства не само не затрудняват процеса – напротив, те го облекчават. Предефинирането на сцената няма болезнеността на житейското, то е съпроводено с доброволното и радостно преживяване от акта на творчество. Но точно както и в живота – само актьорът със здраво его и гъвкава способност за предефиниране на *Аз*-а при различни обстоятелства ще успее да се идентифицира с героя си, без това да нарушава неговата личност. Обратно на разпространеното мнение, добрият актьорът не е невротичен тип, загубил връзка с действителността. За да има свободната воля да се отдръпне временно от своята реалност и да приеме сценичната, без да загуби личността си, а само да я предефинира, актьорът-човек

първо трябва да бъде в контакт и хармония със своето *Аз*. Психически нестабилният актьор се "разтваря" от една илюзия за себе си в друга илюзия, която за него няма условните очертания на **игра**, тя не се различава от **не-играта** на живота, а представлява аморфна проекция на его без лице. Парадоксално, но всъщност се оказва, че колкото по-силен е *Аз*-ът на актьора – толкова повече изпъква образът. Актьорската работа не е терапия за загубено его – тя разчита на силното его на актьора. И ако впечатляващите сценични варианти на силното его на Джак Никълсън могат да се нарекат "да играеш себе си", то в това няма нищо лошо – защото за зрителя многобройните проекции на *Аз*-а на все същия Никълсън са галерия от различни лица. За съжаление често към актьорската професия се насочват лабилни млади хора с психически задръжки и проблеми. Вероятно в невъзможността за себеизказ в окръжаващата ги среда те търсят да изявят (или намерят?) личността си в безопасната среда, осигурена от прикритието на ролята. Колко ли такива "клинични случаи" са попадали в ръцете на Метод учителите? И колко ли пагубно се е отразявало повторението на сеансите с *афективната памет* върху хора с такава психика? Парадоксалното е, че точно те най-много се стремят към този род упражнения и дори правят от тях впечатляващи представления, докато при психически стабилния актьор механизмът на *емоционалната памет* действа просто автоматично.

Психически стабилният актьор на Метода може само да обогати образа, използвайки себе си и вътрешните си ресурси независимо от степента на външна трансформация. Какво всъщност имаме освен своята индивидуалност (себе си) и опит (лични преживявания) като източник на своята артистичност и творчески дух? Разделянето на *Аз*-а на актьора от характера в процеса на въплътяване на образа е изкуствено, защото актьорът **винаги** използва себе си.

Но *Аз*-ът е динамична, а не статична концепция. На Метода трябва да се гледа с разбирането, че *Аз*-ът е в състояние на постоянно преоткриване. Ако картината на възбуждане на предишни преживявания не е клинична, т.е. актьорът не е травмиран субект, при който те могат да добият действителна сила и да го извадят от контрол – не виждам нищо лошо да се ползват предишни преживявания, защото и те ще се явят променени, тъй като вчерашното ни *Аз* не е същото като днешното. Всъщност за нетравмирания, психически здрав актьор, границата между **предишни** и **въображаеми** преживявания е много малка, защото вчерашното *Аз* също в известен смисъл е част от въображението ни. Спомняйки си, ние възприемаме вчерашното ни *Аз*, както бихме възприели въображаемото. Актьорът използва художествено своите чувства като "автор" на образа, който се явява едновременно *Аз* и *не Аз* за него. Той винаги се намира едновременно **във** и **извън** образа, като играта му е отражение на вибрацията между двете позиции. Но не бива да се забравя, че образът е резултат на още по-сложна смес от динамиката на *Аз* и *не-Аз* – той се ражда в диалог с партньорите на сцената и зависи от междуличностни взаи-моотношения, а не е просто нещо "съдържащо се" в индивида. Актьорите, които се изолират в личната си извънсценична реалност може и да чуват партньора, да отговарят с репликите си, но не са в състояние да наблюдават нюансите на поведение в другите актьори, с които заедно споделят обстоятелствата на сцената. В този смисъл техниката на Мейснер за спонтанна реакция към партньора е много по-благодатна за актьора от потапянето в изолирания свят на личните спомени (Страсбърг).

От изложеното дотук става ясно, че основанията за критика са валидни само когато се отнасят до неправилно приложение на Метода. Спо-ред Едуард Дуайт Ийсти, дългогодишен ученик на Страсбърг, твърде често се злоупотребява с ползване на Метода *per se*. "**Как** и **защо** се ползва Методът, е най-важното за актьора. Твърде често имаме чувството, че Методът употребява актьора, вместо обратното. Той никога не трябва да бъде нещо повече от просто процедура, целесъобразен път, по който всеки актьор да намери своя начин към истината за изкуството си."[29] Но актьорът на Метода не само може да създаде образ – чрез обогатяването му със своята човешка индивидуалност, той може да го направи по-вълнуващ, по-личен и неповторим от възпитаниците на други традиционни подходи. Метод актьорите са творци, чийто живот и вдъхновение са част от тъканта на ролята. За Страсбърг, Мейснер и Адлер актьорът е първият творец на театъра, той разполага със свободната воля на създател. Субектът на актьора е свободен да тълкува ролята си и префигурира собствената си природа, извършвайки акт на личен *избор*. За Адлер представлението е резултат от трудната борба да направиш *избори*, които произтичат от възгледа на актьора за света и не непременно от текста. При Мейснер актьорът реагира на истинските обстоятелства, които лежат извън територията на текста – в живото общуване с партньор, публика и обкръжаващата го среда. За Страсбърг актьорът е мислещ участник в представлението, а не просто пионка, подчинена на режисьор и пиеса, от неговия *избор* зависи възможността за предефиниция на собствената му природа.

Успехът на вече няколко поколения знаменити актьори-възпитаници на Метода представлява не само доказателство за ефективността на метода на вътрешната техника – този феномен говори, че актьорската игра, оцветена от *Аз*-а, задоволява някаква съществуваща потребност в американската публика. Прекомерният акцент върху *Аз*-а не е просто резултат на случайно родена естетика, той отговоря на определени историко-икономически тенденции, направляващи вкусовете на американското общество. Ако се върнем

назад към годините на адаптацията на идеите на Станиславски, можем да кажем че не-слу-чай-но турнето на МХАТ в Америка оставя такива дълбоки следи и не - случайно Методът се ражда и процъфтява на американска почва. Изкуството на Станиславски завладява американската публика със своята искреност и автентичност, а концепцията за автентичност е вече здраво залегнала в американското мислене. Тя е част от борбата за национално единство и самосъзнание, започнала да набира сили и обхванала цяла Америка в началото на XX век. Според социолога Майлс Орвел "освобождаването от имитацията и възхода на автентичното като знак на национално единство, е ключова съставна част на американската култура още от времето на Индустриалната революция".[30] Самоопределянето на личността, нейната идентичност, свързана с "вътрешното", "истинското" *Аз*, стават особено популярни. На историческата сцена се установява хегемонията на *Аз*-а, убеждението, че "истинското *Аз*", индивидът в неговата "автентичност", е двигател на новата ера. По думите на социо-историка Даниел Джоузеф Сингъл "...новата индустриална ера изискваше "автентичност", сливането на съзнателното и подсъзнателното, така че същността на личността – *Аз*-ът, представен пред света – да бъде истинският *Аз*".[31] Тази тенденция пряко повлиява в оформянето на Метода и изместването на фокуса му към "вътрешното", "истинското *Аз"* в противовес на "външното *Аз"*, което се предполага че е моделирано от цивилизацията и зависимо от нея.

Така съществуващият социално-икономически климат в САЩ накланя везните към една силно индивидуалистична интерпретация при Метода. Възходът на капиталистическата икономика насърчава индивидуалния просперитет и инициатива и никак не е чудно, че американското общество показва малко симпатия към колективизма дори в сферата на театъра. Властта на индивида и изтъкването на *Аз*-а благоприятстват развитието на системата на звездите и отклонението от концепцията за ансамблова актьорска игра. Американските актьори никога не успяват да осъществят идеала на Груп театър[32] за ансамблова игра по примера на руските си колеги, но – както казва Робърт Хетмън – концепцията за ансамбъл "просто не е част от театралното съзнание на Америка".[33] Също така за разлика от евр-пейските си колеги американските актьори много по-малко експлоатират възможностите за създаване на характерност на ролите си, но въпреки това успяват да създадат уникални образи, белязани от собствената им личност. Това също е обусловено от спецификата на средата и получава нейното одобрение. Критикът и историкът на Метода Стив Винеберг дава израз на едно общо становище като казва: "Хвърлете вината върху култа към личността, датиращ още от времето на матинй-идолите, или ако щете върху Холивуд, но ние обичаме да разпознаваме звездите си от роля в роля и даже се чувстваме малко излъгани, ако те толкова дълбоко потънат в ролята, че нищо от тях не се вижда."[34]

Може да се заключи, че Методът до голяма степен е продукт на средата, в която се е развил, и че дори някои спорни идеи, залегнали в него, всъщност се явяват практически най-приложими и приспособени към съществуващите условия. Комерсиализацията на театъра и кратките срокове на работа карат актьора да търси пряк и бърз начин да се "спасява сам". Киното още повече отнема от актьора възможността да има контрол над цялото със сниманото на сцени в различна последователност, често в отсъствието на партньора, понякога дори без актьорът да е прочел целия сценарий. Идеята на Страсбърг за изграждане на *лична логика* помага на актьора да се справя с неудобствата на такава работна ситуация.

Днес вече актьорът не следва "покорно" създадения от автора характер, а е сътворец и съавтор. Понякога актьорското авторство взима превес, понякога личността на актьора може да се идентифицира с характера, а в друг момент внезапно да се преоткрие като актьора, който влиза в диалог с публиката, докато партньорите му на сцената остават в драматичната измислица. Това зависи от спецификата и намеренията на отделния спектакъл. Затова от актьора се иска да може и едното, и другото. А както ни уверява Едуард Ийсти – като гъвкав подход, чувствително реагиращ на индивидуалните нужди и съобразен с естетическите критерии на новите поколения – Методът ще про-дължава да се развива и да се променя винаги, когато икономическите условия, социалните нужди, политическите промени, наложат нови насоки в развитието му.[35] И наистина – имената на толкова актьори от различни поколения като Марлон Брандо, Ал Пачино, Робърт Дювал, Доналд Съдърланд, Джон Войт, Мерил Стрийп, Барбара Стрейсанд, Джак Никълсън, Лайза Минели, Миа Фароу, Фей Дънауей, Ник Нолт, Даяна Кийтън, Пол Нюман, Джейн Фонда, Джеф Бриджес, Сиси Спасек, Дъстин Хофман, Робърт де Ниро, Уорън Бийти, Джийн Хекман, Джесика Ланг, Джон Малкович, Шон Пен , Алек Болдуин, Анджелина Джоли, Бриджит Фонда, Ума Търман – показват в колко различни посоки и колко далеч е отишъл Методът.

БЕЛЕЖКИ

[1] Трите главни школи на Метода са тези на Ли Страсбърг, Стела Адлер и Санфорд Мейснер. Първоначално терминът

се е появил като съкращение на „Методът на Станиславски“, а после добива гражданственост като отделно понятие в Актьорското студио на Страсбърг. Днес с общото название Методът се свързват всички школи в Америка, развили похватите си по принципите на Станиславски

[2] William Worthen, *The Idea of the Actor*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1984, стр.133

[3] Timothy J. Wiles, *The Theatre Event: Modern Theories of Performance*, Chicago, University of Chicago Press, 1980, стр.14

[4] Страсбърг в *Strasberg at The Actors Studio, tape-recorded sessions*, Robert H. Hethmon, ed., New York, Theatre Communications Group Inc., 1998, стр.84

[5] Страсбърг цитиран в David Garfield, *A Player's Place: The Story of The Actors Studio*, Macmillan Publishing Co. Inc., New York 1980, стр.285

[6] Stella Adler, *On Ibsen, Strindberg and Chekhov*, New York, Alfred A. Knopf, 1999, стр.103 (акцентът е на Адлер)

[7] Sanford Meisner and Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Books, New York 1987, стр.173

[8] *виж* Lee Strasberg, *A Dream of Passion*, Boston, Little Brown and Company, 1987, стр.145; Sanford Meisner and Dennis Longwell, *Sanford Meisner on Acting*, Vintage Books, New York 1987, стр.162; Stella Adler, *The Technique of Acting*, New York, Bantam, 1988, стр.48

[9] Charles Marowitz, *Stanislavsky & the Method*, New York, Citadel, 1964, стр.43

[10] Colin Councell, *Signs of Performance: An Introduction to Twentieth-Century Theatre*, London, Rout-led-ge, 1996, стр.65

[11] David Mamet, *True and False*, London, Faber and Faber, 1998, стр.23

[12] *виж пак там* стр.18,24,30

[13] *виж пак там* стр.24,22,18

[14] *пак там* стр.12

[15] Авторът използва за заглавие фраза на Мейснер, *виж* Sanford Meisner and Dennis Longwell, *San-ford Meisner on Acting*, Vintage Books, New York 1987, стр.128

[16] Eric Morris, *No Acting Please*, Los Angeles, Ermor Enterprises Publications, 1995, стр.68

[17] *пак там* стр.4

[18] *пак там* стр.66-68

[19] *пак там* стр.136

[20] *пак там* стр.132

[21] *пак там* стр.65,174

[22] Упражнение, развито от Страсбърг, при което чрез възбуждане на предишни лични преживявания се предизвиква емоционален ефект. В терминологията му *афективна* се отъждествява с *емоционална памет*.

[23] Страсбърг в *Strasberg at The Actors Studio, tape-recorded sessions*, Robert H. Hethmon, ed., New York, Theatre Communications Group Inc., 1998, стр.87

[24] *пак там* стр.45-46

[25] Robert H. Hethmon, ed., *Strasberg at The Actors Studio, tape-recorded sessions*, New York, Theatre Communications Group Inc., 1998, стр.46-47

[26] Robbie McCauley, Interview „Obsessing in Public“ (1993), *A Sourcebook of African-American Performance*, Annemarie Bean, ed. London, Routlege, 1999, стр.236, 239

[27] *виж* Erik Erikson, *Childhood and Society*, New York, W. W. Norton, 1963

[28] *виж* Naim Kattan, *Reality and Theatre*, Toronto, House of Anansi Press, 1972

[29] Edward Dwight Easty, *On Method Acting*, New York, Ballantine Books, 1989, стр.7-8

[30] Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880-1940*, University of North Carolina Press, Chapell Hill 1989, стр. XVI

[31] Daniel Joseph Singal, „Towards a Definition of American Modernism“, *American Quarterly*, 30.1 (Spring 1987), стр.147

[32] Първоначалното адаптиране и разработване на идеите на Станиславски става в Груп театър (1931-1941), където работят Ли Страсбърг, Стела Адлер и Санфорд Мейснер.

[33] Robert H. Hethmon, ed., *Strasberg at The Actors Studio, tape-recorded sessions*, New York, Theatre Communications Group Inc., 1998, стр.64

[34] Steve Veneberg, *Method Actors*, New York, Schirmer Books, 1991, стр.111

[35] Edward Dwight Easty, *On Method Acting*, New York, Ballantine Books, 1989, стр.7-8

А К Ц Е Н Т И

ЮБИЛЕЙ

Държавен сатиричен театър "Алеко Константинов" чества своята 50-годишнина. Честито!

***

На сцена "Методи Андонов" в Сатиричния театър се състоя вечер, посветена на 75 години от рождението на големия български режисьор Методи Андонов. Беше прожектиран филма "Татко" на Невена Андонова от поредицата "Умно село".

Методи Андонов (1932 - 1974) завършва театрална режисура във ВИТИЗ "Кръстьо Сарафов" (1955). Работи като режисьор в Бургаския театър, където е бил и директор, преподава режисура във ВИТИЗ "Кръстьо Сарафов". Паметни са постановките му на сцената на Сатиричния театър **Предложение. Сватба. Юбилей** **от Антон Павлович Чехов,** **Чичовци** **от Иван Вазов,** **Удържимият възход на Артуро Хи** **от Бертолт Брехт (постановка Боян Дановски, режисьор Методи Андонов),** **Свинските опашчици** **от Ярослав Дитл,** **Михал Мишкоед**, **от Сава Доброплоднаго,** **Кандидати на славата** **от Иван Вазов,** **Смъртта на Тарелкин** **от А. В. Сухово-Кобилин,** **Ревизор** **от Николай Василиевич Гогол,** **Суматоха** **от Йордан Радичков,** **Старчето и стрелата** **от Никола Русев,** **Кавказкият тебеширен кръг** **от Бертолт Брехт и др.**

***

През май в Централния военен клуб се състоя "Аплодисменти за Асен Кисимов" в памет на обичания актьор с участието на близки, колеги, приятели и почитатели на Бате Асен.



ДРАГАН ЦАНКОВ И ТЕАТЪРЪТ

АЛФАБЕ „Т“

Проф. Олга Дряновска

Крупен и ярък български общественик и политик по време на Възраждането и след Освобождението. Борец за църковна независимост. Любимец на русенските граждани , заради развитието на училището , читалището , театъра и музиката. Държавник и парламентарист с огромна дейност. Русофил и безкомпромисен патриот.

Драган Кириаков Цанков е роден на 28 октомври 1828 г. в гр. Свищов в активно възрожденско и революционно семейство. Неговият брат Антон Кириаков Цанков в края на 18-я век завършва гръцката гимназия в Солун. След това живее във Виена като търговец и крупен книжовник и общественик, спомагателен член на БКД (днешната БАН). Синът му Кириак Антонов Цанков е активен деец на млада България в Букурещ. Участва в подготовката на четите, изпращани в България. Става заместник на Любен Каравелов. Народен представител в учредителното събрание на Великото народно събрание. Редактор на вестниците "Тъпан", "Народност", "Свобода" и "Балкан".

През 30-те години на миналия век, преди да тръгна на училище, живеехме в Русе. В гостната стая на старата турска къща, на челно място, заедно с още други портрети, висеше голям портрет. От старата ми баба Сийка , майка на баща ми, бях слушала за много личности и събития от миналото й. Тя често заставаше пред портрета и с вълнение разказваше: " Този портрет е на Драган Цанков, любимецът на русчуклиите. Той пристигна при нас сравнително млад, но се прояви като опитен и предприемчив организатор. Съумя да се сдружи с хората. За няколко месеца спечели доверието на Митхад паша. Беше се учил в Русия и във Виенския университет при брат си...Учителствал известно време и в Цариград. Там се проявява като борец за църковната независимост.



Назначен за директор на модерната печатница, внесена от пашата, Драган Цанков разви публицистиката и книжовното дело. В града излизаха няколко вестника, книги на български и други езици и учебници. Открита беше книжарницата на Христо Г. Данов. Пашата му повери и управлението на турското корабоплаване по Дунава. През 1865 г. българската община в Русе го избира за главен учител на училищата".

Аз непрекъснато задавах въпроси, защото някои неща не разбирах. Вглеждах се в портрета и усещах, че от човека лъха строгост и доброта, а огнените му черни очи ярко грееха. Баба продължаваше още по-възбудено да ми обяснява: "Той имаше амбицията да създаде съвременни училища като руските и европейските. Затова тръгна да обикаля града, да изучава и нуждите на хората, да им ходи на гости и да иска съвети от тях. С практическия си и остър ум и с доброжелателното си отношение като истински възрожденски апостол, той узна търговци и образовани граждани, на които може да се опре. Чрез дарителство, училищата се стабилизираха. Подобриха се програмите с нови предмети и учебници. Привлякоха се нови учители. Гръцкият език се замени с френски. Драган Цанков откри в 1865 г. първото девическо училище и стана негов учител по българска история. Публикува и учебник. След няколко години и аз постъпих учителка по български език. Тогава станахме приятели и той често идваше у нас на раздумка с моя баща. Привечер като седнехме под старата слива на чашка мастика с цариградски локум, лулата му димеше цяла нощ, та чак до зори. " Аз отново запитах баба си защо са били подобрени програмите. Баба продължи:" По това време нуждите на живота изискваха нови специалисти за железниците, корабоплаването, търговията и земеделието. Драган Цанков откри, че в града започват да работят няколко индустриални фабрики (мелница, пивоварна фабрика и др.). Развиват се и занаятите. Към създадения "Образцов чифлик" се откри земеделско училище, а в града - няколко занаятчийски училища..." Бабините приказки ме унасяха, а портретът като че ли оживяваше...

След няколко дни баба ми

разказа, че Драган Цанков основал през 1866 г. читалище "Зора", така, както учел по това време Левски - " Преди да се основе революционен комитет, трябва да има читалище"! За Левски вече знаех от татко, защото декламирах стиховете на Ботев и Вазов. Баба ми обясни какво е читалище и революционен комитет и продължи:" Драган Цанков привлече към читалището видни русенци и талантливи музиканти и артисти и го превърна в културен център на града. В него той разви дарителството, първото певческо дружество, с първия хор, оркестър и театрална трупа. Вдъхнови Тодор х. Станчев да пише пиеси. Аз и баща ми помагахме за дарителството. Гледали сме много пиеси. Въпреки контрола на турците, трупата имаше смелостта да представя пиеси за българските царе и бунтовнически драми. Членовете и дейците на читалището бяха членове на местния революционен комитет. Целият град се стичаше към читалището. Като дойде времето, същите хора тръгнаха от Русе за Априлското въстание, формираха четите и поеха ръководството на цялата страна към Освобождението. На поколенията завещаха патриотизма и традициите. След Освобождението русенци преживяхме много трудности. Заредени обаче с възрожденския героичен пример на Драган Цанков, успяхме да изградим до края на века Русе още по-мащабно и почти със собствени сили като европейски град, най-красивият в страната."

След Априлското въстание той бил пратен с делегация в редица европейски столици да изяснява тежкото положение и кланетата на българите. След Освобождението Драган Цанков става държавник ... Умира на 11 март 1911 г. Баба казваше, че когато остарял и някой го закачал какво ще остави на внуците си, той се смеел на глас и отговарял:

"Лулата, свободата и цялата природа".

В бездуховното ни съвремие нека не забравяме възрожденският учител и строител на нова България Драган Цанков - човекът, спомогнал много за развитието на изкуството и театралната култура.

А К Ц Е Н Т И

* * *

РЕПЛИКА

Уважаеми дами и господа!

По някакво много неприятно недоглеждане в миналия брой на сп. "Театър" *("Èâàí Ñòàíåâçàñïåêòàêúëà "ÐàíàòàÂîéöåê" (1987) è íåãîâîòî ôèëèàëíà")* **е отпечатан съкратен вариант на моя разговор с Миглена Николчина, изпълнен с грешки и преиначавания.**

Известният немски писател, за който става въпрос в текста, се нарича Хайнер Мюлер, а не Хайнрих, таванът, в който живеех, ми бе предоставен от Соломон Паси, а не от на мен неизвестния Васил Василев,освен това проф. Гриша Островски е наречен просто Гришата - една грозна интимност, която аз никога не бих си позволил. Моят език е подменен на много места с типичното за пресата днес небрежно бърборене.

Разговорът с Миглена Николчина бе записан live и след това снет като чернова от един непознат на мен сътрудник. Вероятно именно този нередактиран вариант е бил предоставен на сп. " Театър". Аз коригирах на времето текста и така го предадох за печат. Онези, които искат да го прочетат в истинския му вариант, могат да го намерят в списание Алтера, брой 10, заедно с първата част на Раната Войцек.

Иван Станев

(Ñì. "Òåàòúð" ñúæàëÿâàçàðåæäåíåòîðíîêîòåâ ïðåääîñòàâåíèÿ íèçà îò ïîð÷àòàâàíåòî âàðèàíò íà èçâèíÿâàíåòî ìè çà íåãî ðåæèñüîð.)

* * *

На първата сцена на Австрия - Бургтеатър, бе премиерата на "Къщата на съдията" от нашия сънародник Димитър Динев. С романа си "Ангелски езици" и сборника с разкази "Светлина над главата" емигрилият през 1990 г. във Виена Димитър Динев привлича вниманието върху себе си като един от най-интересните млади автори в Австрия. Сценичният дебют на Димитър Динев е с пиесата му "Кожа и небе", поставена на сцената на виенския театър "Рабенхоф" в края на 2006 г. Същата пиеса е номинирана за съвременна българска драматургия на фондация "А`Аскеер".

В "Къщата на съдията" със съвременно звучене и много хумор Димитър Динев пресъздава вечната проблематика за свободата на духа, в която се преплитат любов и изневяра, близост и отчужденост, коварство и предателство.

Режисьор на постановката в Бургтеатър е Никлаус Хелблинг, който през изминалия сезон с голям успех е адаптирал за сцена произведението на Булгаков "Майстора и Маргарита".

Продуцентска къща "Евро Диалог" е получила изключителните права за поставяне на "Къщата на съдията" на българска сцена. "Евро Диалог" е наследник на Първи частен театър "Диалог"в България, чийто създател е режисьорът Бойко Илиев.



Кольо Георгиев



Меди Димитрова, Анани Явашев, Домна Ганева в „Съдии на самите себе си“от Кольо Георгиев, Младежки театър, 1972/73

КОЛЬО ГЕОРГИЕВ НА 80 ГОДИНИ

Един голям театрален директор навърши завидна възраст. Ако си спомним през 80-те години какво представляваше за нас Театър "София", ще признаем, че всички хубави неща, които се случваха в този театър, прекрасните постановки, които зрителите гледаха на тази сцена, се дължаха на него. Не че той ги осъществяваше. Но той ги организираше, той ръководеше, той ангажираше добрите режисьори като Младен Киселов, Иван Добчев, Вили Цанков и Леон Даниел и великолепните драматурзи Иван Радоев, Стефан Цанев, Константин Илиев, Първан Стефанов. Този човек, чието име споменавам с уважение - Кольо Георгиев, водеше истински битки с разни репертоарни комисии, министерства и блюстители за " чистота" в репертоара, за да може театърът спокойно да си върши работата и да отговаря на огромния зрителски интерес към неговата продукция.

И той, Театър "София" беше на ниво, беше търсен от публиката, имаше бой за билети и се изявяваше с успех на европейски сцени. "Човекоядката", "Ричард III", "Имен ден", "Филоктет", "Раната Войцек", "Три сестри" - малка част от големия репертоар.

Продан Нончев

Ю Б И Л Е Й Н О

Кольо Георгиев

Трогнат съм от вниманието на приятелите, колегите, почитателите, сратниците по предишната ми работа, които присъстват на днешната вечеринка. Не са малко приятелите, които не са тук, но те имат запазени места в сърцето ми, а то побира повече, отколкото залата на Театър "София". Те са толкова много не само защото с годините броят им непрекъснато се е увеличавал, а и защото досега не съм загубил по моя собствена вина нито един приятел.

Няма да скрия, че ме изненадва и в същото време ласкае присъствието на доста непознати,

сред тях твърде популярни и национално известни личности. Колкото и да ми се иска, няма да се поддам на изкушението да предположа, че всички те са чели мои произведения , гледали мои пиеси и са дошли да ме уважат, заради образите, идеите и каузите, на които съм посветил скромното си творчество. Каквито и да са обаче причините, аз благодаря от сърце за вниманието им и си казвам дано с някои неща в биографията си или с някои мълви около името ми не съм ги подвел и подкупил и те да ми въздават много повече, отколкото заслужавам. И с риск да дам коз против себе си на възможни недоброжелатели и шегаджии, че си присвоявам неполагащи ми се неща, ще си послужа с реплика от "Ревизор" на Гогол, с която полицейският инспектор строго мъмри алчен стражар: "Крадеш не според ранга си!".

За изчисляване възрастта на писателя-юбиляр съществуват две мерни единици - първата е количеството - според календара на годините и месеците, които е живял, втората е броят на написаните и публикувани съчинения. Моите предпочитания са възрастта ми да бъде изчислена по втората методика. По тоя начин днес навършвам 40, на колкото се и чувствам. По мерни единици излизам двойно по-млад. Защото сборникът с мои произведения на издателство "ФАБЕР" , който вижда бял свят по случаи осемдесетгодишнината ми, е четирийсетата моя книга. В такъв случаи заглавието "Лека нощ на сънищата" с обертона, който го озвучава, няма да е толкова носталгично и тъжно. В удълженото бъдеще пак ще ни навестяват хубави сънища, а не кошмари. Но и в най-хубавите предстоящи сюжети, ако ми се случат, аз не се виждам в образа на колеги -писатели, горди с феноменалното постижение броят на издадените книги да е по-голям от броя на годините им.

Дълбоко признателен съм на директора на Театър "София" Доротея Тончева, че направи възможното тази среща да се проведе именно тук. Осем години от житейската и творческата ми биография е писана в Театър "София". В нея е отразено благотворното влияние и въздействие на колектив талантливи, благородни, великодушни черноработници на Мелпомена, врекли се на едно от древните и вечни изкуства - театъра. Преди близо трийсет години един от моите приятели, когото забелязвам сред присъстващите и който по онова време беше правителствен фактор, ме убеждаваше да стана художествен ръководител и директор на Драматичен театър "София" със следните аргументи: " В интерес на твоето развитие на писател и особено драматург е да поработиш в тоя млад и многообещаващ колектив." Колективът наистина се оказа такъв и благодарение на предчувствията за настъпващите Нови времена, на новаторския си репертоар, на гражданския си кураж, на творческото си вдъхновение и естетически постижения, успя сериозно да обезпокои и разтревожи управляващите идеологически и политически ортодокси. И тогава се появи друг фактор, който, всъщност която, имитирайки загрижеността на своя предшественик , каза: "Ние твърде много злоупотребихме с твоето време. В интерес на развитието ти като писател и драматург наш дълг е да те разтоварим от бремето на ръководител на театъра, за да ти дадем възможност да продължиш да пишеш и да наваксаш прахосаните години. " И за да смекчи предполагаемото огорчение, че фактически съм пъден , великодушно добави : " Но ти пак можеш да идваш в театъра". И ето почти двайсет години след това аз за пръв път се възползвам от любезната покана и бързам от високата трибуна, каквато е театралната сцена, да се поклоня на мои приятели за това, което са ми дали, да се извиня за това, което съм им отнел, и да се отчета, че годините, прекарани сред тях, не са прахосани, че усърдно се старая да наваксам времето, което някои наричат загубено. Мой отчет е и книгата "Лека нощ на сънищата".

Ако трябва да бъда докрай искрен и честен, трябва да си призная, че аз може би и не съм бил за директор на театър. Въпреки че когато влязох в тая сграда с паролата " Да се гледаме винаги в очите, когато си разменяме реплики", което е естетическа и морална норма при общуването на сцената, а и в живота, аз като ръководител доста често отклонявах погледа и от неизбежните, но наказуеми служебни и дисциплинарни нарушения, пазейки очите си само за сълзите на умиление и възхищение от съвършенството, което радваше зрителите на представленията. Първият ми заместник и предан приятел - него също забелязвам сред присъстващите - макар и душевно нежен, никога не се поддаваше на сантиментални слабости и когато ги забележеше у мен, удряше с юмрук по бюрото ми и викаше : Да ти теглят греха тия, които са те назначили. Ти не си за директор". Суровата му присъда не се смекчаваше от моята молба: "Намерете си друг по-добър"... Съдбата се оказа милостива и щедра към колектива на Театър "София" - след истинския директорски кастинг през годините нещата се налучкаха - сегашният ръководител, ако не се лъжа надмина моя стаж, което е много добре. Пожелавам успехи и бдителност - от опит зная, че винаги ни дебне един юмрук по бюрото и безапелационното: " Ти не си за директор". Неприятно е, когато го чуеш от бюрократ. Аз го чух от влюбен в театъра човек...

Положението ми на юбиляр е смекчаващо вината обстоятелство, ако ви досадя, но не мога да не се възползвам от трибуната, каквато винаги е била

театралната сцена. Преди два и половина века - много преди още радиото, телевизията, киното, вестниците да започнат да шизофренират човечеството, преди да се нароят повсеместно театрите, оркестрите, ансамблите, капелите, музеите, изложбените зали, преди да започне грижливото отглеждане на таланти и ерудити, но и пандемичното клониране на покварени културтрегери и дипломирани бездарници, Йохан Волфганг Гьоте отправя пророческо предупреждение. Изкуствата на звука, на сценичната игра, на словото могат да въодушевяват, да развеселяват, да натъжават, да ощастливяват, могат да накарат човек да мечтае, да се чувства горд, уплашен, разочарован, недоволен, възмутен дори от себе си, само едно им е абсолютно забранено - да ужасяват. Ужасът прави човека беззащитен, безпомощен, унизен от безсилие и отчаян . И без метафората на Шекспир, че светът е сцена, игра, че животът е театър, можем с много голяма точност да диагностираме сегашното състояние на нашето общество и да признаем валидността на предупреждението на Гьоте за ужаса.

Не неизбежният исторически преход към капитализъм смущава, тревожи и отчайва днес нашето общество и предизвиква моралната, духовната и интелектуалната драма, която го тресе. Тревожи и отчайва рецидивът при зачеването, раждането и оформянето на сегашната управляваща класа, в чийто ген се пренасят характеристиките на богаташа, държавника и политика от епохата на първоначалното натрупване на капитала, откъдето надзърта в нашето бъдеще безсърдечният поглед на пирата, на роботърговеца, варварина-работодател, на разбойника, на мошеника, на крадеца, измамника и демагога. И не може да служи за утеха и да ни направи снизходителни перспективата, че с времето тяхната кръв ще се пречисти под въздействието на образованието и културата, която наследниците им ще получат в прочути западни университети и школи. Първо - културата на човека е това, което остава в него след като му махнеш образованието, второ - мнооого, много дълъг е този процес, за да се зарадваме, че той е започнал.

Като се отминат многочислените персонални изключения, истината е, че сегашната управляваща класа е равнодушна и безгрижна към състоянието на културата и нейните традиционни институции. Уж съвременното, модерно, либералистично оттегляне на държавата от сферите , където частната инициатива може да даде по-полезен резултат, на практика означава да се предоставят културните институции и творчески дейности на глутница менажери, продуценти, инвеститори, спонсори, меценати, фондации, агенции и користолюбиви халтурчици да дехуманизират петимните за изкуство хора. Унизителното положение на българската творческа интелигенция ограничава духовното, моралното и познавателното влияние, което художественият талант оказва върху качеството на живота и мисленето на нацията. Политиците и държавниците са дошли до гуша на народа си от непрекъснатите вече две десетилетия ялови схоластични дискусии, семинари, конференции, спорове, преговори за отварянето и затварянето - преди прочитане или след прочитане - на досиетата и страниците от миналото, за консенсуса при държавните приоритети, за коалиционната култура и националното съгласие. Защото пренебрегват творците и не се възползват от тяхната помощ. Само творците намират сили да проникнат в драмата на българския народ, чиито синове и дъщери толкова десетилетия водят помежду си гражданска война и се изтребват взаимно. А се изтребват, защото идеолози, политици и държавници ги подстрекават към вражда и пречат да се осъзнае истината, че е безумие да се тласкат един срещу друг хора с еднаква любов и с еднакво чувство на дълг към народ , страна и родина.

За алиби високопоставени държавници и политици формират около себе си свити от културни дейци, удостояват ги с високайше внимание и включват в ритуални прояви, но това не е признание на ролята на творческото дело, а опит да вдигнат процентите в социологическите класации за личната им популярност. Такъв е привкусът и на участията им в юбилеи, чествания, погребения, удостояване с ордени и отличия, ако нямаме смелост да наречем държавническия формализъм с по-сурови думи, които изобилстват в академичните речници и лексиката на честните хора. Металният блясък на ордените не носи топлина, която да сгрява гърдите , на които се закачат. Историците разказват, че през Руско-японската война, когато руската армия търпи поражения поради липса на оръжия и боеприпаси, от Москва правителството непрекъснато изпраща по транссибирската линия влакови композиции с вагони, пълни с икони, ордени , медали . В България според държавната наградна система най-ценният орден е Войнишкият кръст за храброст. След като влачи на гърба си голготския кръст на своето призвание, единственият орден, който никой творец не би отказал да носи на лявата страна на гърдите си е Кръстът за храброст, макар и от най-ниската степен, ако той би носил името Орден за храброст в развитието и защитата на българската национална култура.

Това беше от мен за днес. По другите проблеми - живот и здраве - на следващия юбилей.

19 март 2007 г.

(Словото на К. Георгиев се публикува без съкращения)



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд "Култура"

ФАНТАЗИЯ И ТВОРЧЕСКИ ДУХ

Отзив за гастрола в Сеговия на "Приказка за пеещото дърво" по Л. Хофман, драматизация и постановка Славчо Маленов, сценография Васил Рокоманов на Държавен куклен театър-Варна

Няма съмнение, че светът на куклите притежава свой собствен и много богат език по отношение на техническите си и естетически възможности и че има теми, които се адаптират прекрасно към този език. Фантазията, светът на вълшебните приказки - свят, невъзможен в реалността, но почти винаги метафоричен, е един от най-подходящите за куклите. Няма съмнение, че куклите и фантазията вървят ръка за ръка.

С участието си на Международния куклен фестивал в Сеговия Държавен куклен театър - Варна доказа, че фантазията и куклите формират един щастлив брачен съюз. Но преди всичко констатира, че нещата не стават случайно, а за да се получи един добър спектакъл се изискват часове сценографска работа, репетиции и подготовка на актьорите. Изискват се специфични творчески умения и талант.

Със спектакъла "Приказка за пеещото дърво" българската трупа успя да постави детския театър на висотата, която заслужава, успя да обогати и да направи достоен за уважение почти винаги недооценявания театър за деца, където се създават много спектакли, но се отделя малко внимание на качеството. Варненският куклен театър показа, че детският театър може да се съизмерва художествено с оперното и другите сценични изкуства; всичко е въпрос на труд, на идеи, на творчески усилия и талант.

В "Приказка за пеещото дърво" по Л. Хофман (драматизация и постановка Славчо Маленов, сценография Васил Рокоманов) се разказва историята за една капризна принцеса, която, посъветвана от зла и завистлива вещица, напуска двореца и е принудена да живее на един отдалечен остров. Там добрата русалка и морската бабичка й помагат да осъзнае, че всеки човек трябва да преоткрие сам себе си, да намери емоционално равновесие, без суета и егоизъм. Разбира се, принцесата възвръща изгубената си красота, среща Принца, на когото ще помогне и, естествено, любовта.

Красива фантазия

Темата на спектакъла е една красива фантазия от



света на въображението. Свят, толкова подходящ за създаването на ирационални езици и пространства, които също са необходими на обществото.

Варненският куклен театър реализира една брилянтна постановка с богато въображение от художествена гледна точка и изящна поради чистото си изпълнение. Спектакълът се базира на превъзходната интерпретация на две актриси и един актьор, които разказват и пеят на чист кастилски език и с добра интонация. Пеят, танцуват, интерпретират персонажите, адаптирайки своите гласове, водят куклите и използват сценичните елементи с абсолютна прецизност. Трите осъществяват перфектно координирана хореография, за да водят куклите си и една гъвкава сценография с естетическа и пространствена функционалност.

Предимство на декора е неговото пространствено решение. Това, което в началото би могло да прилича на някакъв вид геоцентрична система с един диск, заобиколен от екватор и меридиан, се превръща в маса, обградена от голяма наклонена рамка. Една постоянно задвижвана вълнообразна линия обозначава морето. Рамката се трансформира в две плоскости, изобразяващи две извити линии, които са пътека и планина, пътуване и престой, те са едно магично и неопределено пространство, динамично и внушаващо идея. Добре обмисленото и преценено осветление допринася за превръщането на същото това пространство в дворец, остров, планина, морско дъно.

В "Приказка за пеещото дърво" фантазията и куклите се изявяват на свой собствен език. Българската трупа доказа, че детският театър може да бъде на изключително художествено ниво. Може би успехът се корени в отдадеността и творческите способности.

Мануел Сесма С., Испания

НЕ-МАШИНАТА ГОЧЕВ

Димитър Чернев

Преди доста години Димитър Гочев пак е бил обект на отруденатa ми мисъл. Цитатът, който ви предлагам по-долу, е малко по-дълъг от приличното по три причини: 1. Заради икономия на безсмисления есеистичен увод; 2. Поради абсолютната коректност на подобен жест, защото печатното издание, в което е публикуван текстът, отдавна вече не излиза; 3. От суета/?!/.

И така: в ранното лято на 1995 година описвам своята версия за "Митът Гочев" така:

"Откакто е в Германия, Гочев не само че не е забравен, но е и натрапчиво припомнян. В митологизиращото ни съзнание той е "присъстващото отсъствие" като:

- стопроцентово свободно реализиращ се творец;
- органично имплантиран европеец;
- знаменит /немски/ режисьор, незабравящ своята Итака;
- свой сред мечтано чужди и чужденецът сред нас;
- абсолютното покритие на архетипната формула, че никой не е признат за пророк у дома си.

За всички тези конструкции самият Гочев е абсолютно невинен. Той притежава автентичния рефлекс на интелектуалеца да демистифицира както себе си, така и живота "тук" или "там". Гочев е премного духовен, за да черпи енергия от разликата в пространството, от знаците на бита и тривиалната ценностна система. Той може да оцелява и да се чувства някак си комфортно не защото има много ризи, а защото може да сменя отчаянията си като ризи. И, разпънат между моралноестетическите си абсолюти и реалната ситуация, сам да определя формата на театралното си битие.

"Войцек" от Георг Бюхнер, "Забравените от небето" по Екатерина Томова и "Един месец в Дахау" по Владимир Сорокин са спектакли, в които Гочев като режисьор доказва, че не копнее да се среща единствено със себе си, че още вярва във възможния диалог с текста и актьорите, че в този диалог е способен на различни превъплъщения."

Дванадесет години по-късно, след като съм гледал спектаклите"Битка на негъра и кучетата"/Бернар Мари Колтес, продукция на Фолксбюне, представен от Шаушпилфранкфурт/ и "Персите"/Есхил, Дойчес театър/ нямам никакво желание за деконструкция на този текст.

Той е точно толкова размит и генерализиращ, макар и по - наивистичен, колкото и оня свръхинтерпретативен и свръхконцептуален подход, в който театърът на Гочев се отъждествява с "идеята за театър" на Хайнер



Самуел Финци, „Персите“

Мюлер. Вероятно "машината Мюлер", сглобена от мощни интелектуални парадигми и парадоксални интуиции, е неустоимо обсебваща. Гледането/възприемането/четенето/описанието/обяснението/-всичко в безупречен академичен стил- на театъра на Димитър Гочев чрез неговото инструментализиране има силен аналитичен и образователен ефект. Всички послания, художествени фигури, политически фиксации и иронични отмествания са прояснени с перспективата и дълбочината на един



„Персите“



„Битка на негъра и кучетата“

софтуер от най-висок разряд.

При това положение единствената друга възможност да се говори за театъра на Димитър Гочев са усещанията, несанкционираните от академична аргументация мисли и емоционални отзвуци. При цялата им неопределеност, субективност и изменчивост.

Нещо повече: мисля, че това е напълно адекватен начин да съучастваш в спектаклите на Димитър Гочев. Обратно на монументалните теории, битуващи за него, мисля, че той не е"концептуалист". Възможно е всеки негов спектакъл да има за изходна точка някаква идея или послание. Но после нещата се отместват в друга, по моему в"правилната" посока. Те започват да следват свободния ритъм на енергийните импулси, родени от съборното живеене в " точно този момент" на актьора и режисьора. После очевидно някои от нещата се фиксират, спектакълът придобива форма, създават се послания. Театърът "не бръсне" живота с хард-концепции, той по-скоро го следва, изследва, наблюдава, наслаждава му се. Повече от естествено е в структурата на спектаклите му да има и някаква предпоставена теза - екзистенциална, моралистична или политическа. Тя обаче се пресътворява чрез живеенето "сега" и "тук", което означава, че може да се промени в следващото представление или в следващия момент.

Аз съм човек стопроцентово лишен от сантименталност, но и до ден-днешен пазя удивлението си от начина, по който през 1981 година текстът на "Емилия Галоти", поставен от Гочев във Врачанския театър, сменяше знаците си на всяка репетиция, изплъзваше се от привичните си мотивации, сюжетът и героите на Лесинг се обвиваха в нови значения. Това беше театър на спонтанното случване, на опита да се "почистят" мислите, чувствата и реакциите от старите и въобразено оригинални мотиви.

Режисьорът Гочев е провокатор на процес на сценично живеене, а не проповедник от сцената. В този смисъл той е не-машина, защото няма програмирани кодове. Театър като неговия е твърде рисков - всеки "жив" процес има своята хаотичност, несигурност, колебливост, потенциална аритмичност. Тези рискове бяха налице и при двата спектакъла от последния му гастрол. Доста зрители, преобладаващо изкушена от театъра или практикуваща театър публика, не криеха, че на места спектаклите им доскучават. Тук не става дума за познатия негативен ефект от свръхочакванията. Става дума за различни нагласи да се "прави" театър и да се възприема театър. Имаше разминаване между очакванията на публиката да види един разпознаваем, по своему атрактивен и /най-вече/перфекционистично структуриран театър. Българските зрители и творците на националния ни театър са концептуалисти, те искат, дори и да си мислят обратното, обособени начало, кулминация, край, желязна и разпознаваема психологическа и движенческа логика или недвусмислената й противоположност, те искат подреденост. В спектаклите на Гочев го имаше и това и то беше моментът за харесване. Но в спонтанното си живеене спектаклите преекспонираха някои елементи, естественият им темпоритъм се стори на гледащите като забавяне или повторение- то беше моментът на скуката.

Лично на мене ми е крайно безинтересно да описвам посланията на "Битка на негъра и кучетата" и на "Персите". По същия начин слабо ме вълнува и проблемът доколко Гочев стои в благодатната сянка на Хайнер Мюлер и къде е излязъл от нея. Това сигурно е много важно, най-важното. Наши и чужди критици го описаха пълно и точно.

Онова, което усетих като уникалност в тези два спектакъла на Димитър Гочев, е особената им "икономика на енергията", начина на приемане и начина на предаване на житейския енергиен поток, толкова различен в пиесите на Бернар Мари Колтес и на Есхил. Защото за Гочев и за актьорите му текстовете на Колтес и на Есхил не са само сюжет за изиграване, нито героите - поредна утопия за превъплъщение. Цялостните ситуации на двете пиеси са среда - психологическа преди всичко - за битуване с интелигентна чувствителност. Да се каже, че Алмут Цилхер/Леон и Акоста/, Самуел Финци/Албури и Ксеркс/, Волфрам Кох/Хорн и Дарий/, Милан Пешел /Кол/, Маргит Бендокат/Хорът/ са много добри актьори е клише. Добрите клишета повтарят нещо вярно и очевидно. Това е добро клише. Но в случая става дума за нещо друго. Тези актьори са свързани с Гочев, ако употребим неизящната, но ефектна метафора на Питър Брук, като две риби с единна дихателна система. За Финци знам, за другите - подозирам, че ще бъдат добри актьори и в други творчески конфигурации. С Гочев по

причина на горепосочената им обвързаност и дълго упражняване те нямат никакви проблеми да изиграят/изживеят всякаква сценична ситуация - ироничната деструкция в "Битката..." или екстатични ритуали в "Персите". На сцената те са "себе си", а като е така, нищо не може да им попречи да бъдат максимално убедителни, пластични и похватни във вътрешния и външния живот на ролите си.

"Битката на негъра и кучетата" и "Перси" си бяха едно вълнуващо изживяване по различен начин. Димитър Гочев си е все същият, слава-богу, защото това означава: да възприемаш театъра като важна житейска мисия, сам да не се вземаш прекалено насериозно, да бъдеш различен според логиката на различните текстове, да влизаш в техните ситуации с чисто от премъдрости съзнание и с любопитство какво се случва, би се случило, искаш да се случи с тебе, Човека, в тези ситуации.

С кучетата там, с цветния дъжд от цветя, мъртви пеперуди или други някакви елементи, за които могат да се сетят критиците.

ДИМИТЪР ГОЧЕВ



Някогашният бунтар и новатор на българска сцена Димитър Гочев, ученикът на Бено Бесон, режисьорът, който обожава написаното и преведеното от Хайнер Мюлер, гостува в София с две свои постановки - "Персите" от Есхил на Дойчес театър-Берлин и "Битка на негъра и кучетата" от Бернар -Мари Колтес на Шаушпилфранкфурт. Почти като фантастика звучи официалният гръб зад това кратко завръщане: гостуването е по повод 50 години от подписването на Римските договори "Заедно" и председателството на Германия на Европейския съюз, и премина под патронажа на Ивайло Калфин - зам.-министър председател и министър на външните работи на България, проф. Стефан Данаилов - министър на културата на България и н. пр. Михаил Гайер - посланик на Федерална република Германия. Митко Гочев и официалната политика? Посребрените му коси...Културовото му име привлича...Важното е, че този път той дойде и като морален победител : преди години националната ни естетико-идеологическа цензура го принуди да потърси спасение на размирния си талант в чужда театрална култура, а сега европейската демокрация го патронира!

Самият факт на гостуването му след шестгодишна пауза, беше събитие, към което театрална София прояви голям интерес. Но двете гастролни заглавия, макар и създадени с безупречен професионализъм, не се превърнаха в художествена сензация, която очаквахме. И винаги ще очакваме. Защото името Димитър Гочев е европейска мярка за височина.

На матинето с гостите:

Самуел Финци: " С Митко Гочев работим вече петнадесет години. Той е нестандартна личност - сега, във времето на големи възможности за комуникации той няма мейл адрес, няма дори телефон. Репетициите с него са също нестандартни, наситени с големи паузи. Той е изключително търпелив и хубаво доразвива идеите на актьорите. При подготовката на "Персите" две-три седмици всички бяхме безмълвни, опитвайки се да разшифроваме, да разберем за какво става дума. Този текст има силни енергийни полета, които не могат да се обяснят логично. Дума по дума го разгадавахме. След като измина известно време направихме първите стъпки и тогава нещо раздвижи тялото, мозъка ... Тръгна...Така мога да опиша процеса на работа .

Проблеми с езика? Езикът е средство, той е част от цялото, в такъв смисъл нямам болезнен респект пред езика."

Димитър Гочев: " Знаех, че идеята със стената в "Персите" на сценографа Марк Ламерт ще се доразвива и така и стана. В началото седяхме пред тази стена, мълчахме дълго и в един момент тя се завъртя заедно с текста и телата.

Срещата с Есхил в превода на Хайнер Мюлер... Трудно навлязохме в текста, но за мен беше предизвикателство не толкова той, колкото стената. Привлече ме жълтото петно на стената. В спектакъла няма конкретна музика. Минахме без музика, защото разбрахме, че се нуждаем само от музиката, която актьорите композират с текста.

Когато направих "Квартет" на

Хайнер Мюлер в Шаушпил Кьолн (1985/86), след премиерата имаше въпроси и попитаха автора какво мисли за постановката. Той ме побутна леко по рамото и каза: " Чуй какво ще отговоря" и говори на журналистите с "най-най-най..." за работата ми. На другия ден вестниците писаха, че Хайнер Мюлер най-после си намерил режисьор. Той ми даде рамо.

Аз не знам какво е това успех или кариера. В последно време работя интензивно в няколко театъра. Бързо намерих съпричастници в немския театър.

Тази катастрофа, която стана...Не е кой знае какво , че комунизмът се срути. Лошото е, че старото се наложи и това срутване неосъзнато , рефлективно се засилва...

Дали бих се върнал да работя в България? В друга скорост съм заедно с трупата. Ако дойда, трябва да остана поне шест месеца, защото ще ми е нужно да се впиша в ежедневието, в средата. Сега гледам малко туристически, именно защото идваме от друга скорост. Впечатлен съм от "Бая си на бълхите" на Боян Папазов, но преводът на немски не се получава.

Скални рисунки. Употребих този израз на една репетиция на "Буре барут" (от Д. Дуковски, Общински театър Грац, Австрия, 2001). Санчо много се впечатли и ми изпрати картичка със скални рисунки на аборигени. Не мога с думи да обясня, но репетициите - в скоростта, в ритъма, значително се доближават до ... скални рисунки. "

Сп. "Театър"

А К Ц Е Н Т И

* * *

“Off границата“ от Калин Илиев в Украйна

След почти двадесет години най-после в Киев се появи спектакъл по пиеса на български драматург. След Станислав Стратиев и "Сако от велур" дойде ред и на "Off границата" от Калин Илиев.

Позната на българската публика под заглавието "Една конска сила" и поставена преди две години в Театър "София", пиесата на Калин Илиев вече си пробива път по европейските сцени. Първата постановка на "Off границата" е в Словакия, следват София, Виена, Киев. Предстоят спектакли във Великобритания и Македония. Постановката в елитния киевски театър "Колесо" е дело на младия български режисьор Димо Димов.

Младеж и девойка стоят заедно с мотора си край границата, не могат да я преминат, защото в компютъра на граничната полиция техният пол е сменен. Вместо да последват адекватни мерки за отстраняване на произшествието, представителите на държавата използват поредица от гротескови механизми за замазване на случая. Пиесата би била класически фарс или гротеска, ако по време на своите препятствия, търсейки своята идентичност, двамата млади не откриват най-важното - своята човешка граница и идентичност.

Трагикомедията на Калин Илиев се посреща с голям интерес както сред медиите, така и сред публиката в петмилионния Киев, един от най-красивите и стари градове на Източна Европа.

Театър "Колесо", ръководен от известната украинска актриса Ирина Клишевска, се намира на една стъпка разстояние от дом №13, домът на Михаил Булгаков. Това е туристическият център на Киев, киевският Арбат. "Отдавна мечтая да бъда в репертоара на този театър, в сърцето на моята втора родина", сподели авторът Калин Илиев, чийто дядо е украинец, белогвардейски емигрант.

Ìàðèàíà Çàõàðèåâà

* * *

БЪЛГАРСКИ КУЛТУРЕН ИНСТИТУТ - БРАТИСЛАВА

Колекция от 30 съвременни български театрални плакати бе подредена в салоните на Българския културен институт в Братислава, Словакия. Всички експонати в колекцията са от фонда на триенале то на сценичния плакат, притежаващо уникална сбирка от български и световни образци на плакатното изкуство. Плакатите са дело на автори от различни творчески поколения, белязали със своето творчество пътя и тенденциите на българското плакатно изкуство: Божидар Икономов, Божидар Йонов, Ганчо Ганев, Георги Янков, Димитър Тасев, Димитър Трайчев, Иван Газдов, Людмил Чехларов, Петя Брайкова, Ралица Станоева, Стефан Десподов, Теодор Ушев, Христо Алексиев.

На откриването на изложбата присъства посланикът на Р.България в Словакия г-н Огнян Гърков, представители на дипломатическите мисии и на словашките културни и обществени институции, художници, преподаватели и студенти в художествената академия в Братислава, представители на Международния театрален институт (ITI).

Създадено през 1992 година като частна културна организация от Божидар Икономов, Божидар Йонов и Албена Спасова, днес международното триенале на сценичния плакат е единственото в света изложение, специализирано за плакати, свързани с всички форми на сценична изява. Благодарение на него през м. октомври т.г. за пети пореден път София ще се превърне в световна столица на плаката.

Настоящата изложба в Братислава е част от серия акции, популяризиращи постиженията на българските плакатисти по света. В съвременната агресивна визуална рекламна среда повече отвсякога има място за артистичната провокация на театралния плакат. ("Т")

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

АНКЕТА НА СП. "ТЕАТЪР"

ЗА "ТЕАТРАЛНАТА КРИТИКА"

(Продължение от миналия брой)

1. Има ли у нас театрална критика?
2. Каква би трябвало да бъде тя ?
3. Посочете имена на театрални критици!

ВИЛИ ЦАНКОВ, режисьор:

Днес в България липсва сериозна, професионална театрална критика. Тя би трябвало да бъде дълбоко аналитична, да изисква, да отразява развитието на режисурата и на театъра, да следи как процесите в театъра се отразяват върху облика на общата театрална картина. Не трябва да се търсят само сензации. Струва ми се, че българските критици днес не допринасят с нищо за развитието на театъра ни.

Лично аз до голяма степен вече не съм човек на театъра. Имам издадени 15 книги и се смятам повече за писател. Не ходя на театър, но със сигурност мога да кажа, че театрални критици, в истинския смисъл на думата, днес няма. Онези, които аз познавах, вече не са между живите. Това, което се пише днес, не е критика.

ИВАН ДОБЧЕВ, режисьор,
Театрална работилница "Сфумато":

Да, все още има театрална критика, макар че е време да се впише в "Червената книга".

Театралният критик е особен вид зрител - свръхчувствителен, много ерудиран, наркоман на сценичната прах, с изключителна чувствителност (идеосинкразия) към лъжата, към фалша, към бутафорията. Истинският критик никога не се подлага на вкуса на публиката, неговата мисия е да не слиза до вкуса на тълпата, а да вдига високо мерника (виж указанията на Хамлет към актьорите - прекрасен пример за критика на театъра). Ще посоча Николай Йорданов, Виолета Дечева, Камелия Николова...

ТАТЯНА ЗАХОВА, актриса, Театър "Възраждане":

Разбира се , че има нужда от театрална критика. Ние актьорите обичаме да ни хвалят.... Струва ми се, че трудът на критиците е недостатъчно заплатен, (както и на всички останали професии, свързани с театъра), а това се отразява на тяхната активност.

Говори се, че при тях има групировки. Не знам, може и да е така. Едно е сигурно : искаме да четем професионални анализи за театралните факти.

СВЕТЛАНА БОНИН, актриса, МГТ "Зад канала":

Чета онова, което излиза по списанията или на таблото в театъра. Разбира се, че има театрална критика. Тя трябва да бъде обективна и всичко, което се пише, да бъде поднесено с любов към актьора.

НЕВЕНА КАВАЛДЖИЕВА, сценограф:

Много е труден въпросът. Мисля че театралната критика продължава да служи на старата си социалистическа същност и не се занимава с истинска критика. Сега нещата са по-различни. От театралния критик се изисква по-голяма ерудиция, повече разбиране. Човек трябва да има и талант, за да върши тази работа.

За съжаление не познавам хората, които днес пишат за театъра - просто съм загубила интерес да чета рецензии и критически материали. В момента не се сещам за никой определен критик.

ИВАН ПЕТРУШИНОВ, актьор, МГТ "Зад канала":

Има театрални критици, но те не пишат. Критиката трябва да бъде независима, за да не се страхуват авторите от онова, което напишат. Те трябва да бъдат свободни и да изразяват мнението си, като същевременно отстояват позиции.

ВАСИЛЕНА АТАНАСОВА, актриса, МГТ "Зад канала":

Трудно ми е да отговоря на първите два въпроса.

Харесвам някои от материалите на Виолета Дечева, особено когато не са за определен приятелски кръг и на Аве Иванова - стилът и е много античен и това ми допада.

АНАСТАСИЯ ИНГИЛИЗОВА, актриса, ТБА:

Сигурно има театрална критика, но аз не я познавам, поради факта, че не чета специализирани издания, а само онова, което излиза на таблото в театъра.

Мисля че театралните критици трябва да идват на

осмото или деветото представление на даден спектакъл, а не на предпремиерата. Така ще добият по-добра представа за спектакъла. Те трябва да знаят, че това им е работата и да не бъдат прекалено крайни, а да са по-обективни. Не бих могла да посоча нито едно име от съвременната театрална критика у нас.

СТАНКА КАЛЧЕВА, актриса, Младежки театър:

У нас има театрална критика, но няма аудитория, няма кой да я чете.

Критикът трябва да има висок критерий, да бъде добронамерен в посока на това, че всички ние, театралните творци, сме на един кораб...

Чета критически материали главно в Интернет. Не мога да посоча конкретни имена на театрални критици.

БОЙКА ВЕЛКОВА, актриса, ТБА:

Ако има добър театър, има и добра театрална критика. Тези неща са взаимно свързани. Тя трябва да бъде градивна, полезна. Поне на мен ми се иска да бъде такава. За моите роли е имало точно такава - градивна, макар и отзивите не винаги да са били само положителни. Благодарна съм за това.

Харесвам критичните материали на Калина Стефанова, Асен Терзиев...

СТЕФАНИЯ КОЛЕВА, актриса, ТБА:

Много слаба е театралната критика днес. Единственото, което правят медиите, е да обявят коя е предстоящата театрална премиера, кой е авторът, кой е режисьорът, кои участват. Театралната критика трябва да е обективна.

НОНА ЙОТОВА, актриса, Сатиричен театър:

Последният истински театрален критик беше проф. Любомир Тенев. Критика няма, защото с нея се занимават хора, които не са успели да станат режисьори или актьори. Те не обичат артистите.

Критиката днес не е обективна, не е и градивна. Важно е хората, които пишат за театър, да обичат това изкуство. Критиката трябва да се пише от хора, много ерудирани, много знаещи и много чели. Не може журналистка от водещ ежедневник (чието име няма да споменавам) да ме пита за какво ставало дума в пиесата на Тенеси Уилямс "Трамвай "Желание". Не може критиката да се пише от хора, които нямат понятие от театър. Трудно мога днес да посоча имена на хора, които пишат за театър. Сещам се за Димитър Стайков. А иначе има доста журналисти, които пишат срещу мен, но не искам да посочвам имената им.

ИВАН БЪРНЕВ, актьор, Сатиричен театър:

Като че ли има проблясъци на театрална критика, но доста често се оказва, че това, което се пише, не е основателно. Има и много хора, които пишат с любов за театъра. Но въпросът не е само да се пише за хубавото. Сещам се за гостуването на Вим Вендерс тази година в България на Филм феста. Самият той е бил критик, или по-точно казано журналист, който е пишел за кино. И изведнъж си е казал: "Я да взема, че да направя един филм!" Мисля, че това е много важно. Според мен само хора, които са се занимавали с театър - режисьори, драматурзи, актьори, могат да си позволят да пишат театрална критика. И тогава пак няма да има гаранция. Хубаво е да се пише с любов и разбиране към театралното изкуство. Критикът трябва да бъде безкомпромисен - да пише онова, което мисли, а не да робува на симпатии и други отношения. Не трябва да се пише само отрицателно, но и да не се хвали прекалено много. Не мога да кажа много имена на театрални критици днес. Мисля че Анелия Кулекова *(? - б.р.)* пише добре.

ДЕСИСЛАВА ТЕНЕКЕДЖИЕВА, актриса:

Има театрална критика, но не я виждаме къде е. Статии излизат в специализираните издания за театър, но това се свежда до едно списание, което излиза в малък тираж.

Обикновено с писането за театър сега не се занимават само театроведи, а и светски журналисти, които гледат представлението и след това пишат рецензии. Но понякога това става и без да са гледали спектакъла.

Театралната критика трябва да е такава, че да се разбира не само от хората, които се занимават с театър, но и от широката публика. Важното е да има обществен отклик, да се предизвика дебат за дадено театрално представление. То е ясно, че критиката не може да бъде обективна - самата дума съдържа субективизъм.

Критиците, на които вярвам, са Светлана Байчинска, Камелия Николова, Димитър Стайков, но ми се струва че и тримата не са от най-съвременните.

ИВАН РАДОЕВ, актьор, ТБА:

Може и да има театрална критика, но не е в този вид, в който би трябвало да бъде.

Би било добре, ако може да се постигне онова, което има в света - критиката да спомага за ориентацията на зрителя - кое е хубаво и кое не.

Да се пише с любов за театъра, а не да се търсят само сензации. Да се постигне онази ситуация, при която критиката е коректив, а не евтина реклама.

ЙОАНА БУКОВСКА, актриса, ТБА:

Няма театрална критика. Защото времето и обществото, в което живеем не се интересуват от стойности, а от привидности. Може би вината е и на онези хора, които пишат за театър - не коментират продукта, а се занимават с глупости. Хората днес нямат критерий и дори са индеферентни.

Театралната критика трябва да е ерудирана и да се пише от хора, които са много запознати с материята. Тук е мястото да кажа, че критиците трябва да помагат на театъра, като намират текстове и пиеси. У нас само Явор Гърдев прави това. Искам да кажа, че театралните критици са онези, които би трябвало да знаят чужди езици, да четат драматургични текстове от съвременната световна драматургия и да ги внасят в българския театър. Защото текстовете иначе остаряват. А трябва да знаем какво се случва по света, какви нови пиеси и тенденции излизат. Ролята на театралния критик е точно в това - да запознае аудиторията с тези неща.

Харесвам критичните материали, които са писани от ерудити в областта на театралната критика. Мисля, че Кристина Патрашкова, макар и да не е театровед, допринася с материалите си за популяризирането на българския театър.

ЕВА ВОЛИЦЕР, актриса:

Не можем да кажем категорично, че у нас има театрална критика в истинския смисъл на думата. Тук, разбира се, имат вина и медиите, защото театралните критици, дори и да пишат, няма къде да публикуват. Разбира се, вестник "Култура" публикува критични материали, но той излиза в минимален тираж. Критични статии излизат и в списание "Театър", но това е твърде малко за продукцията на българския театър. А театърът се развива тогава, когато има баланс между публиката и критиката.

Театралната критика трябва да бъде позитивна, точна и независима от групировки и приятелства. Струва ми се , че критиците у нас не подхождат с обективен поглед към спектакъла, а си влияят един на друг и много от тях дори не посещават спектаклите, а се доверяват на мнението на свои колеги. Критикът трябва да е независима личност. Те май робуват на готовите етикети. Защото един актьор може да е прекрасен в дадена роля, но в друга да няма успех. Не бива прибързано да се обобщава.

Малко са хората, които пишат за театър. Онова, което излиза, са главно репортажи и очерци.

Харесвам статиите на Даниела Червенкова. Но и тя май не пише никъде, освен в списание "Театър". А материалите й са много талантливо написани.

Самите критици не могат и не трябва да седят със скръстени ръце и да са безучастни. В Ню Йорк например всеки ден излизат критически материали за отделни спектакли. У нас няма критика, защото няма медийно пространство, където да се публикува. Може би трябва да се направи форум по този въпрос. Защото театралната критика способства за развитието на театралното изкуство.

ВАЛЕНТИН ТАНЕВ, актьор, НТ "Ив. Вазов":

Почти няма театрална критика, защото изданията не публикуват такива материали, а само отделни информации за театралния живот. Има много критици, но те няма къде да пишат. Вестниците и списанията се страхуват да публикуват театрална критика. Проблемът е много сериозен.

Театралната критика трябва да съди единствено според законите на изкуството.

ВЛАДИМИР ПЕНЕВ, актьор,
Театрална работилница "Сфумато":

Нямам представа дали в момента у нас има театрална критика. Погледнато от моята камбанария - по-скоро няма. Това, което излиза в ежедневниците, не е театрална критика, а само някаква информация. Когато със "Сфумато" сме гостували в чужбина там са ми правили впечатление различните критични материали, които излизат по вестниците и списанията. Във Франция например излизат много такива материали. Там задължително се преразказва и съдържанието на пиесата, но след това вече се прави анализ.

Критиците трябва да съумеят да класифицират и систематизират стихийните изблици, за да можем да разберем какви са тенденциите. Защото критиката - това е научната мисъл по отношение на театъра. Тя трябва да изследва развитието на това изкуство, да се занимава със стойностните неща, а не с еднодневките. Защото сред многобройните не дотам стойностни спектакли все ще излязат един-два стойностни. А именно те движат театъра.

Не ми остава много време за четене.

АНИ ПАПАДОПОЛУ, актриса, НТ "Ив. Вазов" :

Смятам че най-голямата грешка на театралните критици е, че предпочитат да ходят на пресконференциите. Критикът трябва да влиза в театъра анонимно, като редова публика, а не на предпремиерата, когато спектакълът е още суров. Той трябва да обича театъра, да уважава това изкуство, да умее да му се наслаждава.

ЕМАНУЕЛА ШКОДРЕВА, актриса, НТ "Ив. Вазов":

Критикът трябва да се стреми да бъде обективен. Когато ще пише, не трябва да се гледа спектакълът са-

мо веднъж и то на пресконференцията . Трябва да се гледа най-малко три пъти, като единият е задължително да бъде след петото, шестото представление, защото пресконференцията е само заявяване на работата, актьорът още не е изградил ролята.

Лично аз вярвам на Анелия Янева, тя има съвременно чувство, безпристрастна е и много откровена. Харесвам също материалите на Светлана Панчева и Даниела Стрелкова. Театърът ни има нужда от специализирана критика.

ДЕЯН ДОНКОВ, актьор, НТ "Иван Вазов":

Сигурно има театрална критика след като има такава професия. Не знам, а и нямам много време да чета такива списания.

Критиката трябва да бъде реална. Тя трябва да е такава, че да поощрява актьорите, които така или иначе работят за малко пари, за да нахранят децата си. Единственото, което ни остава, е, да чуем една добра дума за работата си.

Съжалявам, но не мога да посоча името на нито един съвременен театрален критик.

ИРИНЕЙ КОНСТАНТИНОВ, актьор, Театър "София":

Критиката не бе подготвена за "освобождението" на театъра и значително изостана от него. Нещата приличат на магнолията, цъфнала в двора. Театърът в повечето случаи е избухнал с огромни, красиви, ухаещи цветове на фона на малките зелени листенца на критиката. Нека се позовем на Атанас Далчев: "За да имаме критика изисква се едно по-сериозно отношение, изискват се знания, трудолюбие и ум." Бих добавил и свобода, вътрешна свобода.

Що се отнася до съвременните театрални критици, моля ви, нека поговорим за тях в някое следващо интервю.

ИРИНИ ЖАМБОНАС, актриса, МГТ " Зад канала":

Сигурно има театрална критика. Тя трябва да уважава труда на актьорите и да познава нещата по света. В момента у нас няма оперативна критика.

ИСКРА РАДЕВА, актриса, Театър "Искри и сезони":

Няма градивна критика. Има повърхностна или платена, но истинската критика се среща рядко. Критиката трябва да е задълбочена, да се гледа предварително представлението, а не да се пише наизуст. Трябва да се обсъдят всички позитивни и негативни страни, да се даде мнение.

Има едно момиче, мисля че се казва Светлана Балчийска *(? - б.р.)*, тя пише добре. Сега повече са критикарите, което не е критика. Важно е да се пише такава критика, която може да помогне на театъра.

ВАСИЛ БАНОВ, актьор, Театър "Сълза и смях":

В момента театрална критика няма. Ако приемем цифрата 100 %, то критиката е 1,5 %. Това, което се пише, не е театрална критика. Констатират се фактите, няма истински добър театрален анализ, такъв, на какъвто сме свикнали от материалите на Севелина Гьорова и други критици в миналото.

Театралната критика трябва да бъде аналитична, доброжелателна, чувствителна, да обича артистите. Например няма какво вече да се пише за Асен Блатечки, той е изграден актьор. Но за една Здрава Каменова критиката трябва да бъде такава, че да отглежда актьора, да му даде рамо, да бъде критика, а не да констатира фактите.

Много съжалявам, но не мога да посоча нито едно име. Харесвам Борислав Костурков *(? - б. р.)*, но той май не е много съвременен, а и не знам дали е критик. Много съм затруднен, защото не вярвам на съвременната критика.

СТЕФКА ЯНОРОВА, актриса, Сатиричен театър:

Нещата са на ръба, почти няма театрална критика.

Театралната критика трябва да се пише от професионалисти и да има нормални издания, в които да се публикува, а не само списание "Театър". Критиците, които харесвам, са Калина Стефанова и Аве Иванова.

СИЛВИЯ ЛУЛЧЕВА, актриса, Младежки театър :

В театралния живот у нас мнението на критиката е почти незабележимо. . Не съм срещала хора, които да отидат на театър, защото са повлияни от критиката на този или онзи театровед. Давам си сметка, че омаловажавам труда на критиците и поставям под един знаменател всички, но това, което излиза по вестниците след поредната премиера, е скучноват преразказ на сюжета, неуместно изваден от контекста цитат на режисьора, нещо по-пикантно или сервилни ласкателства на вече утвърдени имена. Аз лично мога да мина и без такива материали. За съжаление театралните събития не вдигат тиража на печатните издания и това обезсърчава пишещото братство, но само негова работа е да се изгражда като водеща и градивна сила, да пише за театъра с любов и да акушира при раждането на всяка нова театрална светлинка, което най-искрено му пожелавам.

Заповядайте в театралния салон и по време на репетиции. Бъдете първата и най-точна публика !

(Следва)

Ивон Димитрова



ЛИЛЯНА БАРДИЕВСКА

TÊTE-À-TÊTE

Една от най-известните полякини, която се интересува от България и познава добре театъра ни, е Лиляна Бардиевска. Тя е драматург, авторка на 30 радиопиеси, 15 пиеси и 7 книги за деца, театрален и литературен критик, издател, българистка, преводачка на българската литература. Превеждала е П. Вежинов, Й. Радичков, Н. Русев, Ст. Цанев, Ст. Стратиев, М. Минков, М. Величков, К. Топалов, Ал. Томов, К. Апостолова, Б. Димитрова, К. Павлов, Н. Антонова...



- Какъв е поводът за поредното ви гостуване в България?

- Страстта към куклен театър. А тъй като се оказа, че същото владее и професор Николина Георгиева, решихме да съединим нашите страстни сили. Приех поканата да проведа уъркшопи в НАТФИЗ за студенти-кукловоди по проблеми на драматургията.

- Как преминаха заниманията? На какви естетически принципи подчинихте търсенията ?

- Хубаво поработихме една седмица. В групата от 20 души - актьори, режисьори, сценографи и театроведи се опитахме да приложим теорията на драматургията в практиката. Успяхме да начертаем три пиеси, които могат да бъдат интересни за театър. Пишейки пиеси, ние същевременно обсъждахме теоретически въпроси като драматургическата структура, начини на изграждането на герои, различни нива на диалога, езика на диалога, начало и край на една пиеса, и много други. Като основа ни служиха книгите: "Playwright's handbook" от Frank Pine и Thomas G. Dunn, "Screenplay" от Syd Field, "The Writer and the Screen" от Rolf Rilla, "Krotki zarys meki tworczej" от Maciej Wojtyszko, полски режисьор и драматург.

- Впечатленията ви от НАТФИЗ? Академията, както и всичко в България, претърпява промени. Дали са в добра посока?

- Тръгвам си с отлични впечатления. НАТФИЗ "Кр Сарафов" е школа, пълна с добра енергия, отворена към нови театрални търсения и нови начини за обучаване.

- Какво успяхте да гледате през този кратък престой в София и какво бихте споделили с нас?

- С интерес изгледах в Младежкия театър"12 нощ" на Крикор Азарян, чиято последна постановка съм гледала преди 10 години. Интересно ми беше да видя и насоката на театралните търсения на Димитър Гочев при сегашното му гостуване в София, чийто "Филоктет" навремето ми беше направил голямо впечатление. Успях да надникна и в куклени театри. Бургаското "Както ви се харесва" и Старозагорския "Барон Мюнхаузен" ще препоръчам на полските селекционери на Международния фестивал на куклено изкуство в Биелско-Бяла.

- Лили, вие сте специалист по детски театър. Как е сега в Полша?

- През миналата година в Познан се състоя Конгрес на театъра за деца и юноши, организиран от Центъра за детско изкуство. Изводите от целогодишните изследвания не бяха окуражаващи. В репертоара на нашите театри - както драматични, така и куклени - преобладават класическите приказки и драматизации на литературна детска класика, правени от самите режисьори. Все пак пропорциите между класиката и съвременната драматургия лека-полека се променят. А то е благодарение на два ежегодни конкурса - драматургичен за детска пиеса, организиран от Центъра за детско изкуство, и за поставяне на полска съвременна пиеса. И така всяка година полската детска драматургия се обогатява с 60 нови заглавия, от които 5-6 могат спокойно да влязат в репертоара на театрите. Всяка година поне две детски постановки стигат до финала на конкурс за инсценировки, като побеждават над 100 съперници (включително и постановки за възрастни). Тези спектакли се показват на сцената на Народния театър във Варшава. Миналата година един от победителите беше спектакълът по моята пиеса "Зелен пътник" на Театър "Банялука" от Биелско-Бяла.

- За съжаление през последните години взаимният интерес между полския и българския театър е твърде редуциран. Как да преодолеем това?

- Да, рядко можем да срещнем български кукловоди в Полша. Трябва да помислим как да възстановим връзките между отделните театри, да продължим обмяната на спектакли, режисьори и сценографи. В полския театър от много години работят чешки и словашки творци. Защо не и български? Години наред наблюдавам вашия куклен театър благодарение на "Златният делфин". Според мен специално българските сценографи със своята чувствителност и усет към етничното могат да окажат значително влияние върху полския куклен театър.

Десислава Христова



ФЕСТИВАЛИ



ЯМБОЛ - 2007

Фестивал за куклен театър

Национален. На две години. Единствен. Прави го малък театър. Шепа хора - хората на Ямболския куклен театър и актьорите му Жулиета Николаева, Стефка Янчева, Димитър Димитров, Калина Баракова, Стоян Чобанов, Янко Янков... Всъщност основно двама души - Ангел Попов и Елена Дойчева. По-точно Елена. И на откриването, и на закриването тя подреди до себе си на трибуната кметове, зам.-кметове, народни представители от ямболския регион, влиятелни личности, които помагат. Обещани са нов автобус, нова техника за театъра. Залата пищи от радост.

Голям банкет

Защото 50 години. Ямболският куклен театър на половин век. Ресторантът на хотел "Тунджа". Младите пяха. Надпреварваха се студентите от НАТФИЗ и студентите от Будапеща. Танци. Ректорът Семерджиев и той на дансинга. И проф. Атанас Илков, който в същия ден беше възвърнал килограмите си след операция. И сиртаки. Кирякос (Аргиропулос) беше Кирякос гъркът.

Започна работата

Десет състезателни заглавия, селекционирани от Ина Божидарова. Театрите от Сливен, Казанлък, Кърджали, Пловдив, Бургас, Добрич, Плевен, Габрово, Ямбол. Нямаше ги Варна и СКТ . Всъщност СКТ, заедно с НАТФИЗ "Кр. Сарафов" се представи в извънконкурсната програма със "Спомен за Петрушка" - най-добрия спектакъл на тазгодишната фестивална сцена. Сетихме се, че преди време и Видин беше добър. Забравихме да мислим за Пазарджик. Стара Загора поддържа име с "Пиеро", Силистра - с "Ян Бибиян". А Търговище?

Проф. Рачев, проф. Маленов

Единият с "Патиланци" на Плевен, другият с "Малкият Мук " на Бургас. Голямото ми лично очакване. Не става дума за слабо или лошо. Просто - така могат много други. Но Румен Рачев и Славчо Маленов могат повисоко. А вървяха "лечката полечката право по пътечката".

Журито

Режисьорът Кирякос Аргиропулос (директор на СКТ), арх. Иван Цонев (сценограф), проф. Дора Рускова (ръководител катедра "Куклен театър" в НАТФИЗ), проф. Януш Мецнер (режисьор, ръководител катедра " Куклен театър" в Академията за театрално и киноизкуство, директор на Кукления театър на община Будапеща , Унгария) и моя милост, нямахме нажежени мигове. Не спорихме за нищо и за никого. А ни се искаше...

Чужденците

Хвалят кукления ни театър. Обичат го. Почитат го. Не минава спомен без имената на проф. Атанас Илков, проф. Николина Георгиева... Разказват разпалено. Награждавали наши спектакли, канели наши лектори... Говорят за българска школа, за чудото на българския куклен театър. Но най-вече в минало време. Или нещо греша в извода си...

Странични мисли за старите ерудити

Преди няколко години един професор-режисьор от драматичния театър страдаше, че няма ангажименти. Той можеше, искаше, имаше идеи. Учениците му, станали вече директори-режисьори, му съчувстваха и му носеха пликове, препълнени с хранителни стоки. Не му се доверихa по по-достоен начин лично той да увеличи бюджета си. Страхуваха се от провал на професора. Значи само младите имат право на провал? Пък и професорът много знае и с това досажда...

Абсолвентите на НАТФИЗ

Гледахме дипломните им работи "Суа", "Музиката в моите ръце" и "Жажда" съответно на доц. Фани Хаджиниколова, проф. Дора Рускова и Велимир Велев. Демонстрираха завидни умения за психофизически, /движенчески/ данс театър.

Унгарските студенти на проф. Януш Мецнер и Андраш Ленарт представиха седем етюда от свои изпитни материали и изтръгнаха овациите на публиката.

Извън конкурса

- Румен Гавазонов и "Кълбото" на Ямбол. Добър актьор, добър замисъл, но без драматургия. Идеите потъват и умират в опасно дълги импровизации с публиката;

- "Слънчев лъч" на Театър "Млади актьори"-Люлебургаз, Турция, изненадващо прикова вниманието ни. Има обяснение - над спектакъла са работели всеотдайни аматьори, но и български професионалисти: Петър Петков-режисьор, Веселин Анев- сценография и кукли, Детелина Петкова - музика;

- Театър "Цвете" с куклите на проф. Мая Петрова и музиката на Елена Методиева и Андрей Дреников представиха атрактивния уличен спектакъл " Ние и то";

- Получих подарък от ямболския актьор Стоян Чобанов. Написал е книгата с разкази " Несретници без луна". Получих още една книга - "Отраженията на актьора" от Севелина Гьорова за творческия път на Янко Чернев;

- Фестивалът не пропусна да поз-

драви официално Николина Георгиева по случай нейната 75-годишнина. Доц. Севелина Гьорова прочете слово за обичаната професорка;

- Елза Лалева, от журито (доц. Юрий Дачев, Богдана Костуркова) на Конкурса за нова българска пиеса-приказка за куклен театър, работило месеци преди фестивала, обяви наградите. За оригинален текст първа награда не се присъжда. Втора - на "Облачето" от Георги Джилянов, трета - на "Воиникът и смъртта" от Галя Денкова . За драматизация - на "Цъфна баба" от Даниела Стойчева и "Хемулът, който обичаше тишината" от Илия Деведжиев. За образователен театър - на "Шарени търкалца" от Веселина Цанкова. Специална награда на името на Стефан Чирпанлиев - на " Двамата братя и дяволите" от Ирина Христова. Сборникът "Приказна фиеста III", съставен от гореизброените наградени пиеси, е вече в ръцете ни;

- Обяви се новото име на театъра: Държавен куклен театър "Георги Митев" - Ямбол;

Приказката "Национален куклено-театрален фестивал "Михаил Лъкатник"-2007"

Беше разказана с кукли. Те не бяха пренебрегвани. Но деляха славата си с живия актьор. Винаги ставаше по-хубаво, когато лицата и ръцете на актьорите не се натрапваха за сметка на куклата. И винаги ще е по-хубаво, когато куклата се чувства не гостенка (желана-нежелана) в собствения си дом . А нейният дом е Кукленият театър. Повече кукли. Защото "колкото повече-толкова повече" !

Наградите

Голямата награда "Играещият човек" и наградата за режисура не се присъди. Наградата за сценография се даде на Виржиния Петкова за сценографията й на "Тримата братя и златната ябълка "(реж. Евелина Кьосовска) , Пловдив. ДКТ "Дора Габе"-Добрич си тръгна с три награди: Наталия Гочева- за кукли, Румен Куртев -за мъжка роля и Юлия Радева -за женска роля в спектакъла "Искам да бъда нормален" (реж. Теодора Попова). За музика - Атанас Атанасов, "Яйцето" (реж. проф. Николина Георгиева), Кърджали. За актьорки ансамбъл - състава на ДКТ "Г. Митев"-Ямбол за "Ваше въображение" (реж. Венцислав Асенов) и "Спящата красавица" (реж. Ангел Попов). Специалната награда на името на Георги Митев - на абсолвентите от НАТФИЗ за яркото им представяне на фестивала.

Попитах и други

ЕЛЕНА ДОЙЧЕВА - директор на Ямболския куклен театър:

"Радвам се, че театърът ни вече носи името на Георги Митев. Той е куклен актьор, работил в нашия театър и дал много от своя талант и своята енергия. Учредихме специална актьорска награда на името на Георги Митев.



Елена Дойчева, Николина Георгиева, Дойчина Синигерска, Андраш Ленард, Януш Мецнер, Атанас Илков

Вече десет години работя в театъра. Преди това бях драматург на Драматичния в град Ямбол и не съм си представяла, че нещата така ще се развият, че аз да поема ръководството на Кукления. Беше в доста труден период. Трябваше много да се работи , за да възвърне театърът творческия си потенциал, любовта на децата. Постепенно атмосферата се нормализира. Публиката ни обича, децата гледат нашите постановки. Всяко посещение в театъра за тях е празник, за нас също.

От финансова гледна точка театърът, разбира се, има своите трудности. Ние играем много в Ямбол, но не забравяме, че има деца, които ни очакват и в района. Може да се каже, че сме театър на колела. За нас най-важното е публиката, децата. Работим за тях и се стремим да бъдем на високо професионално равнище. Обичта на децата към нас говори, че успяваме."

ХАСАН ТАБАК - преводач, Турция:

" По професия съм учител. Роден съм в България, но преди години при доброволно изселване напуснах и живея в Истанбул, Турция.

Обичам театъра. Когато си идвам в България, винаги посещавам представленията на Ямболския куклен театър. Запознах се с местния писател Димитър Никленов и преведох неговата детска пиеса " Приказка за светофара или Къде ми е зелената шапка". С директорката Елена Дойчева подписахме договор за ин-



тересен проект. Той е следният: пиесата на Никленов, която е поставена в театъра на български език, да бъде поставена и на турски, и със спектакъла да направим турне в Истанбул и други градове. Понеже ще играят на турски език и няма да има езикова бариера, аз съм убеден, че към представлението ще проявят интерес не само българските изсел-

ници там , а и турските любители на театралното изкуство. Разбира се, трябва да присъствам на репетициите и да помагам на актьорите, за да се избегнат грешки при произнасянето на текста на турски. Идеята е много хубава и дано проектът се осъществи. Има желание и от двете страни."

АМЕЛА ВУЧЕНОВИЧ - актриса, Директор на частен куклен театър "BAJKAMELA", Белград, Сърбия:



" Била съм по цял свят и понеже се интересувам от куклен театър, имам представа от неговото състояние и мога да сравнявам. Откровено казано, българският куклен театър е на много високо равнище. Имате големи майстори, от които се възхищаваме.

Моят театър е частен. Той съществува вече десет години и се наложи като любимо място за забавление на децата в Белград. На година имаме десетки хиляди посетители. Децата обичат да идват и да гледат нашите постановки. Родителите им също ценят нашата продукция, защото ние я правим с голяма любов.

Сега в Ямбол отново се срещнах с изкуството на мои български колеги, които ми доставиха голямо удоволствие. "

СЛОБОДАН МАРКОВИЧ - директор на Международен фестивал на детския театър, Суботица, Сърбия:

" Познавам българския куклен театър. Тук имам много приятели, които високо ценя като професионалисти. Много от тях са гастролирали със свои постановки, които винаги са впечатлявали, или са поставяли у нас. Много силни български постановки съм гледал. Ето в момента си спомням с вълнение за "Петрушка" на Яна Цанкова и



Видинския куклен театър, "Дон Кихот" на Петър Пашов... Сегашният спектакъл на Я. Цанкова "Спомен за Петрушка" на Столичния куклен театър и абсолвентите от НАТФИЗ също много ме развълнува. Към тези заглавия и имена мога да добавя още и още...Да, аз съм почитател на българския куклен театър и в изданията на фестивала ни редовно има български постановки и гости-специалисти. Познавам творчеството на най-големите светила в куклено изкуство. Имам лични фаворити и в този мой личен списък има много български имена. Удоволствието да съм на фестивала в Ямбол е голямо. Благодаря."

Проф. ЯНУШ МЕЦНЕР:

" В нашата академия държим да подготвяме актьори, които да могат на сцената много неща. Бих казал - да могат всичко. Нашите студенти-кукленици,освен че преминават цялата подготовка за драматични актьори, могат да работят и с кукла. Затова често след завършване на образованието ги канят на работа в драматични театри. Впрочем трябва да споделя, че има голям интерес към куклата от страна на драматичния театър. Много често режисьори използват като акцент внушението на куклата. В нашия театър всяка година каним по един режисьор от драматичния да постави



К. Апостолова, Януш Мецнер, арх. Иван Цонев

нещо при нас и те правят това с голямо желание. Взаимният интерес е впечатляващо голям, резултатите също.

Специалността ни "куклен театър" в академията е още нова, млада и се стремим да научим колкото се може повече. Малко знаем за театъра на сенките например. Българският куклен театър си е извоювал през годините авторитет и аз с интерес следя програмата на фестивала, която е разнообразна. Сборният спектакъл на абсолвентите на проф. Дора Рускова от НАТФИЗ показа, че се работи сериозно и резултатите са много добри. Мога да кажа само добри думи за идеята на фестивала да покани освен абсолвентите на НАТФИЗ със свои откъси, така също и унгарски студенти, които също показаха свои откъси. Високо оценявам срещата между преподавателите от НАТФИЗ и нашата академия. Такива срещи са взаимно полезни."

Кева Апостолова



КРИСТИНА ЯНЕВА

ТÊТЕ-À-ТÊТЕ

Актриса в Театър "Българска армия"



Г-жа Лине, „Куклен дом“

Родена е на 7 октомври 1972 г. в Пловдив. Завършва ВИТИЗ в класа на проф. Надежда Сейкова и проф. Илия Добрев. Работи в трупата на Пловдивския драматичен театър "Н. Масалитинов", а вече десети сезон е в Театър "Българска Армия". Носител е на две награди "Максим" - за ролите на Беатриче от "Много шум за нищо" с режисьор Красимир Спасов и Касандра от "Война и блудство, блудство и война" с режисьор Крикор Азарян.

- По-голямата част от вашия професионален път преминава на сцената на Театър "Българска армия". Как бяхте включена в тази трупа ?

- Докато бях в Пловдив, дойде Красимир Спасов и започна да репетира "Стъклената менажерия" от Тенеси Уилямс. Не успяхме да я поставим, но срещата с него се състоя. И след време ме покани да направя дебют с Беатриче в "Много шум за нищо". С тази роля дойдох. Иначе не съм и предполагала, че ще играя в този театър, само копнеех за него. Гледала съм и съм се учела от много негови актьори.

- Кого считате за свой учител, освен преподавателите от ВИТИЗ ?

- Аз имам един голям първоучител, който е много важен за мен. Това е Бончо Урумов с неговата детска театрална студия. Попаднах в нея в трети клас и останах там до приемането ми във ВИТИЗ. Той ме възпита не само в театралното изкуство, а въобще в изкуството, учеше ни на откровено и истинско общуване. Донесе ми много светове.

Учители са и режисьорите. Стремя се да взимам от всеки каквото мога. Например от Коко Азарян, Краси Спасов, Стоян Радев...

- Вие сте от актьорско семейство. Баща ви е Марин Янев, майка ви Цветана Цветкова, а сестра ви е сценографката Марина Янева. Какво означава да бъдете дете на актьори ?

- Гордея се с това. Но не бих казала, че , примерно, баща ми е мой пряк учител. Той е по-скоро мой критик. Предпочита да ми каже грешките. В семейството сме имали много полезни за мен разговори за театъра. Аз определено съм късметлийка.

- Ако се върнете назад, пак ли бихте избрали актьорската професия ?

- Не съжалявам за нищо, но не съм от хората, които искат да умрат на сцената. От друга страна, винаги съм обичала игрите, да се "правя" на някого. Значи неволно актьорствах. Актьорството е жестока професия. Понякога пътят до реализирането на един персонаж минава през много сериозни психологически трудности. Да работиш с психиката си е трудно и неблагодарно. Но да се ровиш в психологията на съвсем различни хора от тебе е много интересно. Понякога в личния живот може да ти се случат страшни неща, а вечерта ти си длъжен да

забавляваш хората, без те да разберат това.

- С колко роли сте се срещнали досега на сцената ? Вие сте от играещите актриси .

- Не съм се замисляла. Преди исках да трупам опит от всичко. Но сега си давам сметка, че човек в един момент трябва да търси другото. Например последната ми среща със Стоян Радев е доказателство за това. Получи се симбиозата. Разбираме се с една дума. Изповядваме неща, които душите ни чувстват. Неговите изразни средства съвпаднаха с моите усещания. Напълно си допаднахме и допълнихме. Говоря за постановката му на "Куклен дом" от Хенрик Ибсен. Там играя Госпожа Лине и си партнирам с Иван Радоев, Анастасия Ингилизова (Нора), Камен Донев и Георги Къркеланов. Този спектакъл има чист интимен характер и с това ме плени. Това беше пълноценна творческа среща. После започваш да мислиш, че не би искал да правиш компромиси. Поне големи.

- Може ли да се каже, че в личен житейски план сте също късметлия, както в професионален ?

- В никакъв случай не съм недоволен от живота си човек. Имам много приятели и то прекрасни. Това са приятелства почти от двадесет години.

- Твърди се, че актрисите са суетни...

- Възприемам се като жена точно на 35 години и не крия годините си. Не се притеснявам, че по лицето ми може да има бръчки. Не съм суетна. Всяка възраст има своя чар. От друга страна, хората плащат, за да ме гледат. И аз не бива да ги разочаровам. Определено спазвам естетическа хигиена и ми е приятно да изглеждам добре. Обичам да спортувам. Може би щях да стана спортистка, ако не бях актриса. Обичам ритъма и движението. Плувам, правя гимнастика, ходила съм на езда, обичам да се разхождам. Искам да се науча да играя добре тенис на корт. Спортът ми дава релакс на тялото и ми действа антистресово. Приемам го като начин на живот. Помага ми да изглеждам добре. Много обичам и да пътувам. Не и сама, а да съм с човека, когото обичам, с компания. Емоционална съм, лесно се впечатлявам и искам да споделям с някого. Тогава си почивам най-хубаво и се зареждам. Най-голямото ми събитие досега беше пътуването ми до Италия. Вървях по пътя на Ренесанса...

- Вие сте характерен типаж. Коя е любимата ви роля в личния ви репертоар, а за коя си мечтаете?

- Досега не съм играла в Чехова пиеса и много бих искала това да ми се случи. Чехов е голям учебник за актьора. Определено искам да се занимавам с чист, прост и вълнуващ театър. Затова е необходима подходяща драматургия. Тъжно ми е, но според мен в момента у нас няма хубава българска драматургия. Искам да играя в театър с вълнуваща история, а не просто с ефекти, със сценични техники, които да са по-важни от актьора. Искам да се случва нещо между хората. Обичам и такова кино. Без ефекти и компютърни анимации - изчистено, просто и вълнуващо.

- Репетирате ли нещо ново ?

- Не. Играя си представленията. А те са "Куклен дом" на сцената на нашия театър, "Абсолвента" с режисьор Ивайло Христов и "Красиви тела" с режисьор Владимир Люцканов на сцената на Театър "Сълза и смях".

- Ако ви поканят в киното ...?

- Досега не съм снимала и сигурно бих се почувствала като малък ученик, защото играта пред камерата е по-специфична, но бих се радвала, ако ми се случи. Имам надежда и за киното, и за театъра.

- Значи сте оптимистка ?

- Уповавам се на три простички неща - вяра, надежда, любов.

- Любима книга или писател ?

- Айрис Мърдок и Пол Остър!

- Любимо кино или филм ?

- Обичам английското кино. А филмът, който ми е любим, е "Наистина любов".

- Театралните салони са вече пълни ...

- Дори го има момента на "Търси се!", на "Моля те намери ми билет за ..." или да се закупят билети за месеци напред. Театърът има своята публика! Хората вече търсят не само познатите, но и нови заглавия и нови лица. Аз също съм театрален зрител. Когато гледам добро представление, ми се доиграва. Много актьори ме зареждат с енергия, вдъхновяват ме.

ЛИЛИЯ ДИНОВА

МАСА ЗА ДВАМА

СИЛВИЯ РАНГЕЛОВА И ЙОРДАНКА СТЕФАНОВА *В ПОЕТИЧЕН СПЕКТАКЪЛ*

Казват, че днешното трудно и разделно време е неблагодарно за твореца. Категорично не мога да приема това твърдение, като имам предвид поредицата от ярки, стойностни творби в областта на днешния български театър. Красноречив пример в това отношение е поетично-музикалният спектакъл "Любовта завинаги", реализиран на сцената на Музикален център "Борис Христов". Премиерата на тази постановка - един оазис на духовността и българщината, се състоя в началото на април и беше посетена от редица театрални творци, журналисти и почитатели на изкуството.

В навечерието на третото поредно представление на "Любовта завинаги" разговарям с изпълнителките на поетичната композиция в лицето на известните актриси Силвия Рангелова и Йорданка Стефанова.

- Как възникна идеята за този своеобразен спектакъл, какво ви водеше при селекцията на поетесите, чиито стихове са включени в композицията?

Силвия Рангелова: Винаги ме е привличала стихотворната форма, възприемала съм я като малка драматургия. Когато съм чела някои стихотворения, които са ме вълнували, съм искала те да прозвучат пред по-широка публика. Винаги съм искала това, което рецитирам, да прозвучи като една изповед, като диалог. Амбицията ми беше да направя спектакъл от стихове, защото вярвах и вярвам в неговия смисъл. В желанието си да подготвя такъв спектакъл, изчетох много стихосбирки. Честно казано, в началото не вярвах, че мога да направя хомогенна постановка от Елисавета Багряна до нейната внучка Елисавета Шапкарева, минавайки през Рада Москова, Миряна Башева, Мирела Иванова, Диана Радева, Йоана Влайкова, Силвия Стефанова и...Любен Гройс. Бях поставена пред сериозна задача - да подготвя композицията, включваща поети от различни генерации, с различна чувствителност, с различно светоусещане. Накрая стигнах до заключението, че опорна точка в тази композиция трябва да бъдат онези въпроси, които си задават поетесите, както и ние - хората на изкуството - за живота, за любовта, за смъртта, за хармонията и дисхармонията. Казват,че съм успяла в това отношение, че съм направила един плавен, хомогенен спектакъл.

- Изненадващо е, че ви виждаме с актрисата Йорданка Стефанова в едно ново амплоа - като рецитаторки. С какво ви помогна в този случай театърът?



С. Рангелова, Й. Стефанова, „Любовта завинаги“

Силвия Рангелова: За мен талантливо написаното стихотворение е като една малка пиеса, в която има действие, взаимоотношения, чувства, драма, отрицание, хармония...И винаги съм се стремила да го поднеса така, че то да стане разбираемо за обикновения човек. В този смисъл стремежът ми е бил да мога да предам на зрителя от моята чувствителност, моята гледна точка за нещата и да успея да го развълнувам. Театърът, който правим, е съвременна форма на литературен спектакъл, свързан с музика, с мултимедия. Важното в случая е, че тази музика, поднесена от композитора Михаил Шишков, не е фон, а е трето действащо лице.

- А вие как съвместявате актьорската професия с рецитаторството? Удовлетворени ли сте в това отношение?

Йорданка Стефанова: Винаги съм мислила,че рецитаторството е интимен процес, протичащ между по-

ета и читателя. Смятах, че е нахално да бъдеш посредник между твореца и човека, консумиращ, грубо казано, поезия. Според мен всеки читател намира свое послание в стиховете. Поемайки риска да застана като посредник между поета и публиката, намирам че правя същото и на театралната сцена, т.е. ставам посредник между драматурга, режисьора и пр.

Удовлетворена съм от участието си в настоящия спектакъл. В досегашните представления усетих реакциите на публиката, усетих,че нашето послание е стигнало до нея. И си помислих, че занапред зрителите вероятно, заинтригувани от спектакъла, ще потърсят книгите на представените автори, за да намерят отговор на вълнуващите ги въпроси.Всъщност аз смятам,че ролята ми в случая е да провокирам зрителския интерес

- Къде виждате мястото на такива поетично-музикални спектакли в културното пространство на България?

Йорданка Стефанова: По начало смятам,че културното ни пространство е твърде стеснено. Мисля,че за нещата, които днес вълнуват хората, за нещата, които засягат някои вечни теми като живота, смъртта, любовта, предателството, самотата и пр.е отделено много малко място. А да не говорим за изкуството, за поезията...Може би хората, в надпреварата си да трупат материални блага, забравят, че няма да са винаги тук, на тази земя, че няма да отнесат онова, което притежават, в отвъдното, че нашето време тук е твърде кратко. Мисля,че човек панически бяга от темата за смъртта. И в редките случаи, когато осъзнае,че е смъртен, той се ориентира към поезията. Смятам,че хората, които четат и се интересуват от поезия, са с накърнено вътрешно равновесие. Те се насочват към това изкуство, защото търсят в него отговора на някои вечни въпроси, които ги вълнуват.

- И накрая - за каква публика е предназначен този спектакъл?

Йорданка Стефанова: Не смятам,че това е спектакъл, предназначен за елитарна публика. Естествено аз разбирам,че не всеки има вкус към поезията. Но мисля,че всеки малко или много се вълнува от темите за любовта и смъртта, за хармонията и дисхармонията. Въпросът е да имаш сетива за този вид съвременен театър. Ясно е, че някои предпочитат да им поднесеш същите теми в един шоу спектакъл чрез каламбура, чрез закачката. Докато в литературния спектакъл езикът е по-изискан. В този смисъл, струва ми се, че ние, създателите на тази постановка, трябва да гледаме на работата си над нея като на мисия - в определен смисъл. Занапред бихме могли да играем такива спектакли в някои хуманитарни училища. Тази художествена форма отдавна е открита в Европа, докато ние, за съжаление, едва сега я откриваме.

Валентина Михайлова

ТЕАТЪР В КНИГИ

Класиката винаги е "недотам отдавнашна"...

"Някога и недотам отдавна" е чудесно намерено заглавие, на една книга*, свидетелстваща за постоянство и ревност към изкуството на Мелпомена. Постоянство и ревност, които в ученически години са приличали на първата любов, в студентските времена са подхранвали илюзии като тази, че "всичко е възможно", за да утихнат съсредоточено и отговорно в зрелостта, когато емоционалността все повече прелива в скепсиса и размисъла на незабравящия Разум. Книгата на Светлана Байчинска, дори с не толкова трудно доловимите си несъвършенства, за които тук съвършено преднамерено няма да говорим, свидетелства за една дългогодишна и вярна, и искрена любов към явлението. Днес авторката е старши научен сътрудник и университетски преподавател, има възможност да сподели преживелиците си от и около сцената в четиво, благодарение на софийското издателство "Пет звезди". Първата част е посветена на класиката, по-конкретно на българската и най-вече Рачо-Стояновите "Майстори". Втората част - "Белези в окото", носи характера на един дългогодишен оперативен рецензентски рефлекс, фокусиран върху "изненаданото очаквани", а третата част, озаглавена "Обратната перспектива", затваря кръга с едно символно завръщане към азбуката на синтетичното изкуство. Театърът се гледа с вълнение. За него се пише трудно, почти толкова, колкото е трудно музиката да се изрази с думи. Книгите



за театър рядко са способни да развълнуват. Но тази е изключение, дори като че с премълчаванията си и със само донякъде постигнатата цялост. Има места и изречения, за които ни се иска да бяха прочетени предварително на глас от актьор, за да се чуе как звучат, а след това да си остават такива в книгата... Което не намалява респекта ни към авторовите усилия и към редакторската работа. Ревността и постоянството рядко са съвършени, предпоставено недовършени са, но неподправеното вдъхновение е способно да предизвика любовна искра и да украси средата, включително театралната ... "Някога..." е от ония книги, чрез които класичните ценности и живите емоции, преплетени в чудото на театъра, никога няма да останат чак дотам отдавна, че да могат да се забравят.

Румен Спасов

**Светлана Байчинска. "Някога и недотам отдавна", Издателство "Пет звезди", С. 2007 г.*

НОВИ ТЕАТРАЛНИ КНИГИ







АКЦЕНТИ



* * *

Театрална работилница Сфумато представи програмата си Достоевски (по“Братя Карамазови“: „Долината на смъртната сянка: Альоша“, реж. Маргарита Младенова и „Долината на смъртната сянка: Иван“, реж. Иван Добчев) в официалната селекция на Международния театрален фестивал в Букурещ, организиран от Градската управа и Центъра за културни проекти ArCuB.

Фестивалът, който по традиция се провежда в рамките на Букурещка културна пролет, тази година е посветен на присъединяването на Румъния към ЕС.

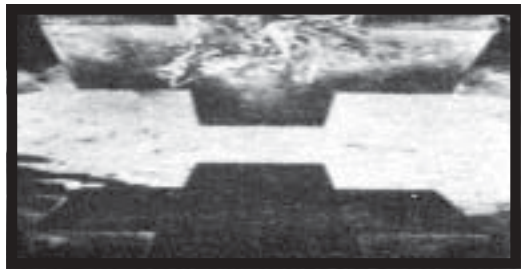
Между останалите спектакли от основната програма са "Пътят към Дамаск" на литовския режисьор Оскарас Коршуновас, "Чайка" на румънеца Андрей Шчербан, "Хеда Габлер" на театрална компания Open Secret, Лондон.

ЗЛАТИНА ТОДЕВА
(1926-2007)
или
Силата на духа

Най-силната жена, която познавам, с най-крехката физика, с весело и чисто сърце. Имах честта да репетирам с нея в постановката на Юлия Огнянова "Забравените от небето" по книгата на Екатерина Томова в Родопски драматичен театър - Смолян. И тук получих големите подаръци на Златина, големите уроци не с думи, а с присъствие. Тя свещенодействаше на сцената. Нейните действия бяха точни и непоколебими, железни по посока на създаването на нетленни видения и образи - там, на сцената.

А извън сцената? Това бе най-непретенциозният, скромен и смирен човек, когото съм виждала. Един от персонажите, които Златина пресъздаваше на сцената

МОЛИТВА



в "Забравените от небето", сблъсквайки се със смъртта на най-близките си, за да ги измъкне от тлението, ги втъкаваше в престилки, кичени халища, черги.

Ти, Златинка, втъка светлия си образ в сърцата ни. Той е жив. Няма да познае смърт и ще се предава от сърце на сърце. Твоите "престилки, кичени халища, черги" ще останат нетленни, защото се изляха от дълбините на златното ти сърце. Ние, твоите колеги, сме богати наследници. Благодаря ти за всеотдайността, за огъня! Благодаря ти за урока, който научих от теб, не с думи, а с действия: Духът е по-силен от плътта!

Светлана Мановска

СБОГОМ, КНЯЖЕ!

"Княже"- така гальовно се обръщаше към Владимир Данченко режисьорът Любомир Дековски. И в това обръщение влагаше много - и напомняне, че наистина потеклото му по бащина линия произхожда от украински княжески род, и мисъл за аристократизма му в живота и на сцената, и образна метафора за високата му ерудиция по много въпроси на изкуството, и акцент за широтата на духа му и на умението му да живее високо - надмогвайки дребнавите ежби в прозата на живота или на изкуството. Беше актьор на широкия романтичен жест в играта си на сцената - жест, който беше наследил от баща си - именития театрален и филмов актьор Виктор Данченко.

Вовата,синът, обаче не твореше в сянката на своя именит баща и майка си - талантливата актриса Елена Данченко. Отрано той се отърси от тази сладка "тегоба" и успя да завоюва свое място в театралното ни изкуство.С ролите си в театрите на Враца,Плевен, Силистра, Шумен и най-сетне Русе (тук той твори от 1992 година до последния си дъх),Владимир Данченко се утвърди като талантлив артист. Знаменателни ще останат на русенска сцена ролите му на Ник от "Кой се страхува от Вирджиния Улф"на Е.Олби под режисурата на съпругата му Росина Данченко, Милорад от "Д-р" и Алекса от "Съмнително лице" на Бр. Нушич, Наместника от "Железният светилник" на Д. Талев. Трудно можеше да се каже къде Вовата беше по-добър - в драматичния или комедиен репертоар. Умееше да вникне в психологията на персонажа, да изведе острите му социални черти или вътрешни преживявания. Когато попаднеше на интересна роля, влагаше цялата си енергия в създаването ѝ.

Литературата,киното,раздумките с приятели бяха другият му оазис след сцената. В атмосферата на тези изкуства той респектираше с познанията си върху тях, с умението да анализира прочетените книги или гледани филми и усетеното да го внуши на приятелите си. Снима се и в няколко български филма,и то в отговорни роли, където също беше забелязан талантът му. В театъра, в киното, в литературата душата му намираше истинско блаженство от понякога нелекия му живот.

Беше прекрасен изпълнител на художествено слово: русенските поети често го търсеха при премиерите им на техните поетични книги. Може би защото много обичаше литературата, с лекота "влизаше" в поетичния свят на всеки автор и от изпълнението му този свят оживяваше често пъти в неочаквана трактовка.

Актьорът, приятелят, колегата Владимир Данченко , или както всички го наричахме, Вовата, си тръгна от живота твърде рано, отнасяйки много радост или много тъга -чувства, които изживяваше спонтанно. Внезапната му смърт ни накара да почувствуваме изведнъж празнина - от липсата на романтичния му жест, на духовната му широта ,на вглъбената му тиха мисловност - черти от атмосферата на изкуството на актьора Владимир Данченко. Те ще останат незабравими .

Крум Гергицов





НОВИ ЗАГЛАВИЯ
В ИГРАЛЕН АФИШ **BG**



ДТ "Невена Коканова" - Ямбол

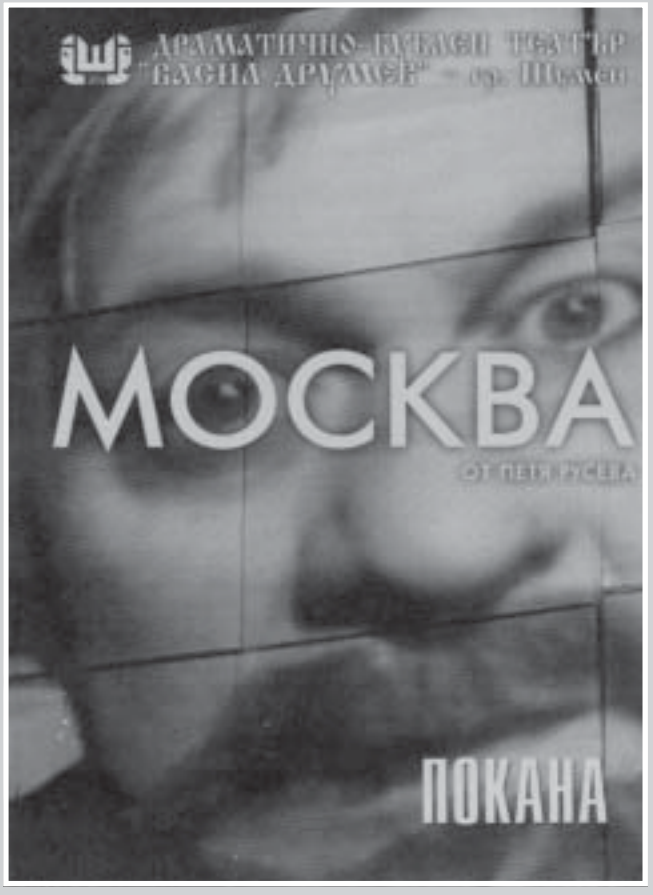


ФОТО - ТЕАТРО



Проф. НИКОЛИНА ГЕОРГИЕВА
Проф. АТАНАС ИЛКОВ



ЕЛЕНА ДОЙЧЕВА - директор на ДКТ - Ямбол



Сн. К. Апостолова

Проф. ДОРА РУСКОВА



КИРЯКОС АРГИРОПУЛОС - режисьор