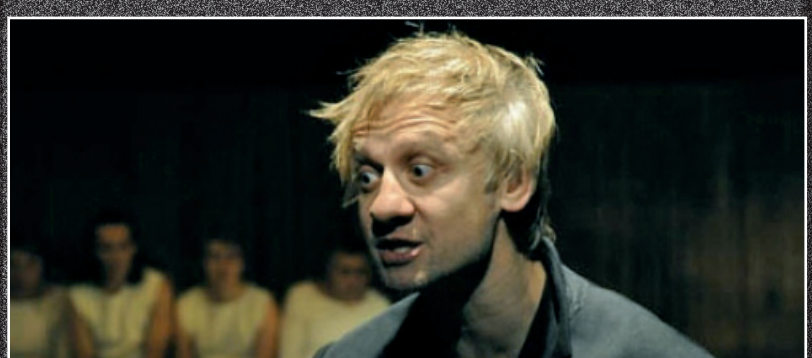
ТЕАТЪР

1 – 3' 2012





КАРЛО ГОЦИ
АН БОГАРТ; АЛЕКС ЕДОЗИЕ
СТОЯН РАДЕВ; НОНА ЙОТОВА; ИВАН БЪРНЕВ

20940 ISSN 0204 6253

БЕЗ АКТЬОРА

КОСТА ЦОНЕВ

(03.06.1929 – 25.01.2012)



Коста Цонев (Ричард III) в „Ричард III" от Уилям Шекспир, реж. Вили Цанков, Театър „София", 1979 г. (Из Фотоалбума на сп. „Театър")

КОРИЦА, I СТР. – Стоян Радев (горе; Ричард III) в „Ричард III" от У. Шекспир, реж. Пл. Марков, ДТ-Варна (четете на 27 стр.); Иван Бърнев в „Рицар на светия дух" от Б. Папазов, реж. М. Младенова, НТ „Ив Вазов" (четете на 30 стр.)

ТЕАТЪР

Година LXVI, бр. 1-3/2012, 20940 ISSN 0204-6253; Цена 4 лв.

ИЗДАНИЕ НА „ТЕАТРО“

THEATER MAGAZINE
PL. SLAVEYKOV 11
SOFIA 1000, BULGARIA
Редакция: София 1000, пл. „Славейков“ 11
Tel.: +359 2 988 17 63; 0889 85 95 33
f-profile: SpisanieTeatar
e-mail: teatro99@abv.bg; http://grosnipelikani.net

Работен екип:
Гл. редактор Кева Апостолова
Николина Делева (сътрудник)
Гергана Пирозова (сътрудник)
Милена Михайлова (сътрудник)
Д-р Антония Катранджиева (кореспондент)
Мария Стефанова (коректор)
Рекламно студио „Smooth“ (предпечат)
Колегия:
Проф. д-р Надежда Тихова (театровед)
Проф. Ромео Попилиев (театровед)
Проф. Здравко Митков (режисьор)
Лилия Абаджиева (режисьор)
Станка Калчева (актриса)
Мариус Куркински (актьор)
Доц. Мария Диманова (сценограф)
Мила Искренова (пластика)
Проф. Славчо Маленов (куклен режисьор)
Асен Аврамов (композитор)
Проф. Анастасия Савинова (педагог)
Христо Бойчев (драматург)

Ч Е Т Е Т Е

„Карло Гоци“ от доц. Ив. Симеонов (2) • „Актьорският тренинг“ от доц. Е. Волицер (12) • „Алекс Едозие и Театър „Ироко“ (18) • „Ан Богарт –„Перспективи“ (22) • „Урбан Тао – Еволюция“ (25) • Стоян Радев (27) • Пламен Марков (28) • Акценти (29, 32) • Иван Бърнев (30) • Нона Йотова (33) • „Да“ и „Не“ за „Макбет“ на Теди Москов“ – Гергана Пирозова, Николина Делева (36; 39) • За „Златни мостове и Секвоя“ – Милена Михайлова (41) • Веселин Ранков (43) • Проф. Анастасия Савинова-Семова (45) • Явор Гърдев (47) • Премиера на Фотоалбума на сп. „Театър“ (48) • Отзиви за Фотоалбума (51) • Ст. Мутафова и С. Цветкова на 90 години (52) • Без Коста Цонев (корица, 2 стр.) • Премиерен афиш (корица, 3 стр)

Печатни коли: 6,5
Формат 60/84/8

Банкова сметка:
София
Общинска банка АД
Munizipal bank PLC
ФЦ „Мария Луиза“
IBAN: BG 67 SOMB
9130 10 26768401
BIC: SOMB BGSF
Печат – „Омега М“, тел. 02 896 26 26

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

НОВИ ПОСТАНОВКИ



**„Момче и вятър“, реж. Ярослав Петков
Държавен куклен театър – Бургас**



**„Цар Лъв“, реж. Първели Николов-Вили
Държавен куклен театър – Ямбол**



**„Прасенцето Непослушко“,
реж. Бианка Бенковска
Държавен куклен театър – Варна**

ЕПИДАВЪР

Театралните фяби на КАРЛО ГОЦИ

ОТ ЛИТЕРАТУРНАТА ПОЛЕМИКА КЪМ АВТОРСКАТА ПРИКАЗКА

Д-р Иван Симеонов
(Република България)
Запорожки национален университет, Украйна

Големият италиански драматург Карло Гоци (Carlo Gozzi, 1720 – 1806) пръв въвежда приказката на театралната сцена. Своите театрални приказки той нарича „фяби" (на ит. fiaba). В тях за пръв път в европейската литература се очертават онези способи за използване на фолклорния материал, които по-късно се утвърждават в авторската приказка. Гоци използва сюжети от различни източници, сред които трябва да бъдат посочени: „Пентамерон, или Приказка на приказките" на неаполитанския писател Джамбатиста Базиле, арабските приказки „1001 нощ", персийските приказки „1001 ден" и приказната антология „Кабинетът на феите".

Ако във фолклора и архаичния мит доминира случката, а свойствата на персонажите са вторични по отношение на техните събитийни функции и са етически едномерни, то в пиесите приказки на Карло Гоци вече се появяват реални мотивировки. Поначало те са доста прости и говорят за чувства цялостни и неизменни. Така например във втората приказка на Гоци – „Гарванът" – главна пружина става самоотвержената обич на принц Дженаро към брат му, крал Милон. Но по-късно, в „Принцеса Турандот", възниква доста сложен психологически рисунък. Постъпките на персонажите са обусловени от разнопосочни подбуди и противоречиви чувства. След своята победа Калаф сам предлага ново изпитание „поради сърдечна слабост" – не желаейки унижението на своята любима. У принцеса Турандот пък се борят гордостта и възникващата любов към Калаф. От своя страна, влюбената в Калаф Аделма води опасна игра, разпалвайки в Турандот обидата и жаждата за мъст. Неслучайно в „Предговор от автора" Гоци подчертава, че тази пиеса е лишена „от всякакви превращения и магьосничества", а „фантастичното и вълшебното съвършено отсъстват".



„Въоръжил се за мними заслуги с похвали, които се постигат с всякакви средства на измама и лицемерие... Голдони твърди, че огромният успех на неговите театрални пиеси по-добре от всичко свидетелства за неговите действителни заслуги и че едно е да се занимаваш с тънка словесна критика, а друго – да пишеш работи, признати от всички и приветствани от тълпата на публичните представления... Тогава аз, без да се чувствам ни най-малко уязвен, изказах веднъж мисълта, че театралният успех не може да определя качествата на пиесата и че аз се залавям да постигна значително по-голям успех с приказката „За любовта към трите портокала", която бабата разказва на своите внучета, преработвайки я

в театрално представление."[1] Така, ако се вярва на Гоци, са се родили неговите десет приказки за театъра. Драматургът уверява читателя, че той е започнал да пише своите фяби, за да докаже на противниците си, че с успех сред публиката ще се ползва всякаква измислица, стига тя да е нещо ново. Изглежда обаче, че Гоци още от самото начало, т. е. с пиесата „Любовта към трите портокала", е видял в театрализираната приказка огромните възможности за контрастно съвместяване на приказното, реално битовото и буфонадното. Но това са външните, „стилистичните" признаци на създадения от него жанр. Те не са най-трудното и не са това, което може да осигури траен успех на фябите. *„Следва да се отбележи* – пише Гоци в своите „Мемоари", – *че приказният род театрални представления, предизвикват интереса на публиката и се задържат на сцената, много по-трудно от всички други жанрове драматически произведения. И ако подобен род пиеси притежават импониращa, очароващa тайнственост, приковаващa вниманието новост и опияняващо красноречие, те все още няма да произведат впечатление и да оправдаят огромните разходи и труд на нашите бедни актьори. За да произведат дължимото впечатление, те трябва да включват в себе си философски мисли, остроумна критика, диалози, излизащи от дълбините на душата и преди всичко онова очарование, благодарение на което за зрителите невъзможното става реално."* Може би именно това са програмните намерения на Карло Гоци, създавайки новия театрален жанр, а не изложените по-горе негови първоначални виждания.

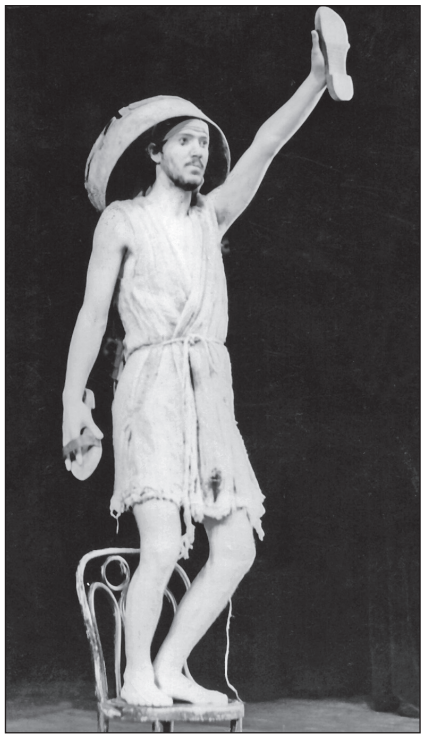
Използвайки маските като наследство от комедия дел`арте, той всъщност върви по стъпките на омразния му Голдони, като влага в тези маски с определено съдържание, а не просто ги възпроизвежда. По думите на самия Гоци той ги изпълва със *„строг морал и със силни страсти, намерили подкрепа в прекрасните изпълнения на сериозни актьори"*. Карло Гоци е успял да вложи в своите театрални приказки твърде много, включително и собствените си религиозни и морални представи и чувства (наред с философско-литературната полемика). Обкръжаващата го реалност става предмет на сатира, пародия и епиграма, но облечена във фантастични одежди, което никак не е пречило на зрителите да разпознават конкретни личности и персонифицирани идеи.

За Гоци театралната приказка е начин за преобразуване в чувствени алегории на страсти, идеи и слово. В последвалите след „Любовта към трите портокала" фяби литературно-пародийният елемент е твърде много съкратен, а понякога и съвсем липсва. Интересно е това, че в театралните приказки на Гоци полемиката със съвременниците му не е плод на „ума след хладни наблюдения", а е облечена в чувство и е разкрита чрез остроумна измислица. Когато драматургът в своите драматически конструкции изхожда от полемиката, то той винаги се стреми да заличи нейните граници, да превърне сатирата и пародията в материал за фантазия наравно с другите чувства и идеи, които влага в приказките си.

Първата си театрална приказка Карло Гоци написва през 1760 г. – **„Любовта към трите портокала"** („L' amore delle tre Melarance"). Тя е представена във Венеция по време на зимния карнавал през 1761 г. при голям зрителски успех. Творбата е достигнала до нас под формата на „Разбор по спомени", който по своята същност е сценарий. В приказката има пародийни сцени. Магът Челио (зад него прозира конкурентът на Гоци – Голдони) и феята Моргана (Кияри – друг драматург, негов опонент) се опитват да излекуват принц Тарталия (венецианския зрител) от скуката. Драмата е разделена на три действия.

В предисловието към пиесата авторът я нарича *„детска приказка, превърната от мене в театрално представление, с което аз започнах да оказвам подкрепа на трупата на Саки"* и добавя за нея, че тя е *„само шутовски преувеличена пародия на произведения на синьорите Кияри и Голдони..."* Пиесата е представена от трупата на Саки на 25 януари 1761 г. в Театър „Сан Самуел" във Венеция. Той отбелязва, че противниците му са направили всичко възможно да осуетят постановката (те са били в залата и са вдигали шум), но въпреки това „любезната публика" я е поддържала в продължение на цели седем представления в дните на карнавала.

В пролога към комедията момче вестоносец прави сти-



„Любовта към трите портокала", реж. Иван Станев, ДТ – Ловеч, 1984/85 г.

хотворен рекламен анонс на творбата и предлага на зрителите, както е при обичайното слушане на приказка, да си представят, че са седнали край огъня около своята баба в очакване тя да им разкаже интересна приказка. Не само тук, но и на други места в този сценарий Карло Гоци подчертава връзката на своята фяба с фолклорните приказки, откъдето е почерпил сюжети, мотиви и персонажи.

Действащите лица са: Силвио, кралят на Трефа (така е в руския превод, което значи Спатия); Тарталия – негов син; Клариче – принцеса, племенница на краля; Леандро – Вале на Трефа (Вале спатия), пръв министър; Панталоне, Труфалдино, Бригела, Смералдина – арабка, прислужница; магът Челио; феята Моргана; дяволът Фарфарело; дявол с мехове; Креонта – великанка вълшебница; три принцеси – дъщери на Конкул (те се появяват от вътрешността на портокалите), кралят на Антиподите (измислена държава); пес и др. В оригинала кралят Силвио е наречен „кралят на Чашите". Италианската колода от карти има следните бои: Чаши (Coppe), Пари (Danari), Мечове (Spade) и Бастуни (Bastoni). За играта Тарок се добавяла и пета боя – Тароки (Tarocchi), чиито фигури се срещат в приказката „Зелената птичка". Във всяка боя най-силните карти са: Тузът, Кралят, Конникът и Валето.

Действието протича в приказното кралство Трефа (Спатия). Епиграфът, с който започва публикацията на фябата, Гоци е взел от произведение на своя любим поет Луиджи Пулчи (1432 – 1484), автор на пародийно-хумористичната рицарска поема „Морганте" (1483). В този откъс поетът се сравнява с великана Морганте, притежаващ колосална сила и превръщащ своите противници в каша.

Сцените на преодоляването на препятствията в замъка на Креонте държат целия театър в напрежение, не помалко от най-добрите сцени в произведенията на двамата наши поети (Голдони и Киари), отбелязва иронично авторът. Принц Тарталия успява да похити трите портокала. Всъщност песът, пекарката, портите и връвчицата се оказват пародийни наследници на фолклорните благодарни помощници, които помагат на протагониста (в случая това е принц Тарталия).

Труфалдино е алегоричен образ, който въплъщава абстрактно понятие – съвременната на Гоци драматургия.

Според многократните подмятания на Гоци в пиесата произведенията на Голдони били написани в мартелиански стихове с еднообразни рими. Всъщност Голдони използва този стихотворен размер само през третия период от своята творческа дейност, свързан с Театър „Сан Лука" (1753 – 1762). В оригинала арабката Смералдина е наречена „Мога", т. е. египтянка, като е подчертано, че тя е черна. Бригела като персонаж има двояка роля (подобно на принцеса Клариче) – от една страна, той предлага импровизирана комедия на маските, която да служи за развлечение на народа, т. е. комедия дел` арте, а на такава позиция е и самият Гоци, а, от друга страна, в хода на действието той е отрицателен персонаж, защото помага на злодеите Клариче и Леандро. По отношение на *„шегите, свойствени на театъра..."* трябва да се разбират различните пантомимически и мимически сценки, разигравани от слуги или комически старци в комедия дел`арте. Често те са били извън сюжета на пиесата и са се явявали самостоятелни интермедийни номера, наречени „лаци".

Втората театрална приказка на Гоци – **„Гарванът"** ("Il Corvo", 1762)[2] – това вече не е сценарий – текстът е написан почти изцяло и по-голямата част от него е стихотворна. Тя е в пет действия. Импровизационните сцени с маски са сведени до минимум. Авторът като че ли спазва в тази пиеса жанровата йерархия на езика, свързан със системата на класицизма. „Благородниците"

говорят в стихове от „високия стил", маските – в битова прозаична реч. В тази трагикомическа приказка Гоци като че ли протяга ръка на противника си Голдони, който, опровергавайки комедия дел` арте, се стреми да унищожи маските по пътя на тяхното постепенно „усвояване", „подчинение" и в края на краищата да ги „разтвори" в новата комедия на характерите. Гоци постъпва именно така в „Гарванът". Така против своето желание той способства всъщност за края на комедията на маските.

В предисловието към приказката Гоци посочва източника на сюжета ѝ: „Приказка на приказките" на Базиле (вероятно става дума за изданието на болонски диалект от 1713 година, преведено от четирите поетеси – сестрите Манфреди и сестрите Дзаноти). Но той веднага предупреждава читателите, че е невъзможно да се сравни неговата творба с първоизточника: *„Аз считам за необходимо да направя това предупреждение към моя читател не само относно „Гарванът", но и относно всички други приказки, породени впоследствие от моя каприз, в които аз съм искал да съхраня само заглавието и някои най-известни факти"*. Пиесата по свидетелството на самия автор е поставена за пръв път от трупата на Саки в Кралския театър в Милано. След това, на 24 октомври 1761 година, тя е играна и в театър „Сан Самуел" във Венеция. Драматургът се е старал да „възвиси и облагороди" образа на магьосника Норандо – за разлика от традиционните глупави чародеи в импровизираната комедия. Така дамаският цар магьосник изпъква като сложен характер: отначало привидно той е жесток отмъстител, но после става ясно, че това е така, защото следва повелите на съдбата, които не може да промени. В края на фябата обаче той се проявява като любящ и толерантен баща, който желае само доброто на дъщеря си и зет си. На отстъплението на злото той с радост обръща внимание с видимата промяна на интериора в двореца на крал Милон.

Фябата „Гарванът" е поставена най-напред анонимно. Това личи от статията на Гаспаро Гоци, брат на Карло Гоци, в издавания от него в. „Венециански вестник" („Gazetta Veneta"), брой № 99, в която той прави разбор на постановката и отбелязва: *„Кой е съчинил комедията, е неизвестно, но я приписват на различни автори"*.

В предисловието на фябата „Гарванът" Карло Гоци моли критиците да не оценяват неговата фяба с мерките на „Меропа". Шипионе Мафей (1675 – 1755) е бил горещ привърженик на реформите в италианския театър, които да го поставят върху релсите на класицизма. Неговата „Меропа" (1713) е единствената в Италия сполучлива класицистична трагедия до появата на Алфиери.

Във фябата „Гарванът" Карло Гоци дава куриозна смесица от източни и антични елементи, въвеждайки споменаването на антични богове (напр. Плутон). Той постъпва така, защото по онова време венецианската цензура е забранявала произнасянето на сцената думата „Бог" (Dio).

В действие трето Гоци споменава иронично за опита на Кияри да застави маските да говорят в стихове: *„... един поет написал за него повествование в стихове"*. По-надолу в патетичния монолог на Труфалдино той осмива този опит.

В действие пето от думите на Норандо: *„Съдбата е безжалостна. / Аз съм само нейно оръдие"*, се разбира, че Карло Гоци е усвоил античната идея за съдбата, на която са под-



„Принцеса Турандот", пост. Евгений Вахтангов, възстановка – Рубен Симонов-внук, Театър „София", 2008/09 г.

властни действията на въведените във фябите магьосници, магове и вълшебници. При това античната концепция за съдбата е обогатена с християнската идея за изкуплението на извършения грях. Именно изкуплението на извършения грях – убийството на гарвана – довежда до щастливия финал: оживяването на вкаменения Дженаро, възкресяването на Армила и благословията на Норандо за младоженците. Анонс за античната идея за съдбата се съдържа и в думите на крал Милон, произнесени от него в действие пето пред Армила: *„Ти живееш / в обителта на Едип“.* Тук кралският дворец на Милон е сравнен с двореца на тиванския цар Едип, който по волята на съдбата убива собствения си баща Лай и се оженва за майка си.

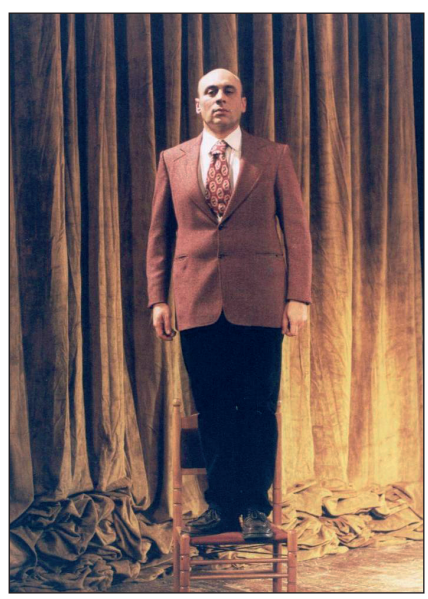
Литературнополемически елементи се откриват в края на действие пето във финалните думи на Норандо: *„Нима ние търсим/правдоподобност? Или нея я има, / според вас в такива произведения, / където вие бихте искали да я намерите?“* Тук има намек срещу битовата правдоподобност на Карло Голдони. Този полемичен щрих до известна степен отслабва емоционалната сила на финалния патетичен момент. Литературнополемичен проблем е поставен и в следните думи на Норандо: *„Ние искахме да проверим доколко / фантастиката въздейства на душите“*. Тези думи обаче повече подхождат на първата фяба на Карло Гоци – „Любовта към трите портокала“. Трагикомичната фяба „Гарванът“ доказва нещо съвсем друго: силата на братската любов и на истинската дружба.

Действащите лица са: Милон – крал на Фратомброза (измислен град); Дженаро – принц, негов брат; Леандро и Тарталия – министри; Армила – принцеса дамаска; Смералдина – нейна прислужница; Норандо – вълшебник; Труфалдино и Бригела – кралски ловци; Панталоне – адмирал; две гълъбици – предсказвачки; моряци и галерни гребци; воини и слуги. В афиша е отбелязано, че действието протича във въображаемия град Фратомброза и неговите околности.

Третата приказка на Гоци е **„Кралят елен“** (“Re Cervo“, 1762). В нея продължава търсенето на трагикомичен стил. Тук въобще липсва литературнополемичен елемент. Ролята на маските е още повече ограничена и в повечето случаи техните реплики са написани от автора. За нея Гоци отбелязва, че някои са я *„считали за алегорично огледало, изобразяващо онези монарси, които сляпо се доверяват на своите министри, и самите в резултат на това се превръщат в чудовищни фигури“*. Трябва да се предположи, че създаването на „алегорично огледало“ все пак е влизало в намеренията на автора, защото този проблем доста често се е дебатирал по онова време. А знаем, че авторът е бил привърженик на монархията. Но можем да разберем и жалбата му, че във всички негови персонажи и ситуации съвременниците му са откривали алюзии и алегории. Но какво да се прави – такава е съдбата на всички приказни сюжети.

Сама по себе си пиесата е писана, за да се играе в духа на Comedia dell'Arte. Гоци е един от онези драматурзи на XVIII век, които искат да възродят тази позабравена театрална форма. Неслучайно, едно от първите имена на този вид комедия е бил Comedia all improviso – комедия на импровизацията.

Историята в оригиналния текст разказва за крал, стремящ се да открие девойката,





Кръстьо Лафазанов (Вляво, Дерамо) и Валентин Ганев (Чиголоти) в „Кралят-елен“, реж. Мариус Куркински, Народен театър, 2001 г.

която го обича истински. С помощта на магия, той се натъква на единствената честна и искрена жена. Засегнат от избора на краля, първият му министър, отново с помощта на магия, влиза в тялото на краля, кралят се превръща в елен, а после в немощен и грозен старец. Все пак накрая любовта побеждава и кралят отново приема истинския си лик. Злодеят е наказан.

Независимо от успеха на тези първи три приказки, ожесточената полемика около тях не секва. Противниците на Гоци виждат причините за техния успех в колоритността и изобретателността на постановките, в обилството на вълшебното и в играта на актьорите. *„Те не признават на автора нито техническите познания, нито изкуството да води действието, нито реторичните красоти, нито очарованието на стихотворното красноречие, нито в сериозните нравствени понятия, нито ясната критическа алегория. Това ме подбуди да напиша още две приказки: „Принцеса Турандот" и „Щастливите бедни", в които съвършено отсъстваше всичко вълшебно, но които не са лишени нито от външна обстановъчност, нито от нравствени принципи, нито от алегории, нито от силни страсти, и които имаха същия успех, както и първите пиеси. С това аз нагледно доказах правилността на моите възгледи, без обаче да обезоръжа своите противници* – пише Гоци." В „Принцеса Турандот" импровизацията на маските е допусната само в своеобразните интермедии (лаци). Затова пък трагичният и чувствен елемент е нагнетен до краен предел. В пиесата има много резки сюжетни скокове и неочаквани обрати.

Оглушителният успех на „Турандот" (24 октомври 1802 г.) заставя главните противници на Гоци да сложат оръжие и да се признаят за победени. Голдони и Кияри напускат Венеция. На театралното поле остава само Гоци.

В **„Принцеса Турандот"** („Turandot", 1762), четвъртата си фяба, Карло Гоци се отказва от чудесното, но въвежда източна екзотика. Но въпреки че във фябата няма вълшебни елементи, все пак тя е наистина приказка не само номинално (защото така е наречена от нейния автор), но дори и от гледна точка на съвременните критерии за художествената структура на литературната приказка: преувеличения (хипертрофираното отвращение от мъжете на принцеса Турандот, зловещият избор на жених, водещ до гибелта на много юнаци, фаталното влюбване в красивата девойка по нейния портрет), отпращането на действието в далечното минало, общочовешката проблематика, липсата на историчност и др. Сюжетът на пиесата води началото си от два контаминирани старогръцки мотива: за гатанката, която Сфинксът задава на Едип и за трудната задача, която Пенелопа, съпругата на Одисей, задава на досаждащите ѝ женихи. През XII в. гениалният поет Низами използва мотива за гатанката в своя повест, препечатана в сборника „Персийски приказки", от която драматургът се е ползвал. Действието протича в Пекин.

В предисловието към пиесата авторът обяснява защо се е отказал от вълшебните елементи – защото някои негови съвременници твърдели, че драмата му „Гарванът" има успех единствено заради *„фантастичните появления и превращения на човека в статуя и статуите – в човек"*. Карло Гоци с гордост отбелязва, че пиесата е била поставена в Театър „Сан Самуел" във Венеция на 22 януари 1761 г. и че постановката е преминала *„с успех седем вечери подред, благосклонно събирайки пълна зала"* и така тя е преустановила посочените по-горе подмятания. Пиесата „Турандот" е в пет действия.

Действащите лица са: Турандот – китайска принцеса, дъщеря на Алтоум – китайски император; Аделма – татарска принцеса, любима пленница на Турандот; Зелима – другата нейна пленница; Скирина – майка на Зелима, съпруга на Барах, който под името Хасан е бивш възпитател на Калаф – принц на ногайските татари; Тимур – астрахански хан; Измаил – бивш възпитател на самаркандския царски син; Панталоне – секретар на Алтоум и др. Повечето от диалозите и монолозите са в стихотворна форма, но някои са в прозаична.

Основен двигател на драматургичното действие е любовта на Калаф към Турандот. Фактът, че досега много младежи са загубили главите си, насища драмата с напрежение, като предварително не се знае какъв ще бъде изходът. Въпросите загадки принцесата задава пред Дивана – Съвета на мъдреците. В първо действие

чрез разговора между Калаф и Барах е очертана експозицията и заложена завръзката: младият принц се влюбва в Турандот и нито отрязаните глави, нито горещите молби на Барах не могат да го спрат от опасното начинание.

Императорът Алтоум е представен като добър и мъдър владетел, който съжалява за загиналите кандидати и прави всичко възможно проблемът по-скоро и по мирен път да се разреши така, че най-после вироглавата му дъщеря да се омъжи. Действието се усложнява от интригите на Аделма, която обича Калаф и го желае за съпруг. В нейно лице се забелязва фолклорният тип на лъжегероя (девойката натрапница).

Кулминацията е в пето действие, когато Турандот разкрива тайната на Калаф пред Дивана и той възнамерява да се самоубие. Поради провала си такъв опит прави и Аделма, но всичко се разрешава по мирен път. Принцесата сама предлага на Калаф да се оженят, защото се е убедила в неговите добродетели. Накрая Турандот се разкайва и моли за прошка. За разлика от фолклорната приказка, препятствията пред протагониста (в случая Калаф) са не само външни (интригите на Аделма), а и вътрешни – нежеланието на принцесата да се омъжи. Принцът спечелва ръката ѝ със своето доблестно поведение и с острия си ум.

Сюжетът на приказната фяба „Принцеса Турандот" е майсторски изграден. Наблюдава се непрекъснато нарастване на напрежението. Смекчаването в поведението на жестоката принцеса и влюбването ѝ в Калаф са показани постепенно и последователно, мотивирано и убедително. Фябата не повтаря определен фолклорен сюжет – тя е напълно оригинална като драматическа приказка. Историческите лица (Конфуций и Тимур) не я превръщат в историческа драма, тъй като сюжетът ѝ има универсални измерения, поставяйки общочовешките проблеми за войната и чуждото иго, за любовта и свободата, за жестокостта и милосърдието, за достойния владетел и др.

Стилистически към приказката „Турандот" е близка седмата фяба на Гоци – **„Щастливите бедни"** ("Pitocchi fortunati", 1764). Сюжетът ѝ Гоци е почерпил от „Хиляда и една нощ" или от „Хиляда и един ден". Тези два сборника по неговото време са много популярни в Италия. Сюжетът ѝ възпроизвежда разпространения мотив за добрия крал, който се предрешва като беден, за да поброди така неузнаваем сред своите поданици и разбере дали неговите министри си вършат работата.

„Синьото чудовище" („Il mostro turchino"), осмата фяба, е написана през 1764 г. Сюжетно тази театрална приказка се преплита с приказката „Красавицата и чудовището". В някоя си страна недалеч от столицата се заселва омагьосано Синьо чудовище. За да се освободи от магията на него му е нужна влюбена двойка. И такава то намира в нужния момент. В столицата се завръща синът на владетеля, Таер, който довежда младата си съпруга, грузинската принцеса Дардане. Чудовището разлъчва влюбените. Дардане се отправя в мъжки дрехи в града, а с Таер става метаморфоза – отсега то е Синьото чудовище. На него му е забранено да разкрива името си, иначе веднага ще умре. Той ще умре, ако и в този му вид Дардане не го обикне. Чудовището, възвърнало предишния си облик, изчезва. Дардане спасява и себе си, и Таер – тя пожалва Синьото чудовище, обиква го и магията се вдига.

В центъра на деветата театрална приказка на Карло Гоци – **„Зелената птичка"** ("L` Augellin belverde", 1765) е изобличението на философията на егоизма и себелюбието в лицето на Ренцо и Барбарина. Това е може би най- „памфлетната" от всички фяби на Гоци. В нея са осмени и някои основни принципи на просветителската философия.

Колбасарят Труфалдино олицетворява въстанието на разума и буржоазния практицизъм против вярата и традиционната нравственост. Драмата се явява продължение на „Любовта към трите портокала". В нея се подвизават следните герои от пиесата „Любовта към трите портокала": крал Тарталия, кралица Нинета, Труфалдино, Смералда, Бригела и дяволът с меховете. В основата ѝ е залегнал фолклорен сюжет, разработен и от Джовани Франческо Страпарола.

Други театрални приказки на Карло Гоци са: „Дамата змия" ("La donna serpente", 1763) и „Зобеида" ("Zobeide", 1763).

„Дзеим", царят на джиновете" ("Zeim, re dei geni", 1765) е последната театрална приказка на Карло Гоци. Той се

отказва в нея от създадения от самия него жанр и се обръща към писането на пиеси по „испански вкус" – комедии на „плаща и кинжала". За седемнадесет години (до разпадането на трупата на Саки през 1782 г.) Гоци е написал двадесет и три пиеси от този нов за него тип (ако не се считат двата му опита през 1752 г.). Техните сюжети той е почерпил от испанските комедии на Тирсо де Молина, Калдерон и други драматурзи от XVII в. Трагикомичното начало, заложено в самата поетика на испанската драматургия от XVII век, дава великолепни възможности на Гоци. Преди всичко той преразглежда някои етични норми: твърдият испански кодекс на честта той е заменил с меката италианска етичност, в духа на къде по-либералния морал на просветителския XVIII в. Персонажите са разделени на две категории – „висши" и „низши". Жанровото единство на испанската комедия се разслоява на два механично съседстващи жанра: високия трагедиен и низшия комедиен. Това очевидно е компромис за сметка на онова жанрово възприятие, което авторът е придобил от класицистичната естетика и от което той не може да се избави дори в театралните си приказки. От друга страна, Гоци въвежда в своите пиеси „по испански вкус" маски – нещо, което е съвършено чуждо на поетиката на испанската комедия. Още в края на XVII в. в Италия започват да се появяват тези испано-италиански хибриди. Известни са например няколко рефундиции – преработки на калдероновската драма „Животът е сън" (последната от достигналите до нас се отнася до 40-те години на XVIII в.).

Края на своята драматургична дейност Карло Гоци обяснява с разтурянето на трупата на Саки и с пълния си разрив с нея. Но изглежда това не е напълно вярно. По-вероятно е той да е усещал творческия си застой, достигнат от него поради компромисните му естетически принципи. Жанрът на трагикомедията, който той избира през втория период от творчеството си, неминуемо трябва да го доведе до възприемането на нови етически и естетически принципи, които той обаче не споделя. Този жанр се развива исторически в направление на еснафската буржоазна драма. Но на най-антибуржоазния от драматурзите в Италия по това време, какъвто е Гоци, това не е по вкуса.

През 1795 г. той издава своите забележителни „Безполезни мемоари" (въпреки че те са написани през 1780 г.), в които излага своя живот и театралните си възгледи.

Гоци нанася поражение на Голдони във Венеция, но не и в другите италиански градове. Голдони не е победен. Неговата реформа се оказва трайна. Гоци наивно вярва, че може да възроди комедия дел`арте. Всъщност причините за отмирането на този жанр са по-скоро идейни и патосни. В атмосферата на нарастващите революционни събития приказното оформяне на притчи за „добрия крал и лошите министри" са развенчани от новия морал, свързан с активността на третото съсловие, което търси своите права на обществената сцена. В тази ситуация патриархалната нравственост и закостенялата обществена йерархия вече не могат да имат истински успех.

Не е случаен фактът, че интересът към фябите на Гоци се възражда в кръговете на немските романтици, започвайки с Гьоте, Лесинг, Шилер, братя Шлегел, Тик и завършвайки с Шопенхауер и Вагнер. С Гоци ги сродява враждебното отношение към буржоазния практицизъм и култът към фантастиката и гротеската. Затова **Симонд дьо Сисмонди** отбелязва в своята „История на литературите от Южна Европа", че пиесите на Гоци не са присъщи на италианския дух, че *„те могат да бъдат възприети по-скоро за съчинение на някой немец; в крайка сметка затова немците ги приемат с необичаен ентусиазъм: те препечатват неговите фяби в Германия и някои от тях превеждат на немски език. Днес само немците поддържат репутацията на Гоци".*[3] И все пак Сисмонди не е съвсем прав: по театъра на Гоци се увличат много френски романтици (мадам дьо Стал, Шарл Нодие, Филарет Шал, Пол дьо Мюсе и др.). Неговите пиеси са високо ценени от Александър И. Островски в Русия, а през XX в. Всеволод Майерхолд създава специално списание за пропагандиране на комедия дел`арте, назовавайки го: „Любовта към трите портокала". Привлекателна в творчеството на Гоци се оказва преди всичко поетиката на неговите приказки, основана на вълшебното.

Тук ще разгледам преосмис-

лянето от Гоци на някои традиционни маски от комедия дел` арте. Бригела е персонаж маска на първия комически слуга (дзани). Като правило той се проявява съвместно с втория слуга (у Гоци това е Труфалдино), съставяйки с него контрастна двойка. Родом от Бергамо, Бригела говори на грубоват диалект, съединявайки простоватостта с хумор и остроумие. По традиция той, за разлика от втория дзани, е хитър, находчив и е длъжен да за-



Панталоне

интригува, да осмива и да води за носа някого. Той се изявява ту в ролята на негоден слуга, изоставящ собствените си господари, когато те попаднат в беда и ако не може повече да живее за тяхна сметка ("Гарванът"), ту в ролята на изпълнителен капитан от гвардията, който, следвайки заповед, отдава току-що намерената си сестра на хидрата за изяждане, при това разсъждавайки в псевдофилософски дух за тленността на живота, героизма и здравомислието („Синьото чудовище").

Труфалдино също е персонаж от комедия дел`арте, маска на втория комически слуга (дзани). За разлика от хитрия и бърз първи слуга, Труфалдино е глупав и несъобразителен, от типа personaggio da far ridere, предизвикващ гръмък смях. Неговите шеги се прекъсват от патетичен диалог, трезва практичност и тривиалност, които се противопоставят на романтичната тайнственост и патетизъм на главното съби-



Труфалдино

тие, пораждайки шарж и пародия. На него в пълна степен е присъщ грубоватият комизъм. В притчата „Дзеим, царят на джиновете" Труфалдино играе ролята на сърдечноболен надзирател на Дугма, робиня на Дзелика и нейна неразпозната сестра. Дзелика, въпреки персонажната си природа, по указание на Дзеим всячески изтезава Дугма, проверявайки нейната преданост. Труфалдино негодува против непонятната за него покорност на робинята и я съжалява. Но, получил заповед от Дзелика – с цената на всичко да постигне измяната на Дугма в замяна на щедри дарове, Труфалдино стига до извода, че това му е позволено.

Панталоне също е персонаж от комедия дел`арте, маска на първия старец с карикатурно дълга брада, в черен костюм на венециански търговец. Тази маска претърпява у Гоци най-значителните трансформации, съхраняваща привичките на младеж. Той предизвиква гръмогласен смях, изобразявай-



Бригела

ки зряла персона, която трябва да служи за пример на останалите, но в същото време се държи по момчешки. Панталоне е скъперник, пресметлив и подозрителен, като не пропуска възможността да се похвали с ум и опитност; заедно с това е наивно доверчив и се старае да се покаже млад. Гоци го превръща в добър и почтен венецианец (и у Голдони характерът на Панталоне търпи подобна еволюция). В притчите „Кралят елен", „Щастливите бедни" и „Дзеим, царят на

джиновете" Панталоне се подвизава в амплоато на благороден баща, възпитаващ дъщеря си в дух на жертвеност и искреност, предпазвайки я от горестите и съблазните. Във фябата „Дамата змия" Панталоне е наставник на царя на Тбилиси Фаруската, където той ругае своя възпитаник за необмислената му сватба с фея. Третото амплоа на Панталоне е типът на злощастен министър, който вътрешно не е съгласен с поведението на царствените особи, но не се решава гласно да изкаже своето неодобрение. В „Турандот" той осъжда жестокостта на капризната тиранка и от душа се радва на успеха на Калаф, отгатващ нейните гатанки.

И Тарталия е герой от италианската комедия дел` арте, неаполитанска разновидност на Доктора, втори старец, карикатура на болонски учен, облечен в черна мантия и в маска, закриваща половината му лице. Амплоато му е сходно с това, на Панталоне – той притежава същите пороци и недостатъци, но е по-статичен. На него му се налага да разсъждава дълго по повод на някакво нищожно изказване, сипейки град от нелепи изречения и тежки философски обрати, допълнени от много латински сентенции. За комическия ефект от неговата игра допринася заекването му (на ит. tartagliare – заеквам). Тарталия говори на болонски диалект, слабо разбираем в останалите провинции. Гоци съществено разширява и неговото амплоа. Особено нетипична е неговата роля в притчата „Кралят елен", където Тарталия става фатален герой и говори в стихове, като персонаж от високия план. Той, първият министър на крал Дерамо, е безумно влюбен в прекрасната дъщеря на втория министър Панталоне Анджела. Дерамо решава да си избере съпруга чрез статуята, подарена му от вълшебника Дурандарте, която му разкрива неискреността на кандидатките. Тарталия мечтае да омъжи за краля своята дъщеря Клариче, влюбена в сина на Панталоне Леандро, която принуждава да участва в следното събеседване.

Само един път в своята драматургия Карло Гоци преобразува Тарталия в катастрофически злодей, съвсем чужд на онзи грубоват комизъм, който обикновено се асоциира с дадената маска. В останалите варианти Тарталия се проявява или в амплоа, близко до ролята на Панталоне, т. е. на добродушен, простоват старец ("Турандот", „Дамата змия"), или за да придаде отсянката на сърдечност и безкористност на Панталоне и да подчертае комизма на дадения тандем, Гоци прави Тарталия по-дебелокож и по-прагматичен ("Гарванът", „Синьото чудовище"). В две притчи Тарталия се възвисява до ролята на особа с кралска кръв: в „Зелената птичка" той е владетел на измисления град Монтерондо, а във фябата „Любовта към трите портокала" – принц, потомък на крал Трефа (Спатия).

Размишленията на Труфалдино постоянно са издържани в наивнопростоват тон и се съпровождат от буфонадни действия и комични пози. В „Синьото чудовище" Труфалдино под действието на магията забравя своята любима Смералдина и се прониква от страст към порочната съпруга на цар Фанфура Гулинда. Техните диалози пародират сцени от патетичните трагедии. В „Зелената птичка" Гоци превръща Труфалдино в персонаж от битовата комедия, отделяйки черти от неговия характер: лакомник, глупав слуга, нагъл лицемер, който прогонва двете подхвърлени деца от дома си, възпитани от съпругата му Смералдина, заявявайки им, че повече не може да ги храни, а неговата бедност (лъжливо преувеличена) не допуска героизъм.

Фябите на Гоци възхождат към вълшебната приказка и комедия дел` арте.[4] Всъщност у Карло Гоци започва психологизацията на приказката, която става един от главните вектори в развитието на жанра през XIX в.

БЕЛЕЖКИ

[1] Гоцци, Карло. Бесполезные мемуары, ч. 1., гл. XXXIV / „Хрестоматия по истории западноевропейского театра", под ред. С. Мокульского, т. 2. „Искусство". Москва, 1955, с. 598.

[2] Гоцци, К. Сказки для театра: Пер. С ит. / Вступ. Ст. Н. Томашевского: Коммент. С. Мокульского: Ил. Е. Катышева. Москва, Издательство „Правда", 1989, с. 43 – 128, комментарии с. 563 – 565.

[3] Simonde de Sismondi. De la litterature du Midi de L`Europe, v. 1. Bruxelles, 1837, p. 515.

[4] Вж. Томашевский, Н. Карло Гоцци: http://lib. ru.

АЛФАБЕ“Т“

Актьорският тренинг като комуникативно умение в съвременните общества



„Метаморфози“ по Овидий от Мери Цимерман – студенти от НБУ

Доц. Ева Волицер

Семиотичният дискурс на този текст е свързан със същността на актьорския тренинг (като система от кодове) и неговото комуникативно приложение към различни адресати.

Посоките на настоящето изследване са комуникационните аспекти в театралната среда и извън нея, които можем да определим в следните сфери на общуване:

Актьорският тренинг като система за определяне и разбиране на собствената идентичност. Аз и Аз.

Комуникацията на актьора с текста (драматургията).

Актьорският тренинг като поредица от умения способстващи за разбирането и вникването в идеите, характера и емоционалните прогресии на драматургичния характер, създаден от драматурга.

Комуникацията на актьора (адресантът – adresser) с адресата (addressee – в случая – публиката). В тази комуникация между актьор и публика се осъществява обмен на идеи и човекознание чрез експресивната или емоционалната функция.

Комуникацията на актьорите помежду им като на членове на група (екип).

Комуникацията на педагога – режисьор на спектакъла с творческия екип – общо и поотделно.

Актьорският тренинг като система, формираща поредица от качества на личността, прилагани при реализацията на личния и професионален потенциал в условията на различни общества (лекари, полицаи, журналисти, учители, бизнесмени, мениджъри и т. н.).

Когато говорим и анализираме Актьорският тренинг, имаме предвид Системата на К. С. Станиславски, който в началото на XX век създава стройна теория за техниката на актьора и актьорското изкуство, основани на човешката природа. Методът на Станиславски се базира на разбирането за съзнателното усвояване на актьорската техника към подсъзнателното използване на природата на човека с неговите чувства и емоции, които дълбоко въздействат на публиката и разкриват живота на човешкия дух в сценичния образ. Гениалното прозрение на Станиславски за богатството на подсъзнанието – като източник на естествено поведение и знание на актьора по пътя му към превъплъщението в различни образи от драматургията, е фундамент в развитието на науката за актьора. *„Подготовката на актьора е пътят към вътрешното творческо изразяване. Тя помага на актьора да намери и установи истината в действието, както и неговата свръхзадача. Подпомага докосването до пластовете на подсъзнанието."* (Stanislavski, An actor prepares). Учението на Станиславски не е догма, а свобода на творческия импулс, въображението и създаването. Методът на Станиславски е новаторски в своята същност.

Актьорът е посланик на идеи. *„Когато сте на сцената, трябва да имате чувството, че се обръщате с послание към целия свят и че това, което казвате, е много важно за света, който ви слуша".* /Стела Адлер/.

Превъплъщението, характерът на образа, изразните средства, уникалността на сътворения от актьора персонаж, са само част от актьорското творчество. Другата част са идеите на сценичния образ, тяхната сила, страст и убеденост, чрез които оживява животът на човешкия дух. Да бъдеш голям актьор, означава да си и голяма личност. Актьорът въздейства мощно върху чувствата и разума на зрителя.

Актьорът чрез творчеството си променя посоки на разсъждения, задава въпроси, търси отговори, разширява светогледа и познанието за света и човека.

Изкуството на актьора е уникално, поради своята същност. Материалът за творчество е самият той. Актьорът създава сценичния образ със своите сетива, физика и ум. Подобно вълшебник или Творец, той сътворява чрез себе си един нов и различен от себе си Сценичен образ, наситен с жизнени потоци, мисли, страст.

Актьорското изкуство е живо, вълнуващо и жизнено тогава, когато актьорът е изградил свое отношение към света, своя гледна точка, когато има чувство за мисия. *„Вашият талант е вашият избор"*, казва Стела Адлер. Чрез средствата на актьорското изкуство актьорът утвърждава своите идеи и идеали, споделя ги със света, като по този начин тласка индивида към развитие, към опознаване на своята същност, към дълбоко навлизане в неизследваните страни на човешката психология. Катарзисът у зрителите чрез въздействието на актьорското майсторство е постижение по пътя на познанието за човека, стъпка към духовността. Тренингът на актьора, конструиран от Станиславски, възпитава актьора в създаването на навици и умения, които изграждат истинно и дълбоко общуване на актьора с драматургическия текст и оттам с публиката и партньорите на сцената, както чрез създадения художествен образ, така и на личностно ниво.

Но тренингът на Станиславски, който е психофизически, има и друго измерение. Той способства за узнаването на собствената идентичност на този, който го овладее. Тренингът развива качества, с помощта на които се реализира дълбока комуникация между практикуващите го. В този смисъл овладяването на елементите на актьорския тренинг е път за осъществяване на истинна и конкретна комуникация между личности

в различни социални общества, с помощта на който се реализира едно по-дълбоко ниво на общуване и взаимно разбиране в различни житейски и професионални ситуации и обстоятелства.

Тук можем да дадем пример с комуникацията между лекар и пациент, следовател и подсъдим, учител и ученик, бизнес партньори и много други. Не случайно в успешните бизнес училища в САЩ като в Нортуестърн Юнивърсити и Колумбия Бизнес Скул се изучава актьорският тренинг. Професионални актьори и режисьори представят театралните принципи и въвличат студентите в темата как да използват тренинга в практикуването на професиите си, как да извличат желание и мотивация за работа в техните колеги и клиенти. И това не приключва с дипломирането на студентите от бизнес училищата. Компаниите представят и включват актьорските техники във всеки аспект на тяхната дейност от управлението на човешките ресурси до продажбите. Основните техники в израстването на актьора, във формирането му на творец и създател на живота на човешкия дух в сценичните образи, са и способ, който обогатява общуването в житейски и лични обстоятелства, прави го истинно, пълноценно и удовлетворяващо.

Джеръми Рифкин в своята книга „Emphatic Civilization", (в главата „The Theatrical Self in Improvisational Society"), специално отбелязва именно актьорският тренинг на Станиславски, който е свързан с „deep acting", това, което ние наричаме превъплъщение, като средство и система, чрез която се осъществява една истинна и дълбока комуникация, свързана често пъти със съпричастието (емпатията): емпатия на публиката към преживяванията, действията и характера на сценичните персонажи, но и способността да се преживява съпричастие в конкретни ситуации и в различни социални общества. Рифкин дава примери за случаи на съпричастие на определени лица спрямо други такива. Така например стюардесите, обучени чрез средствата на актьорската техника, биха могли да почувстват съвсем истински и дълбоко страховете от летене на някои пътници, да влязат в тяхната роля на лабилни и уплашени от летенето хора и като резултат да реализират онова общуване, което ще даде спокойствие и сигурност на съответните пасажери. В този смисъл и лекарят-хуманист би „влязъл" в образа на страдащия пациент и по този начин би почувствал и разбрал болката му, намирайки пътища не само за физическото, но и за духовното лечение.

И ако театърът е средство за познание и общуване, и актьорският тренинг е необходимо условие за постигането на комуникация между драматург, актьор, интерпретирания драматургически образ и публиката, то актьорският тренинг, практикуван не само от готвещите се за професионални актьори, а и от такива с други професии, изключително много съдейства за комуникацията, обмяната на идеи и взаимното разбиране в отделните общества, съпричастие и постигане на пълноценна реализация на определени цели. В книгата си „Представяне на аз-а във всекидневния живот" Ървинг Гофман подчертава, че всички съзнателни социални поведения са театрални по природа. И че играната от всеки роля изисква убедителност. Например: както професионалните актьори репетират зад кулисите и минават своя текст, преди да излязат в спектакъл пред публиката, така и в реалния живот всеки от нас, независимо от професията и квалификацията си репетира на ум текст, представя си ситуации, преди да пристъпи към някакво важно действие спрямо конкретен партньор.

Семиотиката на изкуството заема значително място в общата теория за знаковите системи. Семиотиката на театъра е важна част от нея. За театралната семиотика са писани редица статии, изследвания и книги от значими семиотици като Богатирьов, Юри Лотман, Умберто Еко, Ерика Фишер – Лихте, Алън Киър и др. Юри Лотман разглежда семиотичните механизми на театралното изкуство, като извежда сценичното действие като единство на актьори, действащи и извършващи постъпки, на словесни текстове, произнасяни от тях, на декори и реквизит, на звуково и светлинно оформление като текст със значителна сложност, ползващ знаци от

различен тип и с различна степен на условност. Знакът по своята същност е противоречив: винаги реален и винаги илюзорен. Илюзорността на знака се състои в това, че той винаги обозначава нещо друго освен външността (това е определение, дадено от Греймас). В театралното изкуство, което е изградено от знаци, различни по своята същност (думи, музика, декор, осветление, костюм) съществена характерност е, че те изключително динамично променят своята функция, като иконичните се превръщат в символни или индекси и обратното.

Умберто Еко акцентира върху семиотиката на мизансцена в спектакъла и движението на тялото: *„Човешкото тяло с неговите конвенционално припознавани характеристики, заобиколени или снабдени с множество обекти, вмъкнати в едно физическо пространство, заместват нещо за реагиращата публика. За да стане това, то е било структурирано в игрова ситуация, която постановява, че то трябва да бъде прието като знак".*

Ерика Фишер-Лихте в главата „Театралност" („Театърът като семиотична система"), подчертава: *„Ако човешкото тяло се използва като знак за някой персонаж – например демон, митологическа фигура, животно, дух, праотец или друг човек, тогава този процес не само нтерпретира тялото като знак, но и го ползва като знак".*

Ако приемем, че актьорът чрез интерепретацията на различни образи, в различни ситуации и мизансцени се явява като знак (който се мени, в зависимост от обстоятелствата), то актьорският тренинг е поредица от различни кодове, чрез които се декодира посланието (съобщението) на съответния драматургичен персонаж до адресата (публиката). Според Якобсон, който прави синтез между Пърсовата и Сосюровата традиция, субектът на семиотиката е комуникирането на всяко съобщение. Той дава пример с актьор, на когото е поставена задача да произнесе фразата „сегодня вечером" по различен начин, с различна окраска. Актьорът произнася фразата по 40 различни начина, в зависимост от различните обстоятелства, в които се поставя като даже предварително прави списък на тези различия. Както емоционалните състояния при произнасянето на фразата, така и звуковата окраска са различни. Актьорът като предавател успява да предаде различните смислови съобщения (послания) на получателя в резултат на овладения от него актьорския тренинг, свързан с обстоятелствата, въображението и емоционалната памет.

От семиотична гледна точка, Системата на Станиславски е метасистема, която се състои от по-малки свързани помежду си системи с определени и конкретни кодове.

Основните елементи на актьорският тренинг (или както Станиславски го нарича: „Работата на актьора върху себе си") са: действие, насочено към осъществяването на определена цел, концентрация на вниманието, определяне на предварителни и настоящи обстоятелства, въображение, логика и последователност, вяра, наблюдение и възприемане, адаптация към партньора, смелост и решителност, емоционална памет. Изградените по този път качества на личността разширяват способностите на индивида за общуване, разбиране на партньора, убеждаване и постигане на цели не само на сцената, но и в реалния живот.

В качеството ми на преподавател по актьорско майсторство както на студенти от специалност Театър, така и на многобройна група студенти с други специалности в Нов български университет, имам възможност да изследвам темата за Актьорският тренинг като комуникативно умение. Изключително съм впечатлена от творческите резултати, които постигнахме със студентите, които изучават Актьорския тренинг като допълнителна квалификация или специалност. Те са от различни бакалавърски програми: кино, визуални изкуства, право, антропология, журналистика, науки за земята, икономика, класически студии. С тях стигнахме доста далеч в Актьорския тренинг и реализирахме един успешен спектакъл „Метаморфози" по Овидий от проф. Мери Цимерман. Първата част от нашата работа беше свързана с овладяването на елементите на актьорската техника. Втората част – творческа реализация на спектакъла „Метаморфози" с участието на студентите, в който всеки един от тях се

превъплъщава в няколко персонажа (най малко 3-4), и третата част – представянето на спектакъла на различни сцени и пред различна публика, но всеки път с изключително въздействие и комуникация между педагога-режисьор и актьорите, между актьорите и зрителите, както и между самите участници в творческия екип.

Именно този спектакъл, репетиционният процес и анализ на темите, идеите и образите, както и многобройните успешни представления пред различна по възраст и интереси публика, беше базата, върху която изградих своята анкета-изследване с всеки един от участниците. Резултатите са впечатляващи по посока на същността на нашето семиотично изследване, свързано с овладяването на актьорския тренинг като мрежа от кодове и техния резонанс върху комуникациите на различни нива. Забележителни са разсъжденията на студентите, характерни с откровеност и смисленост на отговорите. Самите те в резултат на обучението в две специалности носят изключително интелектуално и личностно присъствие, както и разбиране за театъра и актьорското изкуство. Когато говорим за комуникацията на Аз и Аз, имаме предвид автентичността на Аз-а. Студентите подчертават, че актьорският тренинг им е помогнал да опознаят по-добре себе си, както и да могат да разкрият повече от себе си пред другите хора, да преодолеят някои свои вътрешни несигурности в общуването. Помогнал им е да осмислят този вътрешен процес на себенаблюдение, оценка и разкриване, който веднъж започнал, е непрестанно в ход и ги мотивира в развиването на ценни, но дремещи качества – наблюдателност, търпение, използване на въображението, концентрация на вниманието в една, но и в много посоки едновременно. Актьорският тренинг им дава ключ към това да преоткрият виждания та по много въпроси.

Представленията пред публиката ги карат да преосмислят тях самите: *„Виждаш света и случващото се в него по-различно. Ставаш по-мъдър и с това, по-състрадателен към несправедливостта. И посланието става по-истинско, защото вече е част от нас, то не трябва само да се предаде, то трябва да се изживее. Ето защо актьорският тренинг ни изгражда като личности“*. Студентите намират, че актьорският тренинг е безценен опит, който ще има положително влияние в живота им.

Комуникацията на актьора с текста, като знакова система, е работа и внимание върху всяко изречение, разбиране на смисъла и идеята, която иска да внуши, като целта е текстът да бъде интерпретиран от съвременен ракурс, така че публиката да е част от случващото се, да познае себе си или намери нещо ново и интересно за света, хората и взаимоотношенията между тях... Посланието на спектакъла е за ценностите, които остават непреходни за всички времена. Когато актьорът има вътрешна мотивация, вярвайки в посланието, водейки действието, той отрича или затвърждава идеите, които трябва да докоснат публиката. Актьорът като отправител на посланието въвлича получателя (публиката) в разкодирането му чрез емоционалното въздействие, което само по себе си е театрален знак.

Работата в екип и времето, прекарано заедно, способства за сближаването на отделните личности въпреки различията им. Помага им в това да съчетаят усилията си в нещо, което всички харесват. Показва им, че много различни хора могат да се разбират. Че не е нужно всеки да мисли или „да прави като мен“. Показва им, че за да си екип с някого, трябва не само да искаш, а и да даваш. Щастливи са, че са част от този екип, че са част от цялото. Чрез работата по спектакъла успяват да се докоснат до същността и красотата на всеки един участник, да го обикнат и да бъдат отговорни и етични. Споделят отговорността си, посланието си, подкрепата си един към друг, истинността на отношенията, водени от собствения си порив и от общото начало: *„За да надникнем в тайната и да мълвим слова прекрасни за началото на света и сътворението на всичко, туй що е първо, и туй що последно е“.* – „Метаморфози“ по Овидий. Различни са като индивиди, но в различията си се допълват!

Няма да анализирам в този текст пътя на педагога в изграждането на качествата в

студентите, необходими за изкуството на превъплъщението, тъй като това е област, позната на читателите в едно специализирано издание.

Важното, което бих искала да подчертая, са резултатите от актьорския тренинг в развитието на значими ценностни лични качества в онези, за които професионалното актьорството не е основна цел и които ще ползват наученото от тренинга в реалния живот.

Ако приемем въображението като допълнително сетиво, то вече бива усещано в ежедневието почти наравно с останалите пет, споделят студентите. Богатото въображение позволява на човек да види нещата от повече гледни точки. Не го ограничава. Така общуването става с лекота, напълно естествено. Умението да различаваш естественото поведение от изкуственото такова се усилва чрез актьорския тренинг. От друга гледна точка, пълноценното общуване в работна среда улеснява в изключително голяма степен освобождаването от психическа и физическа напрегнатост, което дава възможност за по-лесно представяне на различните страни от себе си пред хората. Истинността в общуването сама по себе си е предимство. Без нея то е неосъществимо. Помага точно в това да изслушваш другия и да внимаваш какво говори, да си концентриран в един разговор. Така може да се получи пълноценна комуникация. Важно е човек да слуша човека срещу него и да го чува какво му казва. Умението да бъдем искрени и да отвръщаме с искреност, да изискваме истинност и да получаваме такава е прекрасен и върхов момент, доказателство за истински професионализъм, към който се стремим, съществен за всяка една сфера на работа. Качествата, които развива актьорският тренинг, са изключително много. Разбирайки и прилагайки тези качества и умения, общуването е ефективно и отворено към надграждане. Истината е важна и съществена предимно заради тези индивиди, които имат и споделят своите идеи. Без истинност в общуването, комуникацията е обречена, защото самата тя е процес на предаване и приемане на определено съдържание, което носи своя смисъл и послание. Затова в днешно време умението да бъдем истински в общуването е определящо. Чрез истинността си печелим доверието на събеседника. Ценност е да си гъвкав в общуването, да знаеш по какъв начин да привлечеш вниманието, да го задържиш и така да представиш нещата, че да получиш желания резултат – това е майсторлък, не говорим за лъжа! Умението да се наблюдава ежедневието, хората, движенията и въобще света около нас е важна част от актьорския тренинг и в зависимост от аудиторията подходите са различни.

Актьорският тренинг, изучаван и практикуван от индивиди с различни професии, помага за познанията в посока автентичността на Аз-а, разширява въображението, създава навици за дълбоко наблюдение на живота и хората в различни обстоятелства, обогатява арсенала от средства за въздействие, развива адаптацията в ситуации на преговори, дебати или други взаимоотношения, като по този начин укрепва взаимното разбиране, подкрепата и съпричастието в различни житейски дейности, помага за реализацията на цели.

БИБЛИОГРАФИЯ:

- **Jeremi Rifkin**. The Emphatic Civilization, Penguin Group, USA / Inc/, 2009
- **Konstantin Stanislavski**. An Actor Prepares. A Theatre Arts Book. Routledge NYC, 1936, 1948, 1964, 1988, 1989, 2003
- **Stella Adler**. The Art of Acting. Vintage books., 1987
- **Ерика Фишер-Лихте**. Театърът, като семиотична система – „Семиотиката в действие", сборник статии 2007, изд. НБУ
- **К. С. Станиславски**. Работата на актьора над себе си, I и II част, изд. „Наука и изкуство", 1976
- **Кристиан Банков**. Семиотични тетрадки част II, изд. НБУ, 2004
- **Умберто Еко**. Семиотика на театралното произведение – „Театрален бюлетин" 3/84
- **Ървинг Гофман**. Представяне на Аз-а във всекидневието, изд. къща „Петър Берон", 2000
- **Юрий Лотман**. Семиотика на сцената – „Театрален бюлетин" 3 /87

DE FACTO



Алекс Едозие

АЛЕКС ЕДОЗИЕ и театър „Ироко"

Нигериец, възпитаник на НАТФИЗ, с театър във Великобритания

Невена Фетваджиева

Историята прилича на приказка. Имало едно време в Нигерия една красива млада жена, която много искала да има дете. Уви, сякаш някакво проклятие тегнело над семейството и колкото и да се обичали с мъжа си, Господ не ги дарявал с рожба. Децата им се раждали мъртви. Накрая отчаяната майка решила да отиде при един известен шаман и опасенията й се потвърдили – някой бил проклел рода им. Шаманът дал на жената една малка торбичка, която тя никога не трябвало да отваря и трябвало да остави в стаята на момчето, което щяла да роди. Веднага след раждането на детето, майката трябвало да отиде при него, за да направи той три знака – два върху лицето и един на гърдите на новороденото, които да го защитят от смъртоносна опасност.

След това жената щяла да може да има и други деца.

Не минала и година и жената родила първия си син. Изпълнила заръките на шамана и трите белега спасили момчето от смъртоносните ухапвания на отровно змийче, което излизало на все едно и също място, по пътя му от училище към къщи. И по чудо момчето не умирало след няколко минути, а успявало да стигне до дома си. Майката веднага го водела при шамана и той успявал да го излекува от смъртоносната отрова.

Момчето отдавна е станало мъж, но и досега в детската му стая стои малкото вързопче, което магьосникът дал на майката и заръчал да не се отваря.

След много години, когато на същото момче се родил син, той го кръстил Оджуруми – „дар от Бога".

Героят от тази приказка се казва Алекс Едозие и вярва в чудеса!

Той е роден в Нигерия. Завършва висшето си образование като театрален режисьор в България и работи във Великобритания, където основава частна трупа „Ироко" театър – театърът, който лекува.



Декор на „Ироко"

КОЙ Е АЛЕКС ЕДОЗИЕ (АЛЕКС ОМА ПИУС)

Алекс Едозие е роден в Лагос (Нигерия). След като завършва гимназия като първенец на випуска, идва да следва в България. Записва „Операторско майсторство“ в Кинофакултета на ВИТИЗ „Кр. Сарафов“, но още като първокурсник се влюбва в театъра и следващата година кандидатства отново. Приет е в класа на проф. Сашо Стоянов, специалност „Режисура за драматичен театър“. Завършва академията (по това време ВИТИЗ става НАТФИЗ) с отличен успех и заминава за Лондон. Там се явява на изпити за следдипломна квалификация по Актьорско майсторство. Представя и касета с видеозапис на своята дипломна работа „Среднощна история“ (Шон О’ Кейси), в която изпълнява и главната мъжка роля (Джон Джо Мълигън).



Плакат за спектакъл

Признават правоспособност на Алекс Едозие като актьор. По преценка на комисията неговият талант и знания покриват всички критерии за актьорско майсторство и не му е необходима допълнителна квалификация. Дават му направо документ за правоспособност. Много скоро Алекс оправдава това признание. След по-малко от година той печели голямата награда за постановка и главна мъжка роля в „Макбет“ (Шекспир) на Празниците в чест на големия ирландски поет и драматург Уилям Йейтс.

Това е и началото на блестящата кариера на един възпитаник на българската Националната академия за театрално и филмово изкуство (НАТФИЗ).

Алекс Едозие приема артистичния псевдоним Алекс Ома Пиус (Алекс синът на Пиус), любимо име, с което го наричат в детските години.

Порасналото момче е:

- носител на наградата на ВВС за „Принос в културата на Англия“;
- постоянен консултант в Кралския шекспиров театър;
- член на Royal Society of Art, след неговото име се изписва FRSA (Fellow of the Royal Society of Arts);
- член на Ротъри клуб, където отговаря за Международната помощ (Chair на International Affairs). През май тази година са изпратили парична помощ и на Дома за деца, лишени от родителски грижи „Олга Скобелева“ в Пловдив;
- основател и артистичен директор на Театър „Ироко“, известен в цяла Англия, носител на много награди.

В СЛУЖБА НА ОБЩЕСТВОТО

Театрална компания „Ироко“ е основана през 2002 г. в Лондон, от професионални актьори, музиканти и танцьори. Още в първите години „Ироко“ печели наградата на в. „GUARDIAN“, и е признат за една от петте най-известни частни театрални трупи, които изнасят много благотворителни представления.

В своите представления „Ироко“ театър“ използва формите на традиционния африкански театър: устен разказ, драма, музика и танц. Аудиторията, пред която театралната трупа изнася спектаклите си, е практически неограничена – от театрални сцени до салони за работа с деца и хора в неравностойно положение.

Още при създаването си трупата на Театрална компания „Ироко“ си поставя амбициозната цел да даде отговор на редица важни



Уъркшоп



Занимания с деца

житейски въпроси:

- как да открием скритите в нас възможности за творчество;
- да добием самочувствие;
- да отключим механизмите за постоянно генериране на позитивна енергия;
- да преодолеем комплексите си.

Спектаклите и уъркшоповете на „Ироко" са известни в цяла Англия и ангажиментите на трупата са толкова много, че времето за турнета по света е ограничено. Въпреки това, ръководителят на трупата Алекс Ома Пиус (Алекс Едозие) иска на всяка цена театър „Ироко" да посети България.

АЛЕКС ЕДОЗИЕ РАЗКАЗВА ЗА „ИРОКО"

– Защо избрахте името „Ироко" – какво означава то?

– Според нигерийската митология Ироко е дървото, което дава животворяща сила и прави чудеса. От неговите корени извира енергията за творчество и духовност, а който се допре до стъблото му, е здрав през цялата година. Ироко закриля децата, вдъхва надежда на онеправданите и наказва тези, които унищожават природата.

Ще ви разкажа една нигерийска легенда за това как хората научили за вълшебното дърво.

Станало съвсем случайно. Един човек отсякъл дърво Ироко, искал да направи от него столче, но изведнъж пънчето му заговорило: „Какво направи ти, безумецо! Остана само още едно дърво Ироко. Като отсечете и него, няма да има кой да ви помага вече!" Човекът се изплашил и хукнал да бяга, а пънчето след него! Като стигнали до селото, човекът разказал какво му се е случило: „Нека някой от вас се опита да издялка нещо от това пънче!" Пънчето веднага тръгнало след друг, който се отправил към него с трион и нареждайки същите думи, го изпратило чак до къщата му. Тогава хората се убедили, че дървото е наистина вълшебно, а пънчето ги завело до последното останало дърво. Оградили последното Ироко, така че никой вече да не може да го отсече. Започнали да го пазят и да го почитат и се убедили в неговата чудотворна сила.

Решихме нашата театрална компания да носи името „Ироко", заради целите, които си поставихме още при създаването ѝ. Ние можем да покажем на хората и да ги научим на много практики, залегнали в традиционния африкански фолклор, с които да решат проблемите си със стреса и душевния дискомфорт. А театърът сам по себе си е чудо и когато ти бъде дадена възможност да бъдеш участник, а именно това правим ние, ти вече априори работиш със самочувствието на творец.

– Какво представляват спектаклите на театър „Ироко"?

– Всички наши представления са интерактивни, с времетраене от 45 до 60 минути, включващи слово, музика, песни и танци. Веднага след тях има уъркшоп, в който желаещите от публиката могат да се включат в някоя или във всички от формите на показания спектакъл - традиционно разказване или драматизация на африкански приказки, басни, митове и

легенди, в които са обединени всички елементи на африканския театър: глас, музика, движение, мимика, танц, игра с маски.

В традиционната програма на „Ироко" са включени също:

- интерпретация на текст – прилагане на африканското театрално изкуство върху откъси от класически пиеси или литературни произведения от други култури;
- карнавални празненства с маскарад и танци;
- едногодишен образователен курс, включващ обучение по музика, ритъм, пластика и актьорско превъплъщение, който завършва с голямо представление на сцена.

– Как помагате на хората в неравностойно положение?

– Хората в неравностойно положение, било поради физически недъг, липса на средства или „неравностоен произход" са най-онеправданите. Тези прослойки са подложени на постоянен натиск, при който нормално функциониращият обществен механизъм ги отхвърля като непълноценни. Този факт нанася най-големите щети не на мисловната, а на емоционалната система и оттам тръгват всички беди – лошо самочувствие, депресивни състояния или агресия. „Ироко" се опитва да върне на тези хора увереността в собствените им възможности и да ги накара да усетят радостта от живота. Нямате представа колко може да помогне ученето на различни ритмични техники. Стотици звуци и нюанси могат да бъдат „изтеглени" при работа с традиционните африкански ударни инструменти. Има ритмични съчетания, използвани от дълбока древност при африканските ритуали за здраве и сила. Ние показваме и учим хората на тези техники и резултатите са удивителни. Хора, които с усилие са правили по няколко крачки, след системно обучение са стигали до участие в състезания!

– Какво включват програмите на „Ироко" за различните целеви групи?

– При деца и подрастващи с поведенчески и емоционални проблеми, освен работата с ударни инструменти, включваме обучение по пеене и танцови техники, които са най-важните елементи за освобождаване на емоционалните задръжки и трансформирането на негативната емоционална енергия в креативност. Нашата работа в болниците с лежащо болни включва музикална терапия. Работим и по една специална програма, която много помага за облекчаването на болни, страдащи от депресия. Обучението включва пресъздаването на митове от фолклора на различни части от Африка или измислянето на фантастични истории от самите участници, които използват елементи от африканския театър – костюми, грим, ударни инструменти.

Тъй като работата е много и не можем да бъдем навсякъде, разработихме една специална програма за учители, които след обучение могат успешно да прилагат програмите за деца и подрастващи.

– Какво е за вас България

– Бяхме шест човека от петте континента - споделя Алекс – и всички останахме верни на театъра. Андреас работи в Гърция, Родриго, Естела и Риад в Швеция, Хуан във Виетнам, аз в Англия. Разпръснахме се по света, но докато бяха живи татко Сашо (*проф. Сашо Стоянов – б.р.*) и мама Цеца (*проф. Цветана Стоянова – б.р.*) - така наричат студентите от класа на Алекс своите преподаватели, непрекъснато поддържахме кореспонденция с тях и всеки знаеше какво се случва с останалите от групата.

И досега си мисля колко ще е хубаво някой ден ние - възпитаниците на Българската театрална академия, да се съберем и да си организираме едно общо пътуване до България.

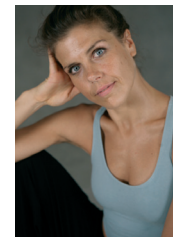
Израснах в Нигерия, създадох семейство и театрална трупа в Англия, но най-скъпите ми спомени са свързани с България. Там, от моите преподаватели и моите обичани приятели, се научих да виждам нещата от най-различни гледни точки. Благодарение на това сега имам не само две, а много очи към света. Аз съм като дърво Ироко, на което само клоните са в Нигерия и Англия, а коренът е в България!

– Какво ще пожелаете на театралните творци в България?

– Нека са строги към себе си и силни като дървото Ироко, а творенията им да носят добро и да бъдат безсмъртни!



Из света на американския театър



Рубриката води д-р **Антония Катранджиева**



АН БОГАРТ

„ПЕРСПЕКТИВИ" – СИСТЕМА ЗА ОБУЧЕНИЕ НА СЪВРЕМЕННИ АКТЬОРИ

Ан Богарт е режисьор, артистичен директор на театрална трупа „СИТИ" (която основава заедно с японския режисьор Тадаши Судзуки през 1992 г.), професор в Колумбийския университет, където оглавява Магистърската режисьорска програма

Съвременната глобална реалност ни кара да се интегрираме, да влизаме в между-културен диалог, да черпим от общото културно наследство и да разгръщаме театралната проблематика в един глобален социо-културен контекст. Актьорската професия има диалектичен фундамент, актьорът търси диалога със себе си, с околната среда, влиза в междуличностни взаимоотношения, изследва взаимовръзката между природата и човека, пътува от микро- в макровселената, за да се върне обратно към извора. По пътя среща хора, влиза в обстоятелства, взаимоотношения, възприема, наблюдава, пресява, изразява, променя перспективата си, участва в една постоянна игра на добиване и себе-разкриване, в един импровизиран поток от действия, в който търси своята актуалност и автентичност.

Основната идея за системата „Перспективи" Ан Богарт възприема от методологията на танцовите педагози Мери Овърлай и Айлийн Паслоф, които именно пледират за „създаване на съзнателни гледни точки" в процеса на работата. Тези структурни елементи, представляващи отделни модули, са единственият опит да се съчетае наследството и предимствата на танца с тези на театъра в постигането на пълна драматично-пластическа динамика и стилистичен плурализъм. В системата „Viewpoints" ("Перспективи") Ан Богарт съчетава опитите на Мери Овърлай да създаде нов театрален език на структурирана импровизация в рамките на постмодерното танцово движение в Америка и физически интензивния театър на японския театрален гуру Тадаши Судзуки, в чиято основа е залегнал стремежът на актьора да възвърне свърх-сетивността и възприемчивостта на своето тяло. Целта е да се развие тялото и умът като единен експресивен и оптимално възприемащ организъм. Осланяйки се на опита на Станиславски, Гротовски, Брук и Михаил Чехов и комбинирайки източни традиционни и театрални новаторски форми, обучението се стреми да възстанови целостта на тялото като инструмент на театрална експресия. Съчетавайки теорията на Мери Овърлай от шест перспективи: време, пространство, движение, форма, история и емоция, с физическата обработка на долната част на тялото (от ханша надолу) на Тадаши Судзуки, Ан Богарт създава една отворена система, която позволява на актьора сам да твори в процеса на репетиция и да демонстрира сила, издръжливост, концентрация, гъвкавост и спонтанност, качества, които не са присъщи на утвърдените американски актьори. Това насърчава актьо-

рите, както самата авторка се изразява, „да превърнат своето изкуство в непредсказуемо приключение".

Отворената система „Перспективи" се появява в отговор на сеизмичен културен трус, който разтърсва Америка след Виетнамската война през 60-те години на миналия век. С протестите за реформиране на гражданските права в социален план се ражда и абстрактният експресионизъм, постмодернизмът и минимализмът в изкуството. Културната експлозия тръгва от урбанистични центрове като Ню Йорк и Сан Франсиско и артистичната революция завладява постепенно цялата страна. Движението, което тръгва от шепа младежи, които се обединяват под купола на Джъдсън мемориал чърч в Ню Йорк (между които: Джаспър Джоунс, композиторът Джон Кейдж и Филип Кърнър, кинорежисьорите Джийн Фрийдман и танцьорите Ивон Рейнър, Триша Браун, Дейвид Гордън, Люсинда Чайлдс, Стийв Пакстън, Лора Дийн, Симон Форти, Мери Овърлай и мн. др.) е политическо, естетическо, персонално и напълно преобръща начина, по който артистите разглеждат творческия процес и своята роля като културни посланици. Те търсят алтернативен поглед към физическия и модерния танцов театър като освобождават хореографията от психологията на конвенционалната драма и я заменят с нова отворена структура на транс-персонални решения, закони и проблематика. Между тези пионери е и американката Мери Овърлай, която, преподавайки в Експерименталното крило на Нюйоркския университет, среща режисьорката Ан Богарт и я запознава със своята система „Шест гледни точки" – време, пространство, форма, емоция, движение и история. Богарт веднага транслира тези шест принципа от постмодерния танц директно в драматичния театър, обогатява ги с вече съществуващото натрупано културно наследство и включва останалите елементи като: контекст, артикулация, намерение, атмосфера, внимание, магнетизъм-присъствие, отношение и съдържание. В продължение на петнадесет години от 1975 г. Ан Богарт експериментира усилено с тези гледни точки, за да ги систематизира в ясно очертана структура от девет основни гледни точки, които да служат само като отпращащ шлюз за актьора. Разделени на две категории те включват ФИЗИЧЕСКИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ: пространствено отношение, кинестетична отзивчивост, форма, жест, повторение, архитектура, темпо, времетраене, топография и ВОКАЛНИ ГЛЕДНИ ТОЧКИ: тон (надстройване на гласа), динамика, акселерация/деселерация, тишина, тембър.

През последните години „Перспективи" е вдъхновила въображението на стотици хореографи, актьори, режисьори, дизайнери, драматурзи и писатели. И въпреки че системата се преподава и използва по цял свят в репетиционния процес, теоретичното й обяснение е все още непознато на театралната аудитория. „Перспективи", в които са залегнали естествените закони за движение в природата и основните принципи на времето и пространството представлява философия, която е превърната в техника за трениране на изпълнители, създаване на театрален колектив и генериране на органично движение на сцената. Перспективи е набор от определени принципи за движение във времето и пространството. Това са гледни точки на осъзнаване, които творецът може да ползва в процеса на работа. Втората част от „Перспективи" Богарт нарича „Композиция" или метод за сътворяване на нови творби чрез селектиране и аранжиране на отделните компоненти на театралния език. Тя дава възмож-



„Антигона" – компания „Сити"

ност на актьора да генерира нов материал, да опознае себе си, да проникне в своите вътрешни импулси, да използва елементи като мащаб, симетрия, асиметрия, перспектива, контрапункт, както и други помощни компоненти, като предмети, текстури, цветове, звуци, действия. Композицията дава възможност на актьора да влезе в конструктивен диалог с другите изкуства, като се търси най-адекватният театрален еквивалент. „Перспективи" предоставят алтернативен прочит на конвенционалните методи на актьорско майсторство, режисура, драматургия и дизайн. Те представляват една ясно очертана процедура, предполагаща не-йерархично и колаборационистко отношение към творческия процес.

Главната причина за появата на алтернативен прочит на съществуващата театрална теория е „американизирането" и ненужното фетишизиране на системата на Станиславски в Америка. Това априорно и аксиоматично усвояване на „метода" води почти до пълен застой в актьорското обучение за повече от 70 години.

Според Ан Богарт системата на Станиславски развива предимно фронталното полукълбо, което позволява на актьора съзнателно да следва процеса на превъплъщение. И въпреки че без това полукълбо на мозъка не е възможно интегралното съзнание, за Ан Богарт „мускулите се превръщат в изразно средство на ума", връзката мозък-тяло е нужната симбиоза за постигане на пълната трансформация.

Както Ан Богарт сама споделя: „Въпреки че системата на Станиславски е високо ефективна за киното и телевизията, „методът" превръща американското актьорско майсторство в свръх-реалистично пресъздаване на действителността. По-късно самият Станиславски признава, че неговите ранни психологически методи, които се радват на огромен резонанс в Америка, са неправилно разчетени. Тогава той сменя фокуса от събуждането на емоцията чрез емоционална памет към психо-физическа система от верижни действия, при която самото действие, а не определената психология на състоянието, предава дадено чувство или емоция. Затова системата на Богарт тренира физическата експресивност на драматичния актьор. Самата Ан Богарт се възмущава, че младите хора нямат никаква конкретна физическа връзка помежду си: „Само суета, няма предаване на чувства, на мисли, на емоции, това е пост-спин поколението, което няма връзка със собствените си тела. Сцената е място, където цяла мрежа от неврони функционира в един общ мозък и връзката на актьорите с телата играе ключова роля. Именно това предлага системата „Гледни точки" на Богарт, която дава възможност за ново невропластично функциониране на физическите неврони на ума. Тя дава нов дълбочинен начин на виждане на театъра. Както навремето през 1915 се появяват „теорията на относителността", течението на „кубизма" и експлозията на „модернизма" в изкуството, така и сега тази теория има амбицията да бъде „ново невронно огледало за ума и тялото".

Разбира се, Богарт по никакъв начин не оспорва заслугите на Станиславски в театралната теория и практика, а просто декодира неговата система през алтернативна гледна точка.

Вместо да наложи или фиксира дадена емоция, системата „Перспективи" позволява на едно неопитомено чувство да се появи от конкретната или въображаема физическа или вербална ситуация, където актьорите естествено взаимодействат, само-разкриват се, правят своите избори и създават действие, което заедно с вътрешната психологическа мотивация се разгръща във времето и пространството. Другият проблем е липсата на постоянна и системна подготовка у актьорите в Америка. Театърът е може би онази артистична дисциплина, която не изисква постоянна ежедневна психо-физическа подготовка от актьорите. Резултатът: ръждиви, негъвкави умствено и телесно актьори, които се чувстват недоволни и лишени от вдъхновение. На другия полюс стоят съвършено подготвените физически танцьори, които не разполагат с уменията да изразяват вътрешния живот на своите герои или да рисуват емоционални психологически пейзажи чрез телата си. Съвременният физически изпълнител (било то актьор или танцьор) трябва да умее и двете: да присъства, докато се движи, и да се движи, докато говори. Това се постига чрез ежедневна тренировка и чрез една отворена система, която да предоставя възможност за цялостно развитие. Такава е отворената система „Перспективи", отра-

зяваща новите тенденции в областта на Физическия театър, която не отрича натрупаното театрално и танцово наследство, а напротив го обединява и отваря към актьора и режисьора един климат на взаимно творчество, където и двамата се потапят едновременно в изследването на процеса. Така всеки има правото да генерира идеи, да създава нов език на движение, без да търси родителската благословия на режисьора; така всеки може да участва на кръглата маса на съвместното творчество. Същевременно този процес освобождава актьорите от напрежението постоянно да бъдат креативни и им позволява да се отдадат на случващото се в момента, без да насилват обстоятелствата, а просто да изчакат естествения ход на нещата да ги поеме. В системата не съществува вярно и невярно действие или оценка, съществуват само възможности, които в определен етап от процеса дават правото на избор. Този съвременен похват води до по-високо съзнание на сцената, по-верен избор и оценка, и, разбира се, в духа на Гротовски, до повече свобода и разкрепостяване. Физическият, менталният, психологическият и вербалният диапазон се разширяват, спектърът на актьорската палитра се обогатява, без да налага или ограничава, и като лакмусова хартия му показва силните и слабите страни, ненужните ограничения, навици и посока, по която да се промени и да израсне индивидуално и творчески. Системата „Перспективи" не е рецептурник, а просто един успешен опит да се осъвремени наличната театрална теория и практика, завещана от Станиславски, Гротовски, Брук, Арто, Брехт, Мейерхолд, Михаил Чехов, Еуженио Барба и много други, за да може всеки актьор да персонализира и пречупи през собствената си призма техните приноси и заслуги, и да ги ползва като жалони за психо-физическа подготовка и сценично превъплъщение. В съвременния Физически театър границите между актьор и режисьор са размити и почти заличени. Всеки изпълнител има свободата да наложи своето виждане и да избере само онези техники и практики от цялостния съществуващ фонд, като създава собствения си метод, онази комбинация от прийоми, които ще му свършат най-добра работа в изграждането на ролята или в структурирането на произведението.

Затова задачата, която стои пред съвременния актьор е да може сам да създава своето оригинално „меню". Както сам Константин Станиславски съветва: „Създайте собствения си метод, не разчитайте единствено на моя, сътворете нещо, което да ви върши работа на вас". Тази алтернативна гледна точка позволява едно дълбочинно изграждане на актьора, в перспектива.

РЕЖИСЬОРЪТ ЗА ПОСТАНОВКАТА СИ

„Урбан Тао – Еволюция"

спектакъл на българската трупа за Физически театър в Ню Йорк „Оувърграунд"

Мъж и жена, седнали гръб в гръб. Забулени в черен воал, главите са огрети от старо злато - като куполът на църква. Жената се изправя. В назвата си носи вързоп. Изпуска купчина камъни от утробата си. Мъжът се навежда към земята, вторачен в образа си. Писък. Втора жена с пирамида на главата, обърната с гръб към публиката трие два речни камъка, мирише на огън. Докосва къмъните до устата си. Отеква мантрата ом-ммммм. Трета жена, въртяща се хоризонтално по земята, обикаля оста си. Хваща се за опашката на ом-ммммм и промълвява ммммм...ма... мама. Мъжът се изправя, отваря книга в ръцете си, топва във въображаемо мастило, записва думите. Жената с пирамидата озвучава думите с гърлени тонове. Жест-звук-дума-съществителни, глаголи, действие – ниже се верига от алогични асоциации. Моделът рязко се променя... компас, паспорт, портал. Мъжът става и излиза през въображаема врата и заедно с жената с во-

ала преминават в паралелното пространство – светът на Тао-то. Двете жени продължават пингпонговото подаване на думи от а – до я, търкаляйки камъните. Всеки камък е буква от азбуката. В каламбура от думи достигнат до лайтмотива – врата-ключ-достъп. Играта на думи прелива в изречения – достъп, имам достъп до избора ви, притежавам паролата на вашия избор, чета мислите ви, аз съм вашето огледало. Седемте жители попадат в Нюйоркското метро. Токът спира, времето също. Дишат в различен ритъм. Коридор от дихания. Не обелват дума. Телата им се превръщат в компютърните букви на стара клавиатура. Нямат име, нямат роля, нямат цел, те са „аз", „той", „тя", „те" – просто жителите... В тунела те са букви, думи, низ от асоциации, който се стрелва през мрака на купето. Верига от внушения. Всяка дума провокира нова. В лиминалното пространство на тунела, между тук и там, те разказват съдбата си в града. Люшкат се като махало по полюсите на кармата – от предопределената към сътворената.

На екрана тече сюрреалистичен филмов монтаж за жителя и неговата проекция в града. Житейска, физическа, емоционална. Като пано на Салвадор Дали размитите форми на постоянно променящия се град танцуват по течението на реката. Пешеходна зебра се оглежда в прозорците на небостъргач, самотни сфетофари мигат, сенки на колоездачи, конференция на гълъби по жиците, пулсиращата динамика на светлините на града, автомобилното задръстване като проекция на мозъчния трафик на жителите – всички тези визии създават кубистичен фон върху който седем души битуват в града. Срещат се, разминават се, конфликтуват, свързват се, борят се, тикат паното на съдбата си. Преминават през влака на своите мисли, през квадратурата на социалните норми и клишета, през мехурите на илюзиите, през демона на страховете, през парадоксалните дилеми на технологическата революция, през час пик в метрото, през спомена за себе си в утробата, за да излязат от кутията, да изживеят кармичните уроци и да направят своя избор. Четири мистични герои катализират действията им като променят посоката на компаса им. Сфинксът – пазителят на философския камък и носител на предначертаната съдба събужда чувството в жителите да видят града като съзнание. Навигаторът – манипулаторът, който промива мозъците на хората и ги прави бурми от контролен механизъм, ги кара да излязат извън матрицата на сивото ежедневие. Квантовият скакалец – шаманът, който чете мислите, ги тласка към осъзнаване на грешките им, вдъхва сили сами да създадат своята реалност. Тао-то – абсолютната реалност, която побира противоречията в единната хармония на космическия ред им напомня, че са неразделна част от Вселената.



В тази пулсираща тоналност, игра на думи, жестове, образи и звуци, свързващи реалното и абсолютното, природното и технологическото, профанното и мистичното, е създаден спектакълът. Той съчетава елементи на танцовото, драматичното, филмовото, оперното и изобразителното изкуство с една-единствена цел – да събуди чувството за синестезия в публиката. Спектакълът завършва на пръв поглед дуалистично. Какво си избирате: Enter & Escape?

Попадайки в лиминалното пространство на тунела в метрото и в абстрактното поле на компютърната клавиатура осъзнаваме, че клавишите Enter & Escape не са единствените опции на избор. Ключът е в „простанството между" тях, между входа и изхода, между вдишването и издишването, между реалното и абсолютното. В този междинен резервоар между плюса и минуса се намира необятното поле от възможности, чрез които всеки миг създаваме своята неповторима реалност. Азбуката съществува, всички букви са вече там. Как ще ги пренаредим и какво ще напишем на кожата на Земята зависи от нас.

Антония Катранджиева

TÈTE-À-TÈTE

СТОЯН РАДЕВ

актьор в Драматичен театър – Варна

– Вие сте в изключителна професионална форма – демонстрирахте го в ролята на Ричард III от едноименната пиеса на У. Шекспир, поставена от Пламен Марков в Драматичен театър – Варна. А какво беше началото на творческия ви път?

– Ричард Трети е роля, която изисква минимум изключителна професионална форма. Уважаващият себе си актьор, трябва да бъде винаги в минимум изключителна професионална форма. Или поне да се старае да бъде. Благодаря за ласкателната оценка.

А началото... Началото беше непредвидимо, неочаквано, стресиращо по най-прекрасния начин. То ми се появи в момент, в който вече мислех, че няма да се срещна с актьорската професия... Дълга история... Впрочем, надявам се, че все още съм в началото на творческия си път.

– Варна, Варненският драматичен театър, Варненската сцена, Варненските колеги, Варненската публика – това е вашата територия, вашият свят. Какво лично вие направихте, за да бъдат взаимоотношенията ви с този „свят“ така взаимоизгодни, полезни, креативни?

– Нищо не съм направил. Обичам това, което правя, там, където съм, правя го с честност, любов и крайна отдаденост, защото в това намирам смисъла си.

– Варненският театър от години има своята мъжка звезда Михаил Мутафов. Вие застават плътно до него. Той важен ли е за Вас? Състезавате ли се?

– Михаил Мутафов е актьорът, към когото винаги ще изпитвам респект – заради „стоенето“ му в театъра, заради отношението му към театъра, заради мисълта му към театъра... Заради всичко това той е не само важен за мен, а изключително специален... Никога не бих се състезавал с актьор, който е с много обиколки пред мен.

– Отстрани погледнато може да се каже, че актьорската ви парабола се дължи на срещата ви с най-добрите ни режисьори, с които ви се случи да работите и особено с най-радикалните – Явор Гърдев и Лилия Абаджиева. Преди двамата вие имахте своите радващи ни успехи, но след тях някак си освободихте иначе богатите си актьорски данни и сега в спектакъла на Пламен Марков „Ричард III“ правите истинско „ревю“ на високо, свободно актьорско майсторство. Съзнавате ли това? Как го чувствате, как си го превеждате на свой език?

– Имал съм шанса да се срещна с почти всички интересни режисьори на нашето време. Имал съм шанса да се срещна и с доста неинтересни режисьори на нашето време. А също



Стоян Радев – Рачард III



С Михаил Мутафов в „Ричард III“



С Веселина Михалкова в „Ричард III“

така с актьори, актриси, художници, драматурзи... Всички тези срещи са ме изграждали и развивали. Имената са толкова много, че не бих се нает да ги класифицирам, категоризирам и изброявам.

– Със съпругата си Веселина Михалкова (Кралица Елизабет в „Ричард III") често си партнирате, а в „Ричард III" правите много силна сцена... Как съжителства една талантлива актьорска двойка?

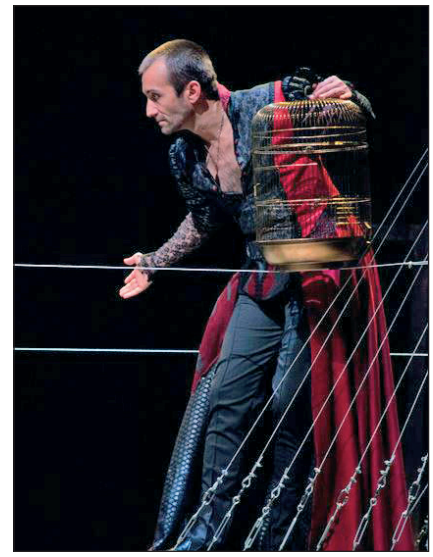
– Предполагам – като всяка средностатистическа неактьорска семейна двойка – това извън театъра. А в театъра съжителстваме като колеги. Само. Имаме късмета съжденията ни за театъра да са не просто на един език, а буквално еднакви.

– Очаквам да Ви поканят да преподавате актьорско майсторство в НАТФИЗ – младите имат нужда от уроците на действащи таланти. А какво представлява Театралната студия, която водите във Варна?

– Вече съм канен, но ред причини, като физическото разстояние например, не ми позволиха да се захвана с преподаване в НАТФИЗ. Театралната студия, която ръководя във Варна, е място с отворена врата и в двете посоки, в което идват млади хора със собствена мотивация и любопитство към театъра. Това е едно от най-смислените ми занимания с театър. Вече десет години.

– Ако успехът ви като Ричард Трети ви разглези и вманиячи, би било загуба за театъра ни, който и без това изживява тежък период и рядко има истински професионални постижения. Имате ли защитни средства и ще ги споделите ли?

– Не знам какво значи успех. Успехът може да го има тази вечер и да го няма утре вечер.



Стоян Радев – Ричард III

В едно и също представление, в една и съща роля.

Но всеки успех гъделичка суетата. Суетата е качество, без което не бих могъл да си представя актьорската професия. Защитното средство е самата суета – тя би трябвало да не ни позволява да се разглезваме.

К. Апостолова

КАКВО? КАКВО? КАКВО? КАКВО? КАКВО?

Режисьорът Пламен Марков за „Ричард III"

*– **Какво** място заема „Ричард III" в личната ви творческа биография?*

– Обичайното. Аз винаги се опитвам да правя текстове, които много ме вълнуват, теми, които са много важни за мен. Никога не съм правил и не правя спектакли заради пари, или поради политическа целесъобразност, или за да излъсквам имидж на арт-модерен режисьор, или заради награди, или заради фестивали. Правя само неща, които силно ме вълнуват, и сюжети, за които си мисля, че имам причини да ги разказвам от мое име. Трябва да съм натрупал достатъчно познание, болка, възторг, сарказъм, за да си позволявам да занимавам другите публично. „Ричард III" ми дава възможност да разказвам, а не да се показвам. Надявам се да съм употребил текста смислено.

*– **Какво** искахте да внушите на зрителите и какво да постигнете в професионален план с тази постановка?*

– Едната от темите, които ме вълнуват в нашето съвремие, е как така наречените интелектуалци изпадат в заслепение, как дилетантстват в обществената сфера, изпълвайки я с много шум, ярост, ожесточение, вместо с уж желаната от тях духовност, смиреност пред величието на естеството, красотата, справедливостта. Ричард и неговият учител Бъкингам в своите социоекспременти злоупотребяват със своята сила и суетното желание да бъдат „най-най-най" и стигат до блатото на екзистенциалното безсмислие. Баба ми казваше: „Умен, умен, че чак прост". Опитах се една стара история да бъде съвременна,

модерна и актуална по смисъл, а не по форма и претенции. Опитвам се да разкажа една интересна и сложна история просто и органично артистично, а не да закачам рекламното пано „Един спектакъл на... " и да чакам да бъда обявен за месия.

– ***Какво** дадохте на Стоян Радев като изпълнител на Ричард III и какво взехте от него?*

– Стоян е мой студент, както и други участници в спектакъла, но по-важното е, че той е и човек, с който можеш да обсъждаш проблема в пиесата и на персонажа, а не да се занимаваш със суетния въпрос: „Какво място ще заеме тази роля в неговата кариера на артист и с колко тази роля ще му повиши ставката". Той е открит и духовен човек, както и много други от съзаклятниците в тази театрална афера. Във Варненския театър има глад за наистина хубави неща и аз съм щастлив да работя с тези хора. Конкретно от Стоян взех удоволствието да работиш и даваш на сто процента от себе си, а не да се изживяваш като звезда, слънце, луна, облак, вятър или митическо същество. С него има можене, любов и всеотдайност, няма псевдоартистичност, няма митове и легенди. Това дадох, това взех.

К. Апостолова

АКЦЕНТИ

Театър „София"

ВТОРИ ЯВЕН КОНКУРС ЗА НАПИСВАНЕ НА СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРСКА ПИЕСА

Условия на конкурса:

Пиесите да са непубликувани, непоставяни на сцена и не участвали в други конкурси. Всеки автор може да участва с една творба.

Пиесите да бъдат изпратени в 2 (два) разпечатани екземпляра до 15.07.2012 г. на адрес: София 1504, бул. Янко Сакъзов" 23 А, Театър „София". Важи датата на пощенското клеймо и на електронна поща kosturkova@sofiatheatre. eu (в PDF формат). Кандидатите да посочат адрес и телефон за обратна връзка.

Наградената пиеса получава 4000 лв. и реализация на сцената на Театър „София".

НОВА СРЕЩА В КЛУБА НА ТЕАТРАЛНИЯ ПРЕВОДАЧ

На 12 януари в Клуба на Младежкия театър бяха представени три пиеси.

Корнелия Славова - "Необходими мишени" от Ева Енслър –превод от английски;

Нева Мичева – „Ничия земя" от Сандро Веронези – превод от италиански (театрална адаптация в две действия от по едноименния филм на Данис Танович);

Наташа Колевска – „Псмо до Касандра" от Педро Ейраш – превод от френски **(„Т")**



НОВА ПОСТАНОВКА

„Островът на съкровищата" по Робърт Луис Стивънсън, реж. Лео Капон, Драматичен театър - Пловдив

ДИАЛОГ



В „Полет над кукувиче гнездо"

ИВАН БЪРНЕВ

Актьор на свободна практика

Той е сред малцината ни актьори, които независимо дали са в по-малка или по-голяма роля, се раздават на сто процента на сцената. Роден е на 15 юли 1973 г. в Добрич. Завършва НАТФИЗ „Кр. Сарафов" в класа на проф. Стефан Данаилов. Носител е на „Аскеер" (2001) за изгряваща звезда за ролята на Франсоа Баладур във „Вечеря за тъпаци" от Франсис Вебер, постановка на Иржи Менцел в Сатиричния театър, на „Аскеер" и „Икар" (2011) за поддържаща мъжка роля на Били Бибит в „Полет над кукувиче гнездо" от Кен Киси, режисьор Александър Морфов в Народния театър. Женен е за актрисата Маргита Гошева, има син Матей на пет години.

– Какво ви донесе ролята на Били Бибит в „Полет над кукувиче гнездо", реж. Ал. Морфов в НТ „Ив. Вазов" - пари, слава, удовлетворение?

– От всичко по малко. Нека бъда честен. Тази роля не може да ме прослави чак толкова много в очите на хората в театъра, защото те отдавна ме познават. Но определено малко повече се зашумя около мен и последваха някои предложения в Народния театър. Пари чак толкова не, въпреки че не отричам - наградите носят пари и са важни за актьора.

Били Бибит ми донесе голямо удовлетворение заради това, че съм бил в един проект заедно със Сашо Морфов. Срещата ни с него се осъществи случайно. Радвам се, че не го подведох - интуицията му за мен, слава Богу, се оправда. Играх заедно с толкова много колеги – и от народния, и от държавния пътуващ театър - с някои от тях дори не се познавах. Докато правехме представлението страшно много се заобичахме. Това е хубавото на нашата професия – за много късо време се запознаваш с хора, които ти стават толкова близки, че започваш да ги чувстваш повече от приятели. С тях изживяваш вълнуващи моменти, които остават незабравими.

– Как се работи с Александър Морфов?

– Работата ми с него в „Полет над кукувиче гнездо" беше лесна. Все едно да си намериш играта като дете, която искаш да споделиш с някого - това е. Никаква съпротива нямаше от негова страна. Разбирахме се отведнъж, тичахме заедно по едни и същи пътечки. Но не само с него, а и с Динката (Деян Донков – б.а.), и с другите също. Това му е всъщност качеството на Морфов като режисьор, че умее прекрасно да си подбира хората. При него няма лъжа, всичко е искрено и с чувство за хумор. Пример за това са и другите му представления – например „Хъшове" – като видиш актьорите на сцената, като гледаш спектакъла разбираш, че това нещо е вдъхнато от някакъв магьосник. Разбираш какво може да направи една личност: да образува някакви химични съединения с актьорите и да ги накара да се слеят в сложни молекулни образувания. Това определено е голямо качество.

– Кои режисьори предпочитате? Работили сте с едни от най-добрите - Иржи Менцел, Крикор Азарян, Александър Морфов, Явор Гърдев...

– Всички те са майстори, гении в своята професия. Трудно ми е да посоча конкретно някого, но определено обичам да работя с режисьори, които ме карат да почувствам, че аз правя нещата на сцената, аз си измислям героя. То може да не е така, но ако режисьорът те излъже, се получава симбиозата. Почувствам ли обаче, че ми се поставят някакви граници, лимити, започвам да се „прибирам" и да не мога така свободно да работя, да бъда креативен. Повечето от тези режисьори са такива - водят

те по такъв начин, че имаш чувството, че ти си ги правиш нещата. Така се получи и с Явор Гърдев в „Ръкомахане в Спокан" от Мартин Макдона. Ролята ми е истинско предизвикателство за мен, нещо като да видим дали тази дължина можеш да я скочиш... Не съм сигурен, че докрай я скачам, но ми се струва, че смисълът е в засилването и отлепянето.

– Какво е за вас партньорството на сцената?

- Най-важното. Театърът се ражда точно тогава, когато виждаш как един човек отстоява позицията си, слушайки другият какво му казва. Актьорът не е самичък дори и в моноспектаклите.

– Всъщност, какво ви накара да станете актьор?

– Накара ме това, че не съм знаел какво точно е да си актьор. Сега с натрупания опит и знания никога не бих станал актьор. Целият този зор, труд, разбиване... Но аз вече съм го приел като религия. Като се кръстиш в тази професия, си носиш кръста. За добро или за лошо. В името на това, което си вярвал необременен. И си казваш, че ще стане по-хубаво, ще има повече пари за театър, ще има и по-други форми, ще можем да играем повече и по-свободно. Живееш и работиш с тази вяра. Всъщност станах актьор, защото театърът си ме взе. Преди НАТФИЗ не знаех какво е театър. И когато влязох в академията разбрах, че съм попаднал на мястото си, че това е нещото, с което искам да се занимавам. Господ си знае работата, ще видим докога ще ме котка в това място, наречено театър.



В „Рицар на светия дух" от Б. Папазов, реж. М. Младенова, „Н. Т. Ив. Вазов"

– Вие сте актьор на свободна практика от 1998 година. Това ли е рецептата за успял актьор или работата в трупата е по-важна?

– Понякога ми е доста мъчно, че си нямам трупа. Аз малко идеалистично си представям трупата – на едно място се събират хора и всеки ден обменят нови идеи. Обаче от друга страна, когато не си в трупа започваш всеки път отначало. Така си съхранявам любопитството към нещата. Искам да съм свободен, защото си давам сметка колко всъщност съм несвободен. Знам поне, че имам право да отказвам и да казвам „да" - имам право на избор. Това поне съм си го извоювал.

– Какво са за вас наградите?

– Радостни мигове. Актьорът е галено същество, обича да му ръкопляскат, да му се смеят, когато е смешно, да плачат, когато е тъжно. И, разбира се, да му дадат награда, когато е играл хубаво. Тези неща не са ми чужди... Няма какво да се лъжем, това си е голяма радост за един актьор. И си мисля, защо бюджета на всеки един театър да не го вържат към някоя банка или казино, да речем. Някой ми каза, че в Москва, преди да закрият казината, било така - ако искаш да откриеш казино, добре, но отделяш проценти от печалбите за театъра в района.

Мисля си колко хубаво би било всеки един театър на полугодие или за сезона да дава по десет хиляди лева на всеки, който се е скъсал да играе. В този смисъл уважавам наградите, когато ги има, а когато ги няма – не се избивам да ги получа непременно.

– В тази връзка, какво е отношението ви към театралната реформа?

– Нямам конкретно отношение. Не следя отблизо процесите, занимава ме повече художествената част. Изчаквам да мине време, да се изгладят нещата, за да си кажа мнението. На този етап мога да кажа само, че имам работа, но според мен би могло да бъде заплатена двойно или тройно. Аз съм на хонорар и това е подобрият вариант, но колеги-

те ми, които са на заплата, за тях е унизително да получават толкова – жива подигравка. Не може да принадлежиш на театъра, да си от сутрин до вечер в него, да се скъсваш от работа и за това да получаваш по 400 и нещо лева. Много от тях стоят в трупата, защото се страхуват, че ако напуснат няма кой да ги покани. То и моето е нож с две остриета. Тупам се в гърдите, но ако да речем никой не ме покани три месеца и не играя в представления, съм свършен. Сложно е, наистина.

– Има ли малки и големи роли?

- Няма. Има хубави, добре изиграни и качествени роли.

– Ето, ролята ви на Медведенко в „Чайка" от Чехов, постановка на професор Крикор Азарян е чудесно изиграна.

– Добре е, че вие го казвате, не аз. Спомням си как самият Коко Азарян тогава ме покани. Предполагаше се, че ще искам Трепльов, например, за да си хвърля цялата енергия. Но после видях, че професорът ме е избрал за Медведенко не случайно. Той доказа тезата, че няма малки и големи роли. През цялото време ми се радваше и ми помагаше, вкарваше в постановката специално за мен и ролята ми неща, за да стане образът плътен, истински през цялата линия на представлението. Така стана, че усещаш как този герой е симпатичен на самия Чехов.

– Какво е за вас театърът?

– Работа. На този етап си е работа, която правя с цялото си сърце и с цялата си физика. Защото съм човек, който дава всичко от себе си, не обичам да отбивам номера. Мечтая си за по-хубави дни, когато към всеки един проект ще пристъпвам така, все едно е един-единствен. Да му се отдам всецяло – енергия, време, здраве. Да живея само за театъра, ето както е например Мариус Куркински. Не му е лесно, той си знае какво му коства. Но това е идеалният вариант. Затова всички му се възхищаваме и го уважаваме, дори го поставяме на пиедестал. Отписал е всичко светско и се е отдал на театъра. Няма как да бъдеш това, без да се откажеш от много неща.

Лилия Динова

АКЦЕНТИ

Театърът на Леон Даниел



Мултимедийният проект „ Театърът на Леон Даниел" (2011 г.) е опит да се съхранят спомените за един от най-изтъкнатите български театрални режисьори. Своеобразната личност на Леон Даниел е представена в два диска – „Опит за портрет" , състоящ се от текстове на негови колеги, видео- и аудиоматериали, и „Режисьорски игри", мащабен архив, отразяващ възгледите и театралната практика на режисьора.

Съставителство и продуцентство – Сдружение „Изкуство, занаят, традиция". Консултанти на проекта – Ана Иванова и Кирил Дончев. Селекция на материалите – Таня Тамахкярова. Автор на видеоинтервютата – Боян Папазов. Автори на текстовите интервюта – Патриция Николова и Таня Тамахкярова. Автор на аудиоинтервюто с Маргарита Младенова – Ида Даниел. Проектът (двата диска) не се разпространяват с комерсиална цел. **(„Т")**

ДИАЛОГ

НОНА ЙОТОВА

Актриса в Сатиричния театър

Гледали сме я на сцените в Театър „Българска армия“ (ТБА), НДТ „Сълза и смях“, Сатиричния театър, Общински театър „Възраждане“... Нона Йотова е не само актриса, но и певица, композитор. Когато се срещнахме, ми подари стихосбирката си „Ще потъна в очите ти“ – една друга страна от многообразния й талант.



- Кога и при кого завършихте НАТФИЗ?

НОНА ЙОТОВА: Завърших Театралната академия през 1991 г. в класа на проф. Елка Михайлова. Тя много ме цениеше. Искаше да бъда нейният шедьовър. Виждаше ме в главни и централни роли. От нея научих най-важното – че истинският актьор трябва да се справя сам на сцената, а не да разчита на другите.

- Какво стана, след като завършихте театралното си образование?

Н. Й.: Заедно с режисьора Николай Георгиев създадохме Първи частен женски театър. Той постави пиесата „Сирано дьо Бержерак“ на Едмон Ростан и аз играх ролята на Сирано. Беше ми много интересно. Боевете бяха напълно истински, независимо че в спектакъла участвахме само жени. Тогава имах проблеми с очите, но дори и за тях забравих. Този женски театър просъществува една година. Благодарение на спонсора ни нямахме финансови проблеми. Точно там са ме видели от Театъра на армията и ме поканиха на тяхна сцена - проф. Крикор Азарян, Митко Тодоров, Васил Михайлов. Режисьорът Николай Ламбрев направи „Луна за несретници“ и ме взе да играя в спектакъла. Бях на сцената с Васил Михайлов и Атанас Атанасов. В Театър „Българска армия“ имам доста спектакли, за които си спомням с най-добри чувства – „Топаз“ на Марсел Паньол,“ Упи или театърът от края на века“ на Иван Радоев под режисурата на проф. Крикор Азарян и др.

- И все пак напуснахте театъра...

Н. Й.: Бях поканена да играя ролята на Бланш в „Трамвай „Желание“ на сцената на театъра в Перник с реж. Димитър Еленов, в партньорство с Асен Блатечки. Всъщност влизането ми в този спектакъл стана инцидентно – актрисата, която е играла главната роля, се е отказала и аз трябваше да поема ангажимента. Беше голямо изпитание. Това е пиеса с огромен текст. А и от Театър „Българска армия“ май не бяха много склонни с този мой гастрол. Напуснах ги. Бях поставена пред дилема – да играя Бланш или да остана в театъра, където вече нямах много ангажименти.

- А как се озовахте в Сатиричния театър?

Н. Й.: Заради проблемите с ТБА бях принудена да отида при тогавашния министър на културата Стефан Данаилов. Той самият отчете, че в театъра има известно напрежение. Хората, които вършат заедно някаква работа, трябва да се харесват. А аз изкарах доста години в ТБА – от 1992 до 2006 г.

- Труден ли беше скокът от един театър в друг и от един жанр в друг?

Н. Й.: Взех това решение по най-различни причини. В момента съм много щастлива. Не само предишният директор на Сатиричния театър Павел Васев, но и сегашният директор Иван Попйорданов проявяват разбиране към актьорите. Ако го няма артистът, няма театър и затова трябва да се отнасяме добре към него. Радвам се, когато журналистите пишат с любов за нашата професия, е, не всички, за съжаление. Преди години в ТБА бях едва ли не наказана да не играя. За един артист няма нищо по-лошо от това.

Обичам да имам свобода и да избирам. Ето сега с Иван Радоев играем една пиеса на сцената на IV етаж в Народния театър – „Дребни брачни престъпления“ на Ерик – Еманюел Шмит под режисурата на Здравко Митков,

сценография Невена Кавалджиева. Това е много хубав текст и представлението стана добро. А и Иван Радоев е великолепен партньор, който стои много добре на сцената. В българския театър трудно се намира актьор като него – хем да е интелектуалец, хем да е мъжкар.

- Какво е усещането за един актьор, когато играе на първата сцена на България, имам предвид Народния театър?

Н. Й.: Аз съм играла и преди на тази сцена. Имаше една постановка „Солфеж за кучета", в която бяхме заедно с Маргарита Карамитева и Михаил Петров. Съвсем различно е от другите театри. Народният театър е институция. Дори и спектакълът да не е на голяма сцена, усещането е удивително!

- Преди години играхте в спектакъла „Парижанките" по Франсоа Вийон в залата на клуб МТИ в НДК с режисьор Вили Цанков. Какво ви донесе работата с този естет на българския театър? На сцената там бяхте заедно с Аня Пенчева, Белла Цонева, Деница Шопова и др.

Н. Й.: Аз съм много щастлива че можах да се наредя сред така наречените негови актриси. Преди това имаше идея той да снима „Тит Андроник", където щяхме да играем със Стефан Данаилов. По-късно ме покани за ролята на Далила в Телевизионния театър. Много се радвам, че работих с Вили Цанков. Той не е от режисьорите, които обичат комедията. Но в „Парижанките" май се получи точно комедия. Дори самият режисьор се учуди на себе си.

- С какви режисьори си мечтаете да работите?

Н. Й.: Не съм работила с Теди Москов и Александър Морфов, с Мариус Куркински, с Галин Стоев. Но не мога да се сърдя на никого. Обичам работата с интелигентни и ерудирани режисьори, те има на какво да те научат. Бих работила и с млади хора, които сега прохождат в професията. Ето например със Стефка Янорова направихме пиесата „Опасни желания" под режисурата на Елена Панайотова. Това беше експеримент, защото е вид движенчески театър. Стана хубав спектакъл, но не беше за нашата публика. Нагласата на българина е сатирата да е на голяма сцена и да му е смешно.

- Какво мислите за партньорството в театъра? Играли сте заедно с Васил Михайлов, Ивайло Христов, Меглена Караламбова, в Сатиричния театър до вас на сцената са актьори като Пламен Сираков, Янина Кашева, Ани Вълчанова...

Н. Й.: То е извънредно важно и тук непременно се сещам за Ивайло Христов. Имах щастието в ТБА да си партнирам с него в „Буре барут" на Деян Дуковски, режисьор Крикор Азарян и в други постановки. В „Женитба" на Гогол аз бях Агафя Тихоновна, той – Подкальосин. В пиесата на Иван Радоев „Упи или театърът от края на века" имах много трудна задача да седя на сцената срещу Ивайло Христов и да не се засмея. А от другата страна до мен е Тодор Колев. Е, как става това? Ивайло само като ме погледне в очите – и край. Много ми се играе с него.

Има колеги, които са работили с мен и те казват, че съм добър партньор. Даниел Цочев, с когото играхме заедно във „Венецианска загадка" на сцената на Общински театър „Възраждане" казва, че е направил ролята си



В „Характери"

благодарение на мен. Мисля, че театърът е любов и затова гледам да помагам на партньора.

- Вие сте от актрисите, които не се застояват на една сцена. Кое налага това препускане по столичните сцени и не е ли уморително то? Печелите или губите от това?

Н. Й.: Не тичам достатъчно. А препускането ми помага. Бих искала да играя на много места – в Пловдив, в Пазарджик, в Бургас...

- Мислите ли, че участието в постановки като „Парижанките" и „Красиви тела" (реж. Владимир Люцканов, театър „Сълза и смях") се дължи само на външния ви вид или има и нещо друго?

Н. Й.: Аз не го възприемам така. По-скоро става дума за един женски дух. Красивите тела в този случай изразяват онова, което много ни се иска да бъдем. Има едно стихотворение на Евтушенко за жените – че има все нещо, което не е достатъчно. Тук много допринесе и режисурата на Влади Люцканов. Харесвам този тип режисьори, които са били и актьори преди това. Те правят различен, много близък до актьора театър.

- Играете в „Характери", автор и режисьор Камен Донев, на сцената на Сатиричния театър. Какво бихте казали за този наш драматург и ваш колега-актьор?

Н. Й.: В театъра Камен Донев изгради симфонии на бита. Българският театър се нуждае от творци като Камен Донев и Мариус Куркински. На фестивала в Банско хората плакаха на спектакъла „Български разкази" по произведенията на Ангел Каралийчев в изпълнение на Мариус Куркински.

- Какво ще кажете за театралния фестивал в Банско? Самата вие сте сред неговите учредители. Каква е идеята на този фестивал?

Н. Й.: Идеята се роди като на шега. Казах на кмета Краваров, че бихме могли да правим фестивал и той се съгласи. Просто настоя. Един зимен курорт през лятото има нужда от публика. И се заехме с организирането му. Обърнах се към Розалия Радичкова, тя има опит и много радушно прие идеята. Сега е селекционер на фестивала. Имаме и един организатор – Трендафил Данков. Още с появата си фестивалът спечели хората от региона. Оказа се, че има и добра база – читалище с въртяща се сцена. Как може тук да не се играе театър? В програмата се включват главно български спектакли и актьори. Имахме предложение и за руски спектакли, но решихме, че ще стане понататък. Така че от 1 до 7 юли за града е празник! Срещаш хора, които можеш да видиш и в София, но тук е различно. Театърът е жаден за хубави представления. Спонсори на фестивала са Община Банско и Bansko Royal Tower – хотелът, който приютява артистите безплатно. Мария Сапунджиева дойде със спектакъл на Сливенския театър, постановка на Борислав Чакринов и пожъна успех! Къде иначе ще видиш една добре позната актриса в нова и необичайна светлина?

- Мечтаете ли за дадена роля?

Н. Й.: За женската роля в „Царството земно" на Тенеси Уилямс - знам, че преди години Катя Паскалева е направила тази роля. Играе ми се в хубава пиеса.

- Какво са за вас музиката и пеенето?

Н. Й.: При мен е творчество. Аз съм творец, а това е различно. Писането на музика си е контакт с Бога. Музиката е онова, което излиза от сърцето. Имам издаден диск с текстове по стихове на български поети-символисти Николай Лилиев, Кирил Христов, Теодор Траянов. За мен това е мисия. Изпитвам огромно удовлетворение. Моя е и музиката за театралния спектакъл „Златното момиче" в Общински театър „Възраждане". Направих и кавър версия на песента „Една българска роза" и бях много щастлива, когато сестрата на композитора Димитър Вълчев и Найден Вълчев (автор на текста) дойдоха да ме поздравят. Имам кавър версия и на песента от филма „Козият рог" по оригинала на Мария Нейкова. Музиката е най-висшето изкуство. Тя въздейства направо на душата ти.

- Къде се чувствате най-истинска?

Н. Й.: Аз съм истинска във всички тези неща, но по различен начин. Най-щастлива съм, когато играя на сцената или когато подготвям някоя песен. Мога да разсмивам или да разплаквам публиката. Най-важното нещо е да въздействаш на хората. Театърът трябва да докосне зрителя в залата.

- Спектаклите, които напоследък са ви впечатлили?

Н. Й.: „Изобретателната влюбена" в МГТ „Зад канала" и „Ритъм енд блус 2" пак там. Румен Цонев е много талантлив музикант. Обичам да се смея, когато ходя на театър и затова спектаклите на Мариус Куркински ме вдъхновяват много. Театърът е емоция. Бих искала да гледам „Железният светилник" в ТБА. За мен Александра Сърчаджиева е една много талантлива актриса. Виолета Марковска също.

- Имате син. Как бихте реагирали, ако той се ориентира към актьорската професия?

Н. Й.: Той направи своя избор. Тръгна на курсове по театрално изкуство и на втория ден се отказа. Нека върви по своя път.

- Какво ще пожелаете на вашата публика?

Н. Й.: Много обич, защото това създава света, здраве и късмет. И да продължаваме да споделяме тази обща любов - театъра. Театралното представление е любовен акт. Там няма лъжа и преструвки. Това, което съм в живота, това съм и на сцената. Няма нищо по-добро от тази споделена любов, когато в рамките на час и половина-два забравяме проблемите си. Обичам театъра, обичам колегите си. И нещо, което не мога да забравя – през 2009 г. на фестивала в Банско Велко Кънев изигра своите „Дванайсет разгневени монолога". Беше с едно микрофонче на ревера. Няколко дена преди той да си отиде, бях в болницата и просто не можех да не отида до стаята му. Той ме видя и ми махна – все едно се сбогуваше с нещо. Ето това е истинският актьор.

Ивон Димитрова



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд „Култура“

ДА и НЕ

За „Mc Beth“ по У. Шекспир, реж. Теди Москов, Младежки театър

Макбет, какъвто всеки заслужава

Гергана Пирозова

Едно е сигурно, впечатленията ви от спектакъла „Макбет“ на Теди Москов в Младежкия театър зависят от очакванията ви. Ако сте се приготвили най-после да бъдете разтърсени от истинския „Макбет“, такъв какъвто трябва да бъде според вас, аз ще съм първата, която ще искам да узная какъв си представяте. Защото днес, през 2012 г. сме изправени пред един интересен феномен, стар колкото света, но ескалиращ циклично в човешката и разбира се, нашата история – преклонението пред някаква представа за истинност, наричана традиция.

Обширна е темата кога подобни консервативни нагласи се завръщат, в какви исторически моменти се появяват и дали са симптом за някакви промени. Тук по-логичният за мен въпрос е: Чия представа за традиция взимаме? Своята, тази на бащите и майките ни, или на прадедите ни, а също за нашата традиция ли става дума или за чуждата, извън България? Съотнесено към пиесата на Шекспир „Макбет“, написана преди 406 години, по време на т. нар. Елизабетинска епоха, вероятно в Лондон, този въпрос започва да звучи още по-интересно. Изпитвам нескрито любопитство да разпитвам хората как си представят, че трябва днес да изглежда едно истинско представление на „Макбет“. Какво очакваме от него?

Дали очакваме класически прочит (каквото и да означава това), тълкуване, интерпретация, колаж, преразказ, който да бъде разбираем за всички? Дали изискваме от режисьора Теди Москов да разкаже „Макбет“, така че да няма нужда да бъде прочетен? В това ли е смисълът да се възпроизвежда класиката, превръщайки я в паметник на колективната памет, тогава когато режисьорът твърди, че желае да ни забавлява с една от най-кървавите трагедии. А и ни предлага да я погълнем само за 55 минути като бързо приготвен сандвич? Предстои ли ни действително едно кристално чисто забавление, както ни обещава Теди Москов, и дали наистина трябва да „четем“ неговия „Макбет“ като fast food, като безпаметно угощение, за което не са необходими нито знания, нито усилия, или да предположим, че това е кокетен капан. Дали зад неговата реплика, че днес „духовната храна не е полезна за укрепването на човешката душа“ не прозира намекът, че всеки

е заслужил постигнатите хоризонти от знание и опит, за да прочете само своята пиеса със заглавие: „Аз чета „Макбет".

Единствената необходимост днес да се поставя Шекспир е като бъде модернизиран, така твърдят театралните теоретици, а пръв скандалният Алфред Жари в края на 19 век радикално превръща в пародия кървавата трагедия, като написва цикъла за Крал Юбю. Това почти сатанинско действие спрямо сакрализираните текстове на ейвънския бард отприщва вълна от Шекспирови интерпретации, както сценични, така и драматургични. Всяка епоха има своя „Макбет", както и своя представа за трагично и трагедия. Докато 18 век е бил зает повече с това да разреши казуса с техническите ефекти около появата на духа на Банко на сцената и прелитането над нея на трите вещици, то през 19 век нахлува психологията и образът на Лейди Макбет приема по-разнообразни прочити – от зла фигура, до загрижена за кариерата на съпруга си домакиня. За сметка на това в края на 19 век, под влиянието на идеите на Ницше и Фройд, Макбет е превърнат в интелектуален сластолюбец, който не е обхванат от чувство за вина, а само от страх, че ще бъде разобличен.



„Макбет"

„Макбет" се превръща почти в запазена марка на авангардния театър през 20 век, като особен интерес представлява фигурата на Лейди Макбет и най-вече трите вещици. Изобщо историята на възможните прочити на „Макбет" е като кратко ръководство относно възприемането и разбирането за трагично. Разбира се, няма как да пропуснем едно от най-атрактивните мероприятия на агитпропа в САЩ - Федералният театрален проект (1935-39), реализиран по време на голямата депресия, за да се създадат работни места за актьори, художници и хора на изкуството. През 1936-а поръчват на 20-годишния, но вече придобил радио слава, Орсън Уелс да режисира „Макбет" с трупата на новосформирания от федералните власти Негърски театрален проект (Negro Theatre Project). Това е и първото представление с напълно модернизирани костюми на Макбет, известно с името Вуду-Макбет (тук ще пропуснем марионетъчното представление на Жари). Действието се развива на о. Хаити, всички актьори са негри, освен главните персонажи. Вуду барабани, танци, магии, вуду-кукли присъстват на сцената на фона на нарисувани скелети и палми. Всичко това е било съвсем насериозно. От тук нататък следват за „Макбет" 80 години в битка за въображението на публиката.

Авангардът се конструира върху парадокса и уникалния стил, който всеки творец иска да отпечата върху универсалния текст на Шекспир. Така „Макбет" присъства в концепциите на едни от най-знаковите режисьори на 20 век – Брук, Маровиц, Шехнер, Йонеско написва комедията „Макбет", а Хайнер Мюлер написва своя вариант. Полански заснема „Трагедията на Макбет" през 1971 г., а още през 1957 г. Акира Куросава пък „Замъкът на паяците". Списъкът е огромен и продължава до днес. След книгата на полския театрален критик Ян Кот „Шекспир – наш съвременник", днес става още по-лесно да си обясним защо Макбет във филм от 2001-ва става гражданин от 70-те и действието се развива в хамбургер кафене във Филаделфия. Политическият театър от края на 60-те в Европа е преодолян и претопен от ужаса от безсмислието на консуматорското общество. Днес „Макбет" присъства под формата на анимации, образователни филмчета, видеоигри, даже семейство Симпсън го играе, а през 2001 година на фринджа фестивал в Ню Йорк е представен Нинджа Мак-

бет на Tiny Ninja Theatre, с малки пластмасови кукли-нинджи, а сцената е един куфар и се играе само от един актьор в рамките на 40 минути – представлението е хит.

След всичко това е ясно защо Теди Москов твърди, че всички дълбокомислени тълкувания са изчерпани. Самият той през 1996-а поставя „Макбю" по Шекспир и Жари в „Бремер театер", определяйки го като висока пародия. Какво ни очаква днес, когато всички стилове вече са измислени и „всичко, което остава, е да се имитират мъртвите стилове, да се говори чрез маските и гласовете във въображаем музей", в който все повече се злоупотребява със стари модели, положени в нов контекст. Представлението на Теди Москов открито прилага трика, формулиран от един от теоретиците на постмодернизма Чарлз Дженкс, т. нар. „двоен код" – на сцената има двойна система от знаци – едната е за непрофесионална публика, другата – за специализирана.

В епохата на хиперконсумацията диктатор е удоволствието, фиксацията в постигането на неограничена наслада веднага, идеята за живота като осъществяване в непрекъснатото поглъщане – на храна, секс, предмети, приятелства, зрелища, които да заситят вечно гладните сетивата. Москов буквално „нахранва" лакомата за бързодвижещи се и лесносмилаеми образи публика чрез анимационно-карикатурната естетика, напомняща техниката на киномонтажа, чрез динамично сменящите се гегове, скечове, средства от комедия дел арте, куклени трикове, потоци от асоциации, размяна на горница и долница, шаради, езикови игри, комбиниране на ежедневно с възвишено, бомбастичните костюми (поздравления за Свила Величкова), напомнящи за гигантски куклен театър, импровизации, бутафорност, в които ни се внушава илюзията, че всичко това е история, разказана от луд. Със замаха на палаво дете Теди накъсва сюжета на парчета, които се движат ту към финала, ту в началото на историята, отхвърляйки идеята за линеарен разказ. Представлението е оголено до сценарен скелет, върху който режисьорът изгражда втори план, мрежа от интелектуални капани и закачки, чрез симултанно съществуващи множество миниатюрни сюжети – пародия на театрални и кино клишета, полепвани внимателно върху добре известния сюжет.

Върху оголения червен куб - сцена, разкривен и нереалистичен, така както кубизмът повелява, чуваме и вуду барабанчетата на Орсън Уелс, откриваме и голите вещици на Йонеско, и примитивните инстинкти, които задвижват злото (така както авангардът предпочита), и садомазохистичните костюми на Трио „Хинелоза" - препратка към съвременните представи за еротично, които по-късно ще се превърнат във феи с конусовидни шапки, жени с бради (както е по Шекспир), гръцки хор, понякога захванати в нашенско хоро, или просто резоньори, коментатори и разказвачи, феи, монахини, комисия в кандидат-студентски изпит за Крал злодей, подпомаган от загрижената си съпруга Лейди Макбет (Станка Калчева), която, разбира се, е и една от вещиците. Кой е Макбет – мухльо с пазарска мрежа с портокали, случаен гражданин, подтикнат да злодейства, жертва на зла съпруга, или нашият съвременник - Макбет, лишен от съзнанието за трагично, понесен на вълната на случайността, безразличен, емоционално дистанциран, индеферентен към заобикалящото го. Изкристализират големите теми, подмятани от окарикатурените образи на Шекспир. Човекът е обречен да притичва върху сцената на живота, нелепо обсебен от клишета.

Това е първото представление в последните години на Теди Москов, в което не наднича маската на смешно-тъжния клоун, нито прозира скръбта по загубата на илюзиите в търсене на изгубения рай. Спектакълът „Макбет" е измъкнат от меланхоличната печал, която често трепти в патетична тоналност при Теди. Няма заиграванията с малкия човек, носител на всички добродетели, но пожертван в мелачката на живота, няма кокетиране с уж неназидателните добродетели. Сурово и категорично Теди Москов чете съвременния „Макбет". В него няма разказ, няма сюжет, няма главни персонажи, нито поуки за живот, защото всичко това може да бъде и плод на:

„Кикимори четат „Макбет"

И така отново ще се върна към началото. Представлението „Макбет" е такова, каквото всеки от нас заслужава. То може да ви се

стори забавен фарс, интелектуална пародия, гротеска, клоунада, изпъстрена с цитати, прочетени от кикимори, или не от Шекспир, а от Шекспировски, защото единият е високопарен, а другият – хипнотизатор. Може да се посмеете на лесносмилаемите пародии и смесването на ниско с високо, където Макбет става Мехмет, а разказът се движи, вечно завръщащ се в началото, върху ритъмът луп-луп (предизвикано от въртене на Шекспир в гроба), деликатно подсказан от автора, защото кой друг, ако не самият Шекспир ни дава възможност за всичките тези прочити?

Ако сте следили в последните години представленията на Теди Москов, няма как да не откриете, че актьорите на Младежки театър се оказаха най-тедимосковите в последните години (Станка Калчева, Малин Кръстев, Вежен Велчовски, Ярослава Павлова, Лилия Гелева, Герасим Георгиев – Геро, Красимир Недев). Няма как да не усетите, че режисьорът чете „Макбет" като... „история, разказана от луд, със много шум и бяс, в която няма ни капка смисъл", но наужким, защото всъщност това комедия ли е или трагедия и изобщо редно ли е да говорим за жанрове?

Има представления, които превръщат своя зрител в отворена книга, в която може да прочетеш множество текстове или да разгледаш картинки, но „Макбет" на Теди Москов отваря страници за всекиму, според нуждата и моженето.

Дете чете „Макбет" (неподправен запис)

„Имало едно време три вещици, които искали да има нов крал, който трябвало да е по-зъл от другите. Направили прослушване. Старият крал е с бебешки дрехи, за да го помислим за идиот. Вещиците избраха онзи, който обеща, че ще убие всички поданици, роднини, деца, но другият откраднa короната.

Това е история за човек, който се казва Макбет, тъпият Макбет и трите вещици. Макбет убива всички, но той е жив и затова представлението се казва Макбет. Накрая пада и умира и той, защото така сънят му ще стане вечен. Край! Всичко това е сънят на Макбет. Забравих – сцената е червена, защото има много кръв."

„Mc beth" – вчерашен недопечен хамбург

Николина Делева

Новата постановка на Теди Москов „McBeth" по У. Шекспир е може би началото на нов жанр: театрална „fast food" - едночасово упражнение по заиграване и пародиране, чийто резултат е серия от лошо сглобени скечове от програмата на комедийна вечеринка, посветена на Шекспировия Макбет. Стилът много напомня на телевизионното предаване „Комиците", в което участват неговите бивши актьори Кръстьо Лафазанов и Христо Гърбов. Всеотдайните актьори от Младежкия театър играят за първи път в представление на Москов. Трите актриси – вещиците кикимори от трио „Хинелоза" (Станка Калчева, Ярослава Павлова, Лилия Гелева) се справят чудесно, както и Малин Кръстев, който явно може да изиграе всичко и всеки, във всякакъв стил, и да бъде еднакво убедителен и в най-странната роля. Доброто им изпълнение, както и усилията на останалите актьори не са достатъчни, за да придадат смисъл на театралното упражнение McBeth. Извън това, че работи с тези актьори за първи път, всичко в представлението на Теди Москов е до болка познато



Станка Калчева/Лейди Макбет

– празната сцена, оскъдната сценография, бутафорията, фрагментарността и накъсването на действието от бързо сменящите се скечове и пародии върху теми от Шекспир и от масовата култура. Накрая всичко свършва някак неочаквано и в нищото - дори публиката не смее да заръкопляска, защото не е наясно дали това наистина е финалът.

В свое интервю преди премиерата режисьорът обяснява изписването на Макбет - McBeth в стила на МакДоналд`с намерението си постановката му да отговаря на съвременния евтин вкус и духа на времето, който той описва така: бързо хранене, бърз секс, бързи грабежи и т.н. McBeth се превръща в част от културата „набързо и на крак" и постига ефекта от изгълтано на крак меню от верига за бързо хранене – поетата набързо кратка порция пародии и смешки върху Шекспир има краткотраен остатъчен вкус, също толкова познат и неудовлетворителен като този от недопечен или лошо притоплен вчерашен хамбургер.

Повече от 20 години режисьорът Теди Москов показва едно и също – че може да пародира всичко и всеки, да направи скеч и импровизация върху материал от който и да е класик, че има въображение и чувство за хумор. Но показва и че не може нищо друго да прави. Това което се нарича негов стил-пародиране-клоунада, скечове, езикови каламбури, импровизации и заиграване с думи, предмети, теми, персонажи и сюжети, вече е изчерпано като метод на работа и всяко следващо представление в този „стил" е предсказуемо повторение на предишните. Ако си гледал някое от представленията му, все едно че си гледал всичките. Самоповторението го е превърнало в клишето „Теди Москов". Като че ли го е страх (или вече не може) да мръдне встрани от коловоза, който си е изорал сам. Материалът е различен, но калъпът, чрез който му придава форма, е неизменно един и същ през годините, което прави крайният резултат предварително известен. Интересно защо той все още пише на афиша „по...", след като в постановките му често няма нищо от оригинала, освен знака на името? Защо са му патерицата на оригинала и името на поредния класик, за да въплъти идеите си в театрален материал? Какво му пречи да го направи от свое име в така наречените си „авторски спектакли"?

Ако режисьорският метод на Москов е бил интересен и новаторски преди 20 години, сега на моменти почва да става ретро и демоде след толкова години повтаряне. През тези години режисьорът е имал своите попадения: „Майстора и Маргарита", „Фантасмагории", „Комедия на слугите", „Пътува Одисей", но методът му на работа вече не се развива отвъд повторението на познати ходове. В съвременния свят на променливи и бързопреходни методи, моди, идеи, ценности и течения, повторението и самоцитирането до безкрай са още по-очевадни и натрапчиви, особено за разглезения от леснодостъпни и бързосмилаеми зрелища и забавления съвременен зрител.

Не ми е ясен адресатът на McBeth – едва ли са любителите на оригиналния Шекспир, но дали то е адекватно и за днешните млади консуматори на бързата култура и Макдоналдс? Чии проблеми рефлектира, за кого е важно като теми и смисъл? Може би, ако някой гледа за първи път представление на Теди Москов, може и да му се стори любопитно и забавно заради добрата игра на актьорите и безотговорното отношение към класиката.

Москов осмива евтиния вкус на времето ни, но сам става част от него. След 50 минутното упражнение McBeth, може би трябва да очакваме петминутното „Омлет и Жулиета", което окончателно да затвърди мнението за него, че няма какво ново да каже и на кого?

Какво се случва с човека днес?

„Златни мостове и Секвоя" от Константин Илиев, МГТ „Зад канала"

Милена Михайлова

Болезнени прозрения, разочарования и необходимост от крясък срещу множеството рани/деформации, причинени от продължаващия толкова много години политически преход в България, движат перото на драматурга Константин Илиев в новата му пиеса – съчетание от три миниатюри - „Златни мостове и Секвоя" (2011). Натъжено и остро перо, което се взира в човека, в българина, преживял, оцелял, но и изгубил се в това безумно време на промени. Защото те, „промените", вместо да доведат до положителни трансформации „тук и сега", са променили самия човек, напуснало го е истински ценното – добрината, човещината, духовността. Доминират меркантилността, наглостта, оцеляването поединично, комерсиализацията на мисленето, дори и на изкуството. Има ги обаче и недоволните от обществената реалност човеци, които не се страхуват да говорят истината и да се борят за нея.

Такива хора – мислещи, социално ангажирани – има и в предишните пиеси на Константин Илиев, но срещайки се за първи път със „Златни мостове и Секвоя" по време на постановката по нея в Малък градски театър „Зад канала", тази нова пиеса изключително много ми напомни и за пиесата му „Червено вино за сбогом". И може би неслучайно, имайки предвид, че Константин Илиев я пише именно в преходната 1989 г., а и персонажите, човеците в нея, живеят в толкова объркано и неясно време, колкото е и днешното. Затова и обединяваща за двата текста тема, тема с продължение, е съществуването в едно бездуховно, социално-деформирано време, а основният въпрос продължава да бъде: „Какво се случва с човека днес"? Днес, когато отново живеем като в онзи „унизителен бит" и време на „удобни полуистини" от преди 1989 г., каращ човека да се чувства" уморен (...) сив, безличен..." (по думите на Пантелей от „Червено вино за сбогом"). За разлика от някога обаче, когато персонажите/човеците само изговарят неудовлетворението си от ситуацията, в която се намират, то в „Златни мостове и Секвоя" те са готови и да действат, за да променят живота си, действителността, без повече



Владимир Пенев и Василена Атанасова

да вярват на фалшиви политически обещания, а единствено на себе си.

Подходът за изобличаване на абсурдите на съвременния живот е същият и в двете пиеси – социален абсурдизъм, реалистичен, жив диалог, наситен и с чувство за хумор, който в „Златни мостове и Секвоя" поражда и ирония, а в спектакъла дори гротеска, остра фарсовост. Гротеска, която чрез режисурата на Бина Харалампиева поставя персонажите/човеците на ръба на смешното и трагичното, налице са умишлено деформирани от гротеската реакции на актьорите; изопачавани, преекспонирани и в съчетание с истинността на изговаряните думи/събития/явления, те изобличават, коментират случващото се и превръщат играта в жестока истина, актуалност. Болезнено близка, защото я живеем всеки божи ден.

Персонажите в „Златни мостове и Секвоя" се появяват пред нас, преживели много, спомнящи си много, все още „взривени отвътре и разтрошени" (като в „Червено вино за сбогом"), но готови за равносметка и нов път напред. Чрез взаимоотношенията между тях, в битови ситуации, се разгръща цялата ни „нова" действителност, в която български интелектуалци – писатели, музиканти - губят вяра в творчеството, в живота, след като се чувстват излишни, недооценени, дори и в едно уж демократично вече общество. Чувствителните и мислещите човеци стават все по-малко – като доктора от първата миниатюра, в ролята Атанас Атанасов, който още помни с вълнение обичта си към любимата жена

от някога, не е слял и за абсурдите на времето, а пък тя, пресметлива и прагматична (в ролята Бойка Велкова), е забравила пребиваването им на „Златните мостове" на Витоша, но не пропуска да заяви правото си да получи златните зъби – зловеща игра на думи/смисли в пиесата - на тоқущо починалия си съпруг, писател, останал сам и неразбран и от най-близките си. Атанас Атанасов ни среща с персонажа си чрез смълчана болка, ирония и напрегнатост в гласовите модулации, също и чрез въздействащо разгърната вътрешна плътност, експресивност на присъствието си. А Бойка Велкова е в комедийната си мощ, въпреки първоначалната идея да бъде страдаща вдовица, гротесково изопаченият й образ на сцената разкрива престорена човечност, повърхностно мислене и безсърдечност. Успехът на актрисата в случая е и заради богатата й на нюанси, разнопосочна игра, в която на моменти улавяме и мигове от предишното й – по-човечно - Аз, но само за да се убедим, че то е безвъзвратно деформирано, загубено по време на прехода, по пътя към Америка и в копнежа по „златните неща".

Тотално деформирана човешка същност показва на сцената и Владимир Пенев в ролята на самозабравил се политик, „масов лъжец" и крадлив депутат във втората миниатюра, който някога е давал обещания по митингите, а днес го срещаме по долни гащи при млада любовница, превърнал се в безотговорен, опиянен от властта хитрец. Насреща му излиза Секвоя Балабанова (Василена Атанасова – живост на актьорското присъствие и умело изградена цялост на персонажа), една от повярвалите някога на фалшивите думи за политически промени, която днес вече не се доверява на никого, а сама се бори, пък било то и за да спаси една секвоя от отсичане, защото била на мястото, където щели да строят поредния мол. Физическата фарсовост, нарочно предизвикана от телесната голота на Владимир Пенев, вътрешната му актьорска гъвкавост и усещане за детайла, противоречивите му маски на изпаднал в беда човек, а всъщност нагъл, продажен, похотлив и мислещ само за себе си политик, водят до смях в залата, но не само. Познатите до болка истини за корупция, политическо безхаберие и човешко недоволство от т. нар. демокрация в диалога между двамата персонажи провокират и болка, себеразпознаване с тази реалност на всеки от зрителите. На сцената разговорът по темата поражда крясъци, заядливост, остри спорове, но и несполука в опита да се накара един депутат да помисли за нещо друго, освен за собственото си аз. Или пък не – снимките, които Секвоя Балабанова прави на полуголия народен представител може би са начин да спаси дървото от отсичане...

Секвоята заблестява за миг на сцената, изглежда вълшебно-цветна, даже нереална, невъзможна на фона на безцветните прозрачни/с огледален ефект конструкции (лаконична и смислово натоварена сценография на Петя Стойкова), които маркират пространствата за сценично действие, но са и подтик за себе-вглеждане, разкриване на „лицето на едно общество, което не иска да се гледа, защото не се харесва", както твърди Константин Илиев. Общество, на което драматургът прави дисекция, надяващ се на доброто, но откриващ често лоши проявления в него. И при поглеждане в огледалото все повече се вижда, че не се прави разграничение между двете, лошият дух на преходното време се плези дяволски с неестествено дълъг език и няма милост за никого... може би... Ти сам избираш какъв да бъдеш, доброто или лошото – картинно разкрити на сцената чрез метафорично обозначени лица - са въпрос на ценностна система и личен морал/избор.

В третата, последна, изключително въздействаща и припознаваща се със сегашното ни време миниатюра Константин Илиев разкрива загрижеността и тревогата си за съдбата на българския театър по отношение на който безотговорно и непрекъснато се казва: „Няма пари за театър!". И в същото време се налага тотална комерсиализация на театъра. Комерсиализация и на мисленето на самата публика, която често принизява същността на истинското изкуство, възприемайки го като поредното забавление. В ролята на огледало в „чакащи актьори", отразяващо това, което го обкръжава, но и на актриса, заплашена със съкращение, е Светлана Янчева - задълбочена актьорска игра, богата на емоционални и комедийно-игрови нюанси, ирония (породени и от стойностния, смислово важен текст), но и своеобразна автентичност, себеразкриване и отдаване при срещата със зрителите, т. е. човеците на днешното време. Нашето време, което обитаваме и ние, и актьорите... и „играем" заедно... социално ангажирани... неизбежно участващи в играта на живота, времето „тук и сега".

ФЕСТИВАЛИ

„Via pontica" – Балчик

Фестивал на младите в изкуството

При Веселин Ранков - директор на фестивала

– Как се появи идеята за фестивала?

– Тази наша мечта с брат ми Краси *(Красимир Ранков, актьор – б.р.)* датира още от моите студентски години и неговите първи стъпки на професионална сцена – искахме да направим „Дионисиеви празници". Предложихме идеята си на тогавашната община в едно твърде комунистическо време, но тя беше пренебрегната. Всичко се решаваше много централно. Няколко години след това се появи „Аполония". В последствие, когато станах асистент на професор Сейкова в НАТФИЗ, а брат ми получи задача като режисьор, решихме да поканим студенти в Балчик - тогава времената бяха такива, че можехме да си позволим да платим едно синьо училище на студентите. Това беше випускът на Руслан Мъйнов, Диана Любенова, на Бачев, Росен Белов. Те дойдоха, без да знаят какво ще правим. Задачата беше Чудомир. Решихме, че монолозите трябва да ги превърнем в диалози, да се драматизират разказите. Трябваше да ги ситуираме, да изберем място, където хората се събират. Кръчма не може, там жените не ходят, мегдан не знам какво си и накрая ми хрумна - гарата. И пространството стана гарата. Там имаше само една пейка, Руслан играеше луд - той удряше една камбанка, когато казваше „влакът идва", всички останали чакат влака. Двама седят на пейката, а другите слушат. Направихме няколко линии като в комедия дел' арте - кмета, кметицата. Впоследствие Краси постави този спектакъл в Пловдив във вътрешния двор на драматичния театър. Беше много смешно – две линии, две релси – толкова беше тази жп гара. Това беше първата година. След това амбициите ни пораснаха.



В. Ранков

– Беше ли се появила вече театралната форма на събитието?

– Горе-долу. Нарекохме го Първи театрален семинар в Балчик. В следващото издание поканих проф. Здравко Митков. Тогава се роди нещо изключително, което нарекохме „Аристофания" - „Жените в народното събрание" и откъси от други негови пиеси. Всичко беше на открито, до двореца, в един басейн. Започваше с мъжете, които са голи, защото са им откраднати дрехите от жените. Репетираха непрекъснато пред погледа на гостите на Балчик. Веднага ни поканиха на „Аполония". Беше много студено, в едно малко езерце (до градската градина) подгрявахме с топла вода и бързовари, защото актьорите бяха във во-

дата цял час. Имахме голям успех и тогава решихме, че това ще бъде студентски фестивал. Имаше още много издания, родиха се доста спектакли. Само една година изнесохме фестивала извън Балчик - в Каварна, защото кметът Цонко Цонев ми предложи много изгодни условия. Тогава направихме „Play Your Todoroff" на Маргарит Минков, което беше и дипломният ми спектакъл, заради който получих предложение да водя клас в НАТФИЗ. Тук се роди и „Юлий Цезар" на Пламен Марков, „Хеда Габлер" със студентите на Атанас Атанасов. След това отправих предложения към класовете на Снежина Танковска, на Иван Добчев и Грети Младенова. Това, според мен, е полезно за студентите, които още след трети курс да имат време за подготовка на дипломен спектакъл - тук, в Балчик да могат да го работят, след това да го адаптират за голяма сцена и съответният клас да има премиера още в края на октомври. По този начин студентите по актьорско майсторство ще могат да играят повече. И така малко по малко станахме по-решителни, по-ловки и този форум израсна в реален фестивал. Обърнахме се към Министерството на културата, те ни отпуснаха някакви средства, общината ни помогна и така се роди „Via pontica". Когато се чудехме за името Краси съвсем спонтанно го каза, сякаш само това е мислел. Той е кръстник на фестивала и така вече четири години.

– *За първи път миналата година фестивалът включва студенти, изучаващи различни видове изкуства. Това е от огромно значение за самите тях и за изкуството, с което се занимават.*

– Сега те само се опознават, наблюдават се. Тази година сме замислили да има нещо като ателие върху общ текст, в който художници, музиканти, театрали да работят заедно. Това е реалната цел. За съжаление парите не ни позволиха миналата година да поканим оператори, фотографи, да дойдат да заснемат филм. Малко по малко ще се добавят нови и нови кадри и този фестивал ще стане едно различаващо се събитие от другите комерсиални фестивали, които са по Черноморието.

– *Фестивалът, рефлектира ли по някакъв начин и върху живота на хората, в града?*

– Ще използвам едно клише: „мисията на изкуството е да бъдеш търпелив". Демокрацията превърна едно спокойно градче в проблемно място за живеене. Изчезнаха всички възможности за печелене на пари и хората се концентрираха върху правенето на пари в рамките на два месеца (те са точно през лятото). За култура като че ли не остава място в плана на мисленето на хората. Градът беше много интересен, имаше много култура, много артисти, снимаха се много филми. Тук е къщата на кинодейците, на сатиричните актьори. Децата наблюдаваха и искаха да стават като тях, те се заразяваха от всичко това. В периода на демокрацията всичко това изчезна и сега малко по малко трябва да изградим наново, да върнем отношението към изкуството. Искам да поканя скулптори - ще намерим място, където да работят на открито, за да гледат децата как се ражда скулптурата, да наблюдават процеса. Другото, което си мисля, че трябва да направим, е да се сложат символични цени на събитията от фестивала, за да възпитаме хората, че за тези неща се плаща. Да се възпита отношение на обществото към изкуството. И малко по малко ще се провокира масов интерес и на туристи, и на специалисти, които ще идват и ще гледат младите си колеги.

– *Мислили ли сте как фестивалът да се превърне в международен?*

– Като че ли това започна да се случва. Един от певците на последното засега издание е бразилец, сред останалите участници има сърбин и македонец. Трябваше да дойде една младежка театрална формация от Румъния, но за съжаление финансите ни не ни го позволиха. Но да, занапред мислим да каним артисти от други страни. Ще започнем с балкански държави и постепенно ще разширяваме интернационализацията на фестивала.

Борис Зафиров

ПОРТРЕТИ

ВЕЧНАТА СИЯ

Проф. Анастасия Савинова-Семова в юбилейна година



проф. Савинова, преподавател по „Сценично движение“, със студенти

Трудно се пише за някого, когото обичаш, уважаваш и цениш. Думите сякаш не стигат - още повече, когато е и твой учител. Та какво още бих добавил за нея аз? Тя не е аскетична, изолирана от света личност, която никой не познава – напротив, това е може би най-дейният човек, за когото се сещам сред познатите си. Контактува с всички, тича, помага, оправя учебни програми, акредитации, всякакви обществени дела, помага за докторантури, хабилитации, притичва се за лични проблеми на колеги... Всички я познават: неизчерпаемата енергия, която блика от нея, темперамента й и вихрения й начин да минава през света, оставяйки значими следи. Това, което за другите е часове и дни, при нея се случва за секунди, на всички е известно неразумието й да се претоварва със задачи и във всяка минута да й се налага да решава не осем, а сто и осем проблема наведнъж, но въпреки това да се справя отлично с поетите отговорности. Впечатляваща е нейната отдаденост към работата, студентите, учебния процес... към изкуството. Всички, които я познават, ценят професионалните й способности, качествата и като личност, силата на авторитета й, който не избледнява с времето, въпреки че мисленето, модата и фаворитите в театралния свят постоянно се менят.

Спирам, загледан в белия лист пред мен, от него изплуват пъстротата на спомените от студентските ми години... дочувам ехото от 103-та, тогава 16-а аудитория и гласът на Сия започва енергично да подава отчетливи команди: „Тичай, падни, превърни се в есенно листо, в асфалт, чайник, масичка, в мазно петно...“ В часовете й всичко беше толкова вихрено – чудех се кога мисли, за да подава следващото упражнение, кога си поема дъх, за да даде следващата инструкция. „Луд умора нема!“ – получихме тая крилата фраза за нея в наследство от горните курсове и често в преумората от темпото, с което тя ни обучаваше, се споглеждахме мълчаливо с усмивка, което значеше: „Луд умора нема - това е положението, продължаваме!“. Нямаше място за почивка, разсейване, скатаване, нямаше шанс да бъдеш без фокус. Тя не го допускаше, а ако някой от нас си го позволеше, после щеше да спи на закачалка, защото нямаше да има ненатъртено място по тялото си, на което да легне. Неуморима е – такава я помня от първи курс, когато още не знаехме за какво сме в Академията, накъде сме поели. Тогава Сия беше тази, която ни строяваше и не ни



„Маските в мен", пост. проф. Савинова

оставяше секунда покой – имаше някаква обаятелност в щурия й подход, в който тя задаваше словесни упражнения, а ние за миг трябваше да ги схванем, защото иначе тя ни пришпорваше още повече, шегуваше се, подвикваше – запазил съм усещане за една атмосфера на ентусиазъм, с който ни зареждаше. Чувствахме се смешно, падайки и ставайки, гърчейки се и мятайки във всички посоки частите на телата си, придружени с всевъзможни звуци и текстове. Тогава все още не разбирахме каква работа ще ни свърши по-нататък всичко това. Имахме усещането, че се забавлява с нас, а това ни увличаше и ние да се забавляваме, без да осъзнаваме в дълбочина, че всъщност тя така се грижи за нас - да ни направи в буквалния смисъл физически ненараними, творчески свободни и можещи! Това беше нашата професор Савинова, която провокираше въображението ни да се „превръщаме" във всичко. Строга и взискателна, директна, но винаги с обич и чувство за хумор ще подвикне „глезличке" на някое мудно момиче или „хайде, кашалотът се надигна" на някой по-масивен колега. Тогава тя беше „моята професорка", чиито часове не си позволявах да пропускам, защото нямаше как после да я погледна в очите.

Това, което Сия не знае, е, че от един момент нататък, при моето обикаляне по света, след всеки „реномиран" уъркшоп, всеки път осъзнавах колко изключителна и уникална е нейната методика, системата й на преподаване. Колко фино и майсторски разработва тялото и психофизиката на студента, без показната претенциозност, която често се възприема за мярка на качеството на преподаване, поради съвременните тълкувания и интерпретации на строгите класически актьорски системи. В академиите, в които съм преподавал, срещайки се и с класически, и с най-модерни тенденции в съвременното обучение, все повече оценявах размаха и дълбочината на стихийната и преднамерено неподредена методология на Сия. Виждал съм я как като дете, без капка завист, се възхищава на колеги, които с тежка сериозност и амбиция са представяли начина си на работа последователно, научно и методично. Но съм виждал и как прочути имена са оставали на заден план, когато тя започне да преподава, в открити класове например. В Босна и Херцоговина след нейния уъркшоп интересът на специалистите изостави претенциозните капацитети и експерти по Гротовски, Барба, Мейерхолд, Арто и Чехов, и се струпа около нея. Изказването й на конференцията предизвика бурни аплодисменти, а на въпроса ми защо отпрати скупчилите се около нея журналисти, тя отвърна: „Ами ако мислиш, че е толкова важно, иди ти и им обясни каквото знаеш и си научил от мен". И докато другите се перчат с познанията си върху чужди, световно признати театрални методики, тя, притеснителна като дете, все още след свой изпит, проведен със студентите, искрено ще ме попита за нововъведенията в собствената си методология: „Какво мислиш за това?". И досега не съм сигурен дали тя не разбира или просто умишлено не иска да разбира своята изключителност в авторския си педагогически подход. Но със сигурност знам, че обича да се самоиронизира, да не се взема насериозно. Затова и търсещият дух в нея не спира да обогатява подхода й в педагогиката към студентите. А с времето сякаш Сия става още по-енергична и дейна!

Какво още... Странна птица е. Магнетична и обаятелна, като говори. Стихийна и въздействаща, като преподава. Безхаберна и нехайна към суетата и славата, но взискателна и безкомпромисна към работата си. Подкрепяща всичко добро, което може да се събуди и развие у хората насреща, без да се пита като другите, те заслужават ли го или не. Способна да подкрепя човека, дори когато миг преди това я е огорчил до смърт. Щастлива искрено от успехите на другите, докато не обръща внимание на своите или подлага на съмнение всичко, до което е достигнала. Непримирима към неправдите. Способна с безмерна искреност да защитава ис-

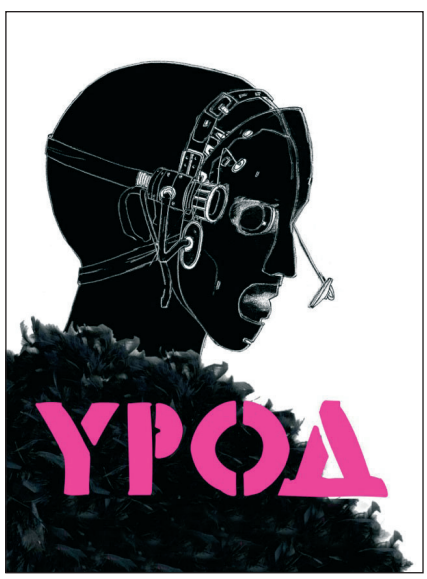
тината, без значение какво ще й струва това. Честна до липса на самосъхранение. Където и пред каквато инстанция да се намира, още от вратата вместо „добър ден", ще хвърли в лицата насреща това, с което не е съгласна. Сред приятели и колеги също: случвало се е след лоша постановка, изпит или съвет, когато всички са се умълчали - кой от съчувствие, кой от лицемерие, кой от неудобство - тогава единствено тя отваря уста и изрича мнението си честно, директно, каквото е, без никакъв упрек обаче, а градивно, конкретно, винаги с решимостта, че това ще помогне и че всичко може да се поправи. Дали това е хроничен оптимизъм, идеализъм, или просто чудатост, която й дава нескончаема сила, но Сия с годините сякаш става все по-енергична и дейна.

От безкрайния океан от знания, които може да вземе човек от нея, не знам колко съм успял да загреба в шепите си, нито мога да кажа дали съм успял да го задържа да не изтече между пръстите ми във времето, макар че съм се стремил да го съхраня и развия. Но за мен проф. Савинова винаги е била мой коректив за добре свършена от мен самия работа. Вярвам й! Тя е моят професор, който може да ми се скара и без значение дали е права, с радост свеждам глава, защото знам, че е загрижена за мен. Моят професор, който с библейска мъдрост винаги ми прощава „77 пъти по 7" и въпреки това не спира да ме подкрепя. За мен Сия е моят професор, вечно млада, вечно жива и жизнена, не престава да търси и експериментира. Такава е тя. Такава беше когато се изправих по екип в залата пред нея за пръв път. Такава е и сега. И не само за мен. За всички, минали през нейната школа, и отдавна завършилите, утвърдени актьори, и за тези, които едва до вчера са били нейни студенти, както и за настоящите й възпитаници, тя е нарицателно за енергия и жизненост, неуморимост и всеотдайност, с които се раздава на учениците си. Сия е всеки ден на сцената на българския театър - присъства там чрез студентите си, които е учила и продължава да учи.

Сия. Вечната Сия.

д-р Велимир Велев

СВЕТЪТ Е МАЛЪК



ЯВОР ГЪРДЕВ

– Къде поставихте неотдавна?

– В Саратов.

– Какво?

– „Грозният" от Мариус фон Майенбург.

– Защо това заглавие?

– Третира симптоматичен проблем: нарцисизъм и идентичност. Универсално понятно и трагичкомично.

– Актьорите с какво се различават от нашите? Кои са по-професионални?

– Те подхождат с огромна доза сериозност и всеотдайност към репетиционния процес.

– Кой ви беше работният език?

– Руският.

– С какво ви привлича тази театрална култура?

– Със степента на себеотдаване на театъра, както и със статута на изкуството в йерархията на обществените и жизнените ценности.

– Отвън как гледате на бг театъра? Конкурентни ли сме?

– Трезво. Не мога да определя дали сме конкурентни, тъй като на никого дори не му хрумва да се състезава или мери с нас.

– Имате ли комплекси от бг-произхода си?

– Не. Ни най-малки.

– Каква решихте да е 2012 година за вас?

– Реших да е искрена и пряма.

(Саратовски академичен театър – Русия; „Грозният" („Урод") от Мариус фон Майенбург; премиера - 20.12. 2011 г.; режисьор – Явор Гърдев, сценография – Венелин Шурелов, костюми и грим – Елица Георгиева, композитор – Калин Николов)

Сп. „Театър"

65 ГОДИНИ СП. „ТЕАТЪР“ – ПРЕМИЕРА НА ФОТОАЛБУМА

Българският театър IN CAMERA

Доц. д-р Йоана Спасова – Дикова

Благодаря за поканата да представя това издание. За мен това е действително голяма чест, защото тази книга е наистина необикновена. Най-малкото, защото е юбилейна. След чудесния и изключително полезен „Летопис“ на сп. „Театър“, по случай неговата 60-годишнина, сега имаме друг летопис по повод 65-годишнината на списанието. Това отново е един летопис, но не в думи, а в образи от българския театър in camera през неговата повече от 100-годишна професионална история. In camera, освен „заснето“ на латински означава „тайнство“. Този фотоалбум – „Визуална история на българския театър – из фотоархива на сп. „Театър“, е едно истинско тайнство. Тайнството на театъра!

Спомням си преди години как Йордан Радичков изрази своята радост от едно театрално събитие – наградата, която получи за цялостната си дейност, чрез метафората за разтапящата се бучка захар в кафа с вода. Радостта ми тази вечер е голяма. И аз се разтапям. Като бучица захар в кафа вода. Но тази вода днес е солено-горчива. Солено-горчивата вода на нашата действителност. Затова не мисля, че има опасност да хванем захарна болест от добрите думи, които днес ще бъдат казани. А аз искам да кажа само добри думи. Защото напоследък излизането на всяка книга за театър или брой от театрално списание – „Театър“ или „Homo Ludens“ го възприемам като някакво чудо и си мисля: Ето, пак се случи! Пак се появи лъч светлина всред таблоидния чалга мрак.

Изданието е необикновено, защото в него са събрани усмивките, погледите, светналите очи, жестовете на българските актьори от всички





Кева Апостолова, Тинка Николова, Милена Михайлова и доц. д-р Йоана Спасова-Дикова - от ляво на дясно



Николина Делева и доц. д-р Венета Дойчева

поколения – от началото на XX век до днес. На нашите жреци и жрици на Мелпомена, озарени от театралното изкуство. Искам да поздравя и да благодаря на екипа - театроведките Николина Делева, Тинка Николова, Милена Михайлова и на главната редакторка на списанието Кева Апостолова за този подарък, който ни правят по случай своя юбилей!

Визуална история! Това е твърде претенциозно, но според мен много точно, защото, повярвайте ми, наистина става дума за една доста репрезентативна извадка от историята на българския театър. Както казва в предговора дългогодишната редакторка на списанието Кева Апостолова: „Списание се прави с текст и илюстрации. С тези две средства изданието се бори срещу забравата, защото е истина класическият извод, че театърът е тленно изкуство – след представлението не остава нищо друго, освен написаното за него и оцелял визуален спомен – в случая снимки". Тази книга представя оцелелите визуални спомени. Колкото – толкова! Но съм сигурна, че тези, които разгърнат фотоалбума, ще усетят как оцелелите и представени в него образи-снимки ще ги отпласнат с огромна сила назад във времето и ще предизвикат лавина от спомени и асоциации.

Не мога да не спомена, че тази визуална история е предшествана от един прекрасен, съвсем кратичък, синтезиран и учудващ със своята лаконичност текст на Ромео Попилиев, написал историята на българския театър вкратце, в 600 000 знака, която е илюстрирана от 793 снимки. Цитирам Кева Апостолова: „Много визия и минимално, но същностно присъствие на словото". Освен въвеждащият текст на Апостолова и текстът на Ромео Попилиев, в изданието по кориците има още един словесен масив от цитати на театрали – драматурзи, актьори, режисьори, сценографи, критици, изказвали се през годините за значението и ролята на сп. „Театър" за българската култура. Този формат за мен е уникален и искам да отбележа – много сполучлив в днешното забързано време на тоталното визуално. Както казва Ромео Попилиев: театърът ни днес, бих допълнила и преди това, е такъв, каквито сме ние и тези преди нас. Театърът е огледало. Това издание също е огледало. Огледало на театъра, в което се оглежда времето – онова, което е било и това, което е.



Проф. Ромео Попилиев и ст.н.с.II ст., д-р Кристина Тошева



Проф. Вера Найденова



Красимира Василева

И така, какво се съдържа в тези 190 страници? Освен кратките, но важни текстове в снимки са представени 53 театъра – от тях 20 драматично-куклени и куклени. На Народния театър са посветени 30 страници. Другите столични театри (Младежки театър, Театър „Българска армия", Сатиричен театър, Театър „199", Театър „София", Нов драматичен театър „Сълза и смях", Театрална работилница „Сфумато", Малък градски театър „Зад канала", Общински театър „Възраждане" и пр.), както и по-големите извънстолични театри в Бургас, Варна, Пловдив, Русе и др. са представени, всеки от тях в рамките на около 10 стр.. За всеки един от останалите театри са отделени между 1 и 5 страници. Софийските театри са подредени хронологично, по години на създаването им; провинциалните драматични и куклени театри са подредени по азбучен ред на градовете, в които се намират.

Преди две години на мен и един мой колега д-р Николай Йорданов ни възложиха задачата да подготвим календар със снимки за българския театър. Ние решихме това да бъде календар с портрети на български актьори в емблематичните им роли: Адриана Будевска, Васил Кирков, Елена Снежина, Сава Огнянов, Зорка Йорданова, Владимир Трандафилов, Андрей Чапразов, Спас Джонев, Леда Тасева, Георги Парцалев, Невена Коканова. По-късно през тази година излезе и 4 том от историята на българския театър между двете световни войни, написана от колектив театрални историци от сектор „Театър", Институт за изследване на изкуствата – БАН, чийто член съм и аз. Илюстрациите, включени в тома, бяха на наши актьори в роли или на сцени в ключови за развитието на театъра ни представления. За мен беше любопитно да открия, че тази визуална история от архива на сп. „Театър" представя точно такива емблематични актьори, в най-добрите им роли, както и ключови представления. Много от снимките са същите, които с години ние – театралите прехвърляме по архиви и библиотеки, за да подберем по даден повод, юбилей, научно изследване, онези, които са най-представителните от историята на българския театър. Да, това са снимките, с които разполагаме, те са нашето културно наследство и богатство. И голяма част от него се съхранява в архива на „българския театрален дъб" – списание „Театър". Именно визуална исто-



Таня Тамахкярова, Василен Васев, Марина Прашанова и Йорданка Кузманова



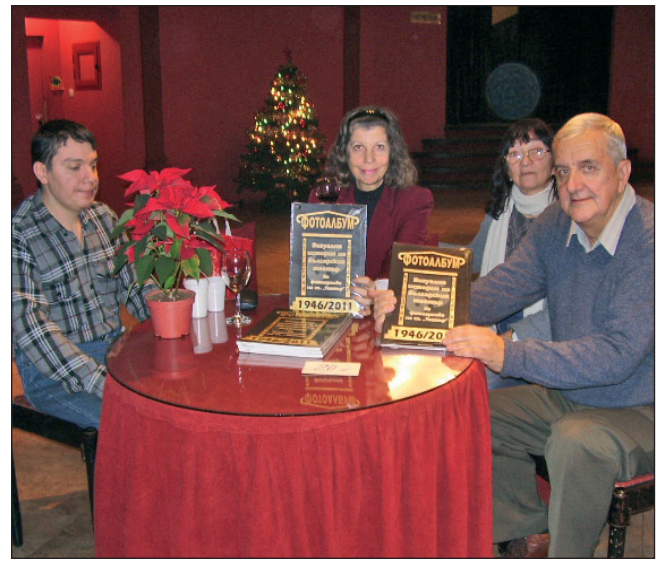
Гергана Пирозова



Гергана Кофарджиева

рия съдържа тази съкровищница от образи. Да ви призная, наистина е вълнуващо. Ще попитате: Как е възможно целият български театър да се събере в 793 картини? Възможно е, особено ако имаш въображение. Тогава всичко минава като на кинолента и отзвучава като сюитата „Картини от една изложба" на Мусоргски, започвайки с „Разходката" и емоцията да попаднеш в тази галерия от образи. Предлагам ви да започнете тази Promenade още сега. Уверявам ви, усещането е неповторимо!

Текстът е прочетен на премиерата на Фотоалбума „Визуална история на българския театър. Из фотоархива на сп. „Театър", която се състоя на 9 декември 2011 година в Народния театър, сцена „Сълза и смях".



Валя Михайлова (в средата) и сътрудници

ОТЗИВИ ЗА ФОТОАЛБУМА

Уважаема Кева,

С интерес разгледах последното издание на списание „Театър" и с разочарование открих, че няма нито една снимка на мой спектакъл, респективно и нито една статия за мои спектакли. С голямо учудване също така прочетох, че списанието има амбицията да представя българския театър през годините чрез снимките, които сте публикували. Освен че в черно-белия си „стил" напомня на нещо друго, но не и на празнично издание, искам да изразя своето несъгласие с вашата позиция и да ви съобщя, че субективното отношение на редакционния екип на списанието поставя на „нож" театралната ни общност и отново разделя, вместо да събира.

Лично към теб, Кева, изказвам своето разочарование и се надявам, че времето в бъдеще ще докаже всички „нас", останалите, които се оказаха извън вашите снимкови архиви.

Съни Сънински,
режисьор

Отговор:

Драги Съни, на стр. 90, долу, вдясно на Фотоалбума е публикуван фотос от твоя спектакъл „Капиталът" на сцената на НДТ „Сълза и смях". На Корица 2, 3 и 4 във Фотоалбума са отпечатани изказвания на известни театрални дейци за списанието, там има и твое мнение, но ти явно така на „нож" си прелистил Фотоалбума, че дори не си познал фотоса на собствения си спектакъл, камо ли да седнеш да прочетеш изказванията на колегите, където да откриеш и своето.

Направихме Фотоалбума черно-бял, първо – защото е стилно, и второ – защото фотосите са от фотоархива на 65-годишното сп. „Театър", а там преобладава черно-бялата фотография, която лично аз изключително много харесвам, високо ценя и предпочитам пред шаренията. Съгласна съм, че очакваш от списанието по-голямо внимание към теб, но какво да правим, като не даваш творчески поводи за това.

С уважение към теб – Кева Апостолова

***

Хиляди благодарности за чудесното преживяване. Чета списанието от дете и помня доста спектакли от София, а също и от други градове, за които съм чел, а някои от тях съм гледал. Какви прекрасни артисти сме имали! А и репертоарът е бил доста сериозен, с много класика. Също и добри режисьори. Сега сме в упадък. Не ми хареса само това, че театърът на Пловдив е представен с повече снимки от театрите на Русе, Варна и Бургас. Дано някой ден да има повече

пари и да се направи второ допълнено издание с по-голямо присъствие на театрите от страната. Защото у нас, по принцип, се пише и говори почти само за столицата и това е един от големите дефекти на днешната ни култура. Това е огромен труд, достоен за уважение и благодарност. Прецизно изработен, добре отпечатан, без грешки. Досега за подобно издание не можехме и да мечтаем!

Огнян Стамболиев

***

Директорът на Пловдивския куклен театър е възмутен, че фотосът на „Едип. Празникът на ослепяването" по Софокъл и митове на Едип с реж. Руслан Кудашев (съвместна продукция на куклените театри на Стара Загора, Пловдив и Бургас, 2009 г.) е поместен на страницата на Куклен театър Стара Загора *(Фотоалбум, стр. 190 - б.р.)*, а не на пловдивска страница. „Повече няма да плащам на списанието" *(40 лева годишен абонамент! – б.р.)* – заплаши ни страшно той.

***

Чак сега видях как са изглеждали актьори и актриси, за които сме слушали лекции и са ни изпитвали!.

Възпитаник на НАТФИЗ

***

Благодаря ви! Това е един голям жест към българския театър и към позабравени поколения актьори.

Емил Кьостебеков, актьор

***

Искам най-сърдечно да ви поздравя с излизането на това амбициозно и ценно издание - фотоалбума на сп. „Театър". Както е изведено и в заглавието - това е една своеобразна история на родния ни театър в снимки. Например, наскоро четох есетата на Константин Константинов от „Път през годините" за Адриана Будевска, Кръстьо Сарафов, а така сега чрез визуализацията на отделни етапи от творческата им работа ефектът е наистина пълноценен. Желая ви всичко най-хубаво и спорна работа!

Поздрави.

Владимир Игнатов

(Във f-профила на сп. „Театър" - Spisanie Teatar - Фотоалбумът, (освен в класическо книжно естество, той е и в интернет на адрес http://grosnipelikani.net) е приет много добре, както и в отворената група „Форум за бг театър" също във Facebook)

(„Т")

ЧЕСТИТО

Две актриси с 90-годишен юбилей

СТОЯНКА МУТАФОВА



Сия Цветкова

Играла на сцените на театрите в Разград, Ловеч, Враца и др.



В „Тревога" от О. Василев, реж. Ил. Илиев, ДТ – Разград, 1972 г.

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр. 1-3/2011)

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

СОФИЯ

НАРОДЕН ТЕАТЪР „ИВАН ВАЗОВ"
СЦЕНА „СЪЛЗА И СМЯХ"
(03. 02. 2012 г.)
„ПЕТ ЖЕНИ В ЕДНАКВИ РОКЛИ"
от Алън Бол
Пр. - Параскева Джукелова
Р. – Боил Банов

САТИРИЧЕН ТЕАТЪР
(07. 10. 2011г.)
„МАКСИМАЛИСТЪТ"
от Станислав Стратиев
П. – Гаро Ашикян
С. – Милена Пантелеева
(24. 10. 2011г.)
«ЕДНО МАЛКО РАДИО»
от Мая Новоселска, Теди Москов, Борислав Стоилов
П. и С. – Теди Москов
К. – Свила Величкова
М.О. - Антони Дончев

МГТ „ЗАД КАНАЛА"
(05. 11. 2011 г.)
„ИЗОБРЕТАТЕЛНАТА ВЛЮБЕНА"
от Лопе де Вега
П. - Елена Панайотова
Худ. - Анна Кирилова
М. - Асен Аврамов
(04. 02. 2012 г.)
„ШВЕДСКА ЗАЩИТА"
от Ж. Галсеран
П. - Бина Харалампиева
С. и К. - Петя Стойкова
М. - Асен Аврамов
Оператор - Васко Йотов
(13. 01. 2012 г.)
„ЗЛАТНИТЕ МОСТОВЕ И СЕКВОЯ"
от Константин Илиев
П. – Бина Харалампиева
С. и К. – Петя Стойкова
М. – Асен Аврамов

ТЕАТЪР „БЪЛГАРСКА АРМИЯ"
(02. 11. 2011г.)
„ЖЕЛЕЗНИЯТ СВЕТИЛНИК"
по Димитър Талев
Др. - Христо Христов
П., С., М.О. – Асен Шопов
К. - Цвета Маринова

ТР „СФУМАТО"
(02. 12. 2011 г.)
„ПИЕСА ЗА УМИРАНЕ"
от Ани Васева, Боян Манчев, фрагменти от Лотреамон
Р. - Ани Васева
Худ. - Аглика Терзиева
М. - Яна Манчева

ТЕАТЪР „ СОФИЯ"
„СЪН В ЛЯТНА НОЩ"
от Уилям Шекспир
Пр. – Валери Петров
Р. и звук – Бойко Богданов
С., К., мултимедия - Цвета Богданова
(06. 10. 2011 г.)
„КОВАРСТВО И ЛЮБОВ"
от Фридрих Шилер
Пр. - Жана Гълъбова
П. - Стайко Мурджев
К. - Невяна Кавалджиева,
М. - Петър Дундаков
Пл. - Мила Искренова
(24. 01. 2012 г.)
„ПИПИ ДЪЛГОТО ЧОРАПЧЕ"
по Астрид Линдгрен
Р. и Др. - Димитър Стефанов
С. - Димитър Димитров
М. - Владимир Джамбазов

ТЕАТЪР „ВЪЗРАЖДАНЕ"
(20. 01. 2012 г.)
„ДУЕЛЪТ" от Иван Вазов
Р. - Йосиф Сърчаджиев
С. и К. - Невена Белева
М. - Петя Диманова
Х. - Александра Кръстева

МЛАДЕЖКИ ТЕАТЪР
(21. 01. 2012 г.)
McBeth
Бърз и смилаем Макбет по Уилям Шекспир
Р. - Теди Москов
С. - Владо Шишков
К. - Свила Величкова
М. - Антони Дончев
(07. 02. 2012 г.)
„ЛЮБОВНА ПЕСЕН"
от Джон Колвенбак
Пр. - Петър Кауков
С. и К. - Елена Иванова
Р. – Андрю Волкофф
М. - Мартин Каров

СТОЛИЧЕН КУКЛЕН ТЕАТЪР
(04. 11. 2011 г.)
„МАЛКИТЕ ПЛОДЧЕТА"
Т. и П. – Съни Сънински
К. и кукли – Ханна Шварц
С. – Наталия Гочева
М. – Михаил Шишков

SUSPACIOUS (ул. „6-ти септември" 13)
(09 и 10. 12. 2011 г.)
„ПРАЕХИДНО"
от Здрава Каменова и Гергана Димитрова
Р. - Гергана Димитрова
С. - Елена Шопова
М. - Тодор Стоянов - Ambient Anarchist

УЧЕБЕН ТЕАТЪР НАТФИЗ
(27. 10. 2011г.)
„ВЪЗКРЕСЕНИЕ"
мимодрама по Йохан Себастиан Бах
Т. и Р. – доц. д-р Александър Илиев
К. – Лесли Търнър - САЩ
Участват студенти от класа на
доц. Александра Хонг и доц. д-р Александър Илиев
(10. 11. 2011 г.)
„ПЪТУВАНЕ НА ЗАПАД"
от Мери Цимерман
Пр. – проф. Искра Николова
П. – проф. Снежина Танковска
С. и К. – доц. Марина Райчинова
Х. – доц. Петя Цветкова
М. – проф. Румен Цонев
Видео – Евгения Сърбева
Участват студенти от класа на
проф. Снежина Танковска и гост Стоян Борисов
(06. 01. 2012 г.)
„КАКТО ВИ ХАРЕСВА"
от Уилям Шекспир
П. – проф. Стефан Данаилов
Р. – Росица Обрешкова и Сава Драгунчев
С. и К. – доц. Елена Иванова и Ралица Русева
Участват студенти от класа на проф. Стефан Данаилов и на доц. Веселин Ранков

БУРГАС

ДЪРЖАВЕН КУКЛЕН ТЕАТЪР
„МОМЧЕ И ВЯТЪР"
Българска народна приказка
П. – Ярослав Петков
С. – Живко Ангелов
М.О. – Светлин Петков

ПЕРНИК

ОБЩИНСКИ ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР
(06. 12. 2011 г.)
„COOKING WITH ELVIS"
(„ДА ГОТВИШ С ЕЛВИС")
от Лий Хол
Пр. - Антония Парчева
П. - Николай Ламбрев-Михайловски
С. и К. – Чайка Петрушева
М. – Добрин Векилов-Дони
Пл. - Мила Искренова

ТЪРГОВИЩЕ

ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР
(27. 01. 2012 г.)
„ЧЛЕНЪ 223"
по Ст. Л. Костов
Р., М. О и С.В. – Александър Илинденов
С. – Галина Абаджимаринова

ЯМБОЛ

ДРАМАТИЧЕН ТЕАТЪР
(06. 10. 2011г.)
„ЧИЧОВЦИ"
по Иван Вазов
П. – Борислав Чакринов
С. и К. – Александра Игнатова

ДЪРЖАВЕН КУКЛЕН ТЕАТЪР
(13. 10. 2011 г.)
„ЗВЕЗДИЧКО"
по Лудвиг Стржеда
Др. и П. – Николай Бояджиев
С. и кукли – Елена Цонкова, Калина Маринова
М. – Иван Кавръков
(19. 01. 2012 г.)
„ЦАР ЛЪВ"
Др., П., С., М.О. – Первели Николов-Вили

(Следва)

ЗА ФОТОАЛБУМА

Грандиозен, излят едроформатен том, събиращ 793 избрани снимки от дълбокия архив на сп. „Театър". Представени са изображения от спектакли, играни през последните 65 години в (почти) всички български театри. Книжно тяло, в което играта от сцената става видима и вече преносима – към всеки дом. Да го кажем и така: визуалната памет на българската Мелпомена вече притежава тяло.

„Литературен вестник", бр.3/25-31.01.2012 г.

ФОТОАЛБУМЪТ НА СП. „ТЕАТЪР" МОЖЕТЕ ДА НАМЕРИТЕ В: КНИЖАРНИЦАТА НА НАТФИЗ „КР. САРАФОВ"; КНИЖАРНИЦАТА „БЪЛГАРСКИ КНИЖИЦИ" – СОФИЯ, УЛ. „АКСАКОВ" 10



КРИСТИЯН – фен на детските спектакли в Театър „Възраждане", Младежки театър и Столичен куклен театър