ТЕАТЪР

4 - 6, 2008





ЕДУАРД ОЛБИ

МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА; ИВАН ДОБЧЕВ
СТЕФАН ДАНАИЛОВ; НАДЕЖДА ТИХОВА; СНЕЖИНА ТАНКОВСКА;
АЛЕКСАНДРА ХОНГ; МАРИУС КУРКИНСКИ; КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

20940 ISSN 0204 6253

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр. 1, 3/ 2008 г.)

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

СОФИЯ

НТ „ИВ. ВАЗОВ“
(16. 04. 2008)

„ Ж Е Н И Т Б А“
от Н. Гогол

П. и С. В. – Никола Петков
С. и К. – Елена Иванова
М. – Любомир Денев

ТР „СФУМАТО“ и НАТФИЗ
(01. 02. 2008)
„Жорди Галсеран - Дакота /Верига от думи“
Р. - Стилиян Петров и Албена Георгиева
Пр. - Нева Мичева
С. и К. - Марина Додова

МГТ „Зад канала“
(15. 02. 2008)
„Шведска защита“
от Жорди Галсеран
П. – Бина Харалампиева
С. и К. – Петя Стойкова
М. – Асен Аврамов

Младежки театър „Н. Бинев“
(12. 04. 2008)
„Черна комедия“
от Питър Шафър
П. – Петър Кауков
С. и К. – Милена Панталеева
Пл.- Емил Видев

Сатиричен театър „Ал. Константинов“
(01. 04. 2008)
„Укротяване на опърничавата“
от У. Шекпир
Пр. – Валери Петров
Р. – Мариус Куркински
С. и К. – Никола Тороманов
М. – Емилиян Гацов

НДТ „Сълза и смях“
(01. 03. 2008)
„Опасни игри“
по М. Невил и Д. Хакълби
Р. и М. О. – Надя Асенова
С. и К. – Тодор Райков

СКТ (Столичен куклен театър)
(18. 03. 2008)
„Голямото кихотене“
(спектакъл за възрастни)
от Мария Станкова
Р. – Веселка Кунчева
С. и кукли – Мариета Голомехова
М. – Христо Немлиев
(23. 04. 2008)
„Малкият принц“
от Антоан дьо Сент Екзюпери
Р., С. В., М.О. – Рада Абрашева
С. – Наталия Гочева

Учебен театър при НАТФИЗ „Кр. Сарафов“
(01. 03. 2008)
„Белградска трилогия“
от Биляна Сръбляновић
Р. – доц. Ивайло Христов
Дипломен спектакъл на III курс с худ. р-л проф. Пламен Марков
(05. 03. 2008)
„Тойбеле и нейният демон“
от Исаак Б. Зингър и Ив Фридман
Р. – Николай Калчев
Дипломен спектакъл на IV курс с худ. р-л проф. Стефан Данаилов

ВАРНА

Държавен куклен театър
(04. 04. 2008)
„Принцесата и свинярят“
по Ханс Кр. Андерсен
Др. и Р. – Емилия Маленова
С. – Силва Бъчварова
М. – Петър Цанков

ГАБРОВО

ДТ „Рачо Стоянов“
“Весел светофар“
от Панайот Цанев
П. - Невена Митева

КЪРДЖАЛИ

ДКТ „Димитър Димов“
„Михал Мишкоед“
от Сава Доброплодни
60-годишен юбилей на актьора Петър Атанасов

ЛОВЕЧ

Драматичен театър
„Брюксел“
от Петя Русева
П. – Васил Василев
Р. – Владимир Бурилков
С. – Надя Василева-Ковачовска
М. – доц. Денко Йорданов

ПЛЕВЕН

ДКТ „ИВ. РАДОЕВ“
(22. 02. 2008)
„Нощта на момичетата“
по „Паметта на водата“
от Шийла Стивънсън
П. – Веселин Бояджиев
С. – Иван Велчев
К. – Зоя Минева
М. О. – Асен Антонов

СИЛИСТРА

ДКТ „Сава Доброплодни“
(31. 01. 2008)
„Пещерните хора“
от Уйлиям Сароян
П. – Мирча Крецу
С. – Виолета Радкова
М. О. – Маргарита Друмева

СТАРА ЗАГОРА

ДТ „Гео Милев“
„Бяс“
от Боян Папазов
П. и С.В. – Пламен Марков
С. – Мира Каланова
М. – Мартин Каров

„Тайбеле и нейният демон“
от Исаак Б. Сингер и Ева Фридман
„Двамата веронци“
от Уилям Шекспир
Пр. – Валери Петров
П. и С. В. – Калин Ангелов
С. и К. – Теодора Лазарова
М. – Чавдар Асенов
(23. 04. 2008)
„Тестостерон“
от Анджей Сарамонович
П. и С.В. – Александър Събев
С. и К. – Йосиф Божилов
М. – Мартин Каров

ХАСКОВО

ДКТ „Иван Димов“
„Царството земно“
по Тенеси Уйлямс
П. и С. В. – Бойко Богданов

ЯМБОЛ

ДТ „Невена Коканова“
„Пепеляшка“
по Шарл Перо
С. В. – Атанас Жеков-Кроко
С. и К. – Александрина Игнатова
(17. 04. 2008)
„Добрият доктор“
от Нийл Саймън
П. – Дияна Радева
С. – Александрина Игнатова

ДКТ „ Георги Митев“-Ямбол
(08. 02. 2008)
„Румето и старият лъв“
по Иван Остриков
П. – Ангел Попов
С. и К. – Томиана Томова
М. – Стоян Косев
(24. 03. 2008)
„Необикновените истории на мистър Хепи“
по Д. Бисет, К. Чапек, Л. Капон
П. – Съби Събев
С. и К. – Галина Абаджимаринова
М. – Георги Гърчов

КАЗАНЛЪК

Театър „Л. Кабакчиев“
(19. 04. 2008)
„Улица „Черешова“№ 17“
по „Мери Попинз“ от Памела Травърз
Р. и Др. – Тодор Боянов
М. – Христо Намлиев
С. и К. – Кънчо Касабов

Забележка: Името на пиесата „ Тойбеле ...“ и на един от авторите й в програмите на УТ-НАТФИЗ и на ДТ – Стара Загора са различно разчетени.

Следва

СОФСПРАВКА
02/ 811 77 77

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР
Богата и точна информация за театър, музика, изложби, кино, нови книги
Издател Константин Заревъ , ЕТ
e-mail: artkalendar@abv.bg

КОРИЦА, I СТР. – Едуард Олби (горе; четете на стр. 2) ; Мариус Куркински в „Сътресение“ (четете на стр. 14)

ТЕАТЪР

Година LXII, бр. 4-6/2008, 20940 ISSN 0204-6253; Цена 4 лв.

ИЗДАНИЕ НА „ТЕАТРО“

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

Работен екип:
Гл. редактор Кева Апостолова
Ася Асенова (набор)
Антоанета Тотева (коректор)
Боян Алексиев (дизайн)
Тинка Николова (стажант-редактор)
Емил Илиев (стажант-редактор)

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

Ч Е Т Е Т Е

• Едуард Олби на 80 години (2) • При Едуард Олби (4) • Анкета - За имената на театрите (8) • Акценти (13, 45) • Мариус Куркински за „Сътресение“ (14) • „Сако от велур“ и „Делта“ в Ню Йорк (18) • Мини-отзив (21, 22) • Спектакли на ТБА (22) • Кръстю Кръстев - директор на РДТ (23) • Иван Танев – Актьорът зад кадър (24) • При Камелия Николова (26) • Надежда Тихова – 50 години УТ (29) • За студентите и НАТФИЗ: Стефан Данаилов (31) , Маргарита Младенова (35), Иван Добчев (37), Снежина Танковска (39), Александра Хонг (41), Александър Илиев (43) • К. Иванов – Режисура на сценичния бой (46) • Театър в книги (49) • При Красимира Филипова (51)

Печатни коли: 6,5
Формат 60/84/8

Банкова сметка:
Общинска банка АД
Munizipal bank PLC
ФЦ „Мария Луиза“
IBAN: BG 67 SOMB
9130 10 26768401
BIC: SOMBBGSF

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

Печат – „Омега М“, тел. 938 60 71

УЧЕБЕН ТЕАТЪР ПРИ НАТФИЗ

ВИПУСК 2008



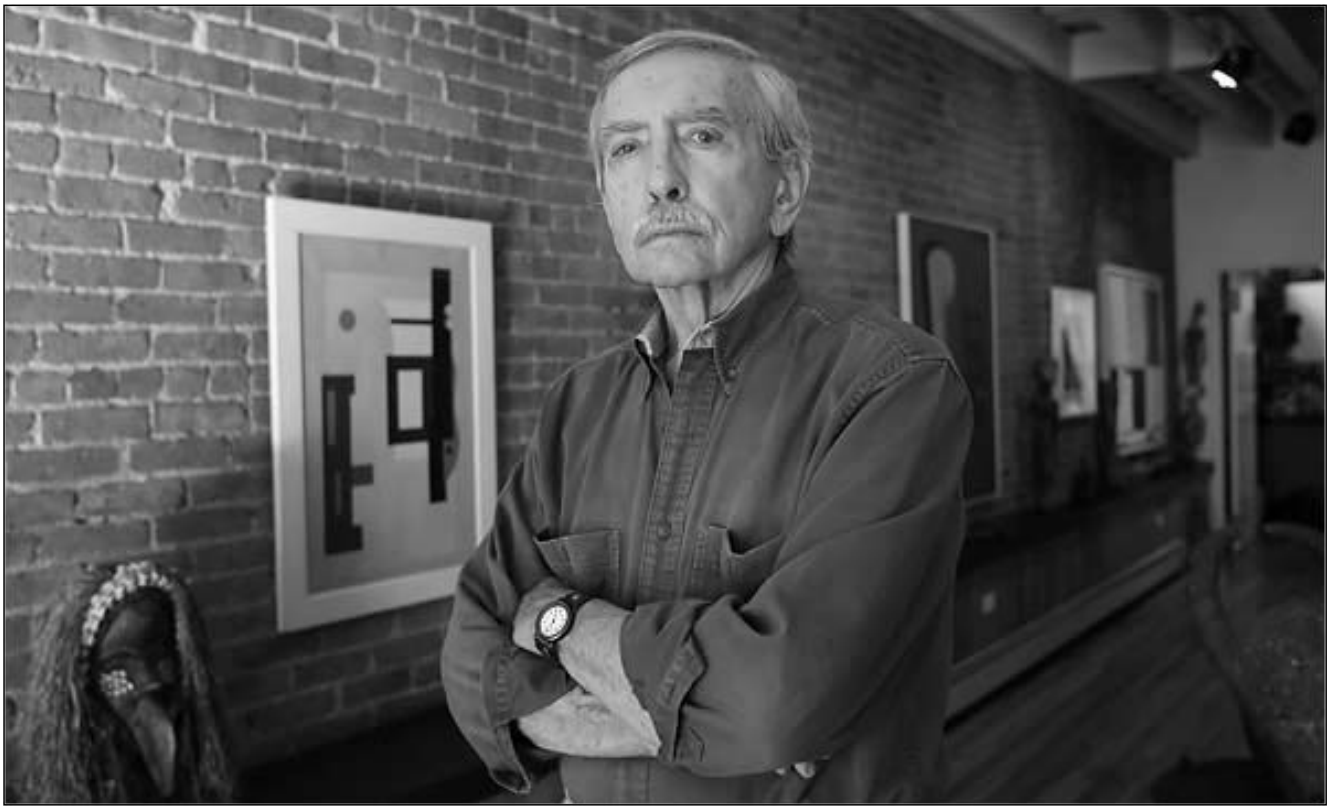
„Три сестри“ от А. П. Чехов, пост. М. Младенова



„Красива птичка с цвят зелен“ от К. Гоци, пост. Ст. Данаилов



„Илюзията“ от Т. Кушнър, пост. Сн. Танковска



Едуард Олби на прага на своята 80-годишнина в творческия си храм в Трайбека, Ню Йорк

ЕДУАРД ОЛБИ
НА 80 ГОДИНИ

Д- р АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА
Кореспондент на сп."Театър" от Ню Йорк

Повече от половин век неговото творчество продължава да предизвиква, стимулира и развлича публиката. Отличен многократно с наградата "Тони" (включително и за цялостно творчество) Олби, който на 12 март навърши 80 години, е също три пъти носител на литературната награда "Пулицър" и е кавалер на националния "Медал на изкуствата". Признат за един от титаните на театъра на абсурда, Олби, за разлика от своите често дидактични колеги, успява да бъде смешен, интригуващ и културно актуален. За него "театърът, подобно на живота, е тежка орисия", но е поел отговорността никога да не доскучава. Олби прави пътека в Бродуей с абсурдистки шедьоври като "Кой се страхува от Виржиния Уулф" и "Морски пейзаж" (2005). Почти като Юбилеен подарък настоящият Нюйоркски сезон включва четири негови заглавия, три от продукциите са премиери, които се играят в продължение на седем месеца в най-елитните американски театри с нестопанска цел. Петдесетгодишна драматургична, театрално-режисьорска, педагогическа и филантропична дейност. Неговите тридесет пиеси внасят нови мотиви в библията на "театъра на абсурда".

Широкият спектър на разностранната творческа дейност на Едуард Олби е резултат от индивидуалното му пътуване към семейните корени и собствената идентичност, пътуване, осеяно с трудности и препятствия, подтиквано от постоянна борба между отчаянието и поставената цел, пътуване, което най-накрая му отрежда челно място в редици-

те на елитните драматурзи и го прави звезда в истинския му дом - американския театър.

Драматургичната кариера на Олби стартира през 1958 г., когато два дни преди да навърши тридесет, докато работи като разносвач на "Уестърн Юниън" в Ню Йорк, завършва, според думите му, "първата си истинска пиеса" - "Зоологическа история" ("Случка в зоопарка"). Пиесата дебютира през 1959 г. в Берлинския "Шилер тиътър" заедно с "Последният запис" на Самюел Бекет. Повторното й поставяне на сцената на Нюйоркския "Провинщъл тиътър" през 1960 ознаменува появата на Олби като актуален нов глас в американския театър. Драматургът Джон Гуайър по-късно отбелязва: "Не можете да си представите колко много дължи на Едуард Олби всеки американски драматург след 1960 г." . Първата му цялостна пиеса "Кой се страхува от Виржиния Уулф", изкусно изтъкана като ироничен квартет, пародиращ профанираното и корумпирано "дантелено" американско общество, захранвано с илюзии и лишено от общочовешки ценностен модел, жъне "скандален успех" през 1962 и незабавно се превръща в модерна класика. Многобройните критични пиеси на Олби от средата и края на 60-те години (включително и отличената с "Пулицър" творба "Деликатно равновесие") не изостават по ранг, получават шумно международно признание и му спечелват име на първи американски автор, популяризирал традицията на "театъра на абсурда" по света. През 1975 Олби печели втори "Пулицър" с "Морски пейзаж". Възходът е последван от критичен спад след пиесата му "Дамата от Дюбук", когато Олби изпада в десетилетна творческа криза. Многобройните професионални и личностни неблагополучия не му попречват обаче да стартира забележителната си 15-годишната педагогическа кариера през първата половина на 80-те като професор в Университета в Хюстън и местния "Ейли Тиатър", където намира творческо убежище. "Критическото заточение" (по думите на режисьора Майкъл Уилсън) подготвя почвата за триумфалното му завръщане на американската сцена чрез два поредни негови шедьовъра, номинираната с "Пулицър" "Пиесата за Бебето" и отличената с "Пулицър" пиеса "Три високи жени". През последното десетилетие Олби затвърждава корифейската си позиция на театралната сцена в Ню Йорк, Лондон и по цяла Америка и бива декориран със зашеметяващ брой награди, включващи "Почетното отличие" на Кенеди сентър и националния "Медал на изкуствата" през 1996, наградата "Люсил Лортел" за цялостно творчество, награди "Тони" за "Козата или кой е Силвия" през 2002, и цялостно творчество през 2005, и най-скорошното му признание, засвидетелствано с наградата на Новите драматурзи за цялостно творчество. И до ден днешен Олби продължава да оглавява учредената с печалбите от "Виржиния Уулф" през 1967 г. Фондация "Едуард Олби", чрез която подпомага писатели, визуални артисти и композитори.

Макар и странно, но знаците на зодиака сочат, че творческият бум на Олби тепърва предстои. Тържественият сезон на Олби се откри с четири негови продукции - прочутата "Случка в зоопарка" - най-продължително намираща се на сцената досега негова пиеса, написана преди 50 години, наред със свежата и написана съвсем наскоро прелюдия "Домашен живот". Личните постановки на две от ранните му едноактни пиеси "Пясъчна кутия" и "Американска мечта" се играха през март и април м.г. в "Чери лейн тиътър", а "Обитателят", портрет на известната скулпторка Луиз Невелсън, която се бори срещу закостенелите традиции и конвенции в търсене на своя път в изкуството - през май и юни в "Сигничър тиътър кемпъни". В Ню Йорк в момента тече и най-новият му хит - пиесата "Аз, мен, и самият мен", поставена от режисьорката Емили Ман. Пиесата гравитира около двойка еднояйчни близнаци и техните взаимоотношения с майка им - тема, която преследва Олби от детството. "Аз, мен и самият мен" допълва дългия списък на пиеси от Олби, посветени на темата за "детето": въображаеми синове, невидими синове, изчезващи синове и мълчаливи синове. Биографите често асоциират доминиращата в творчеството му тема с живота на нещастно осиновения сирак Олби, който по-късно сам признава: "Бях много самотен, затова си създадох идентичен близнак." Но за Олби темата за разбитата идентичност има не само биографични корени, тя е неразривна част от връзката на изкуството му с живота.

Както всички пиеси на Олби "Аз, мен и самият мен" е завладяваща театрално- литературна провокация, която ни развлича на различни нива. Макар и поднесена в закачлива фарсова форма с еклектично прелива-

не на разнородни стилове и изпъстрена със странна парадоксална реторика и палава игра на думи, които са почеркът на Олби, пиесата обобщава всички теми, които вълнуват Олби. Кръстоската е пълна - смесват се елементи на гръцката трагедия с Шекспировата и Молиеровата комедия, на експерименталната дързост на Пиранделo и Йонеско с лирическото воде-



"Аз, мен и самият мен"

не на монолога "а ла Тенеси Уилямс. Духовете на всички тези театрални асове биват призовавани и елегантно изоставяни. Съвсем ненадейно и спорадично г-н Олби хвърля на публиката по някой обяснителен кокал, смело и отегчително заявявайки, че "всичко е относително, и това, което хората изричат, не е задължително да е онова, което мислят."

ПРИ ЕДУАРД ОЛБИ

Интервюто е взето от А. Катранджиева в дома на автора в Трайбека, Ню Йорк, в което 80 годишният майстор на абсурда споделя своите театрални възгледи.

- Преди няколко години споделихте, че всъщност сте се родили, когато сте навършили тридесет. Именно тогава се поставя "Случка в зоопарка". Какво ви накара да напишете "Домашен живот" като прелюдия към най-нашумялата ви кратка пиеса?

Отговор: "Зоологическа история" ("Случка в зоопарка") е първата ми пиеса, която си струва труда. Винаги ме смущаваше лекият дисбаланс в образите, т.е. образът на Джери бе по-пластичен от този на Питър. Затова преди пет години реших да напиша увертюра към пиесата, в която Питър има дом и съпруга. Така се роди "Домашен живот".

- Какво мислите за едноактната форма?

Отговор: Всяка пиеса има свое собствено времетраене. Аз съм писал пиеси както по 8 минути ("Кутията") или тринадесет минути ("Пясъчната кутия"), така и пиеси дълги по час и половина, като "Кой се страхува от Виржиния Уулф". Кратката пиеса никога не бива да бъде удължавана с цел протакане на сценично време, нито пък една дълга пиеса да бъде оразвана поради комерсиални цели. Пиесата си има собствена дължина и брой на действията, а ние само трябва да я слушаме.

- Какво ви вдъхнови да напишете "Аз, мен и самият мен"?

Отговор: Когато бях на пет години, разбрах, че съм осиновен. Идеята, че не произхождах от доведените си родители, ме окрили. Бях сирак, вечно нещастен в домашното обкръжение - родителите ми не прекарваха никакво време с мен, само ме пращаха по лагери и пансиони, бях ужасно самотен, затова реших да си направя свой еднояйчен близнак. Започнах пиесата преди пет години и след това моят дългогодишен приятел Томас се разболя от рак. Оставих пиесата и написах второто действие две години след смъртта му. Второто действие ми се стори по-пълно от първото. След това Емили Ман, режисьорка, с която работя от години и която постави пиесата "От началото" преди пет години, сподели, че е готова да се захване със следващата ми творба.

- Колко чернови изписахте, за да стигнете до финалния вариант?

Отговор: Какво искате да кажете с чернови? Не обичам черновите, те причиняват настинка. Мисля че пиесата трябва да се излее наведнъж и после може да се пипне тук и там.

Не бива да спирате да пишете с мисълта, че вече имате завършения вариант. Пиесата има свой процес на зараждане и живот. Съвременните драматурзи постоянно се борят с желанието да претупат една пиеса и да я качат на Бродуей. Писането на една пиеса е живеене с нея и трае много по-дълго, отколкото си мислите. Пиесата започва в момента, когато една подсъзнателна идея се материализира на съзнателно ниво. Аз не пиша, защото първо ме озарява идеята, а обратното, започвам да пиша, за да открия каква е точно идеята ми. Тази идея живее в астралния свят дълго време преди сама да се излее върху белия лист. Колкото по-дълго чакате толкова повече ще разберете, че пиесата излиза от вас, когато е готова, без чернови, монолитна и цяла.

- Но със сигурност нанасяте известни поправки при повторна редакция?

Отговор: Това, което си позволявам, са съкращения. Всички обичаме да се опияняваме от авторския си глас и затова, когато започвам да се отегчавам от самия себе си окастрям творбата до същността ѝ. Ето и един красноречив пример: "Морски пейзаж", първоначално беше замислена като пиеса в три действия. Второто действие се развиваше на морското дъно. Докато режисирах бродуейската продукция през 1974 г., осъзнах, че не само пиесата е по-дълга от "Парцифал", но също, че ще създаде ужасни проблеми при постановката. На втората репетиция изтрих цялото второ действие и пиесата сама заговори. Фактът, че играех ролята на режисьор ме наведе на мисълта, че бях затрупал пиесата с информация, тя просто не можеше да диша. В същото време с гордост мога да твърдя, че никога не съм нагаждал моя пиеса с оглед на комерсиални изисквания. Прекален егоист съм, за да се подам на подобно изкушение.

- Считате ли "Аз, мен и самият мен" за биографична?

Отговор: Никога не съм се вписвал в собствените си герои, не присъствам в нито един



Олби като млад

от сътворените от мен 200 образи, те просто идват чрез мен, но притежават своята автентичност. Ще ми се да вярвам, че пиесите ми са лечебни, че не само ще ме излекуват, но ще изцерят и други, че имат универсално звучене, те не са моя собственост. Всяко изкуство трябва да бъде полезно, лечебно. Не стига само да е аксесоарно, декоративно. Трябва да хвърля светлина върху обществото и реалността, която претендираме, че разбираме. Ако изкуството се персонализира прекалено, то става много скучно. Повечето от нас не сме толкова интересни, че да заслужаваме цяла пиеса. Това, което творим, е много по-интересно от нас самите, иначе сами се рамкираме и изчерпваме.

- Как се реализира настоящата продукция на "Американска мечта" и "Пясъчна кутия"?

Отговор: Преди години нашата театрална трупа "Театър 1960" (името се мени според годината), създадена от Ричард Бар, Клинтън Уайлдър и мен самия, продуцирахме цяла поредица от пиеси в "Чери Лейн Тиътър". Миналата година театърът се обърна към мен и ми предложи да поставя едноактните си пиеси.

- Посветихте "Пясъчна кутия" на баба си?

Отговор: Да. Тя бе единственият човек, когото истински съм обичал. Тя винаги беше някак си дистанцирана от мен, но ме харесваше. Пушеше много, имаше пекинез и необикновено чувство за хумор. Каквото и да притежаваме

в живота, нищо не може да замени свежото чувство за хумор. Признавам обаче, че бабата от "Пясъчна кутия" и "Американска мечта" се оказа много по-интересна от истинската ми баба.

- Сам си признавате, че международно сте "откраднали" първата сцена на "Американска мечта" от "Плешивата певица" на Йонеско.

Отговор: Първите няколко минути от "Американска мечта" са посветени на Йонеско, останалото е изцяло мое творение. Докоснах се до работата на Бекет, Генет и Йонеско през 50-те и със сигурност и тримата са оказали трайно влияние върху творчеството ми. По същия начин и Пиранделo, Брехт и Чехов. Гледал съм и техни постановки, но тримата авангардни абсурдисти оставиха траен отпечатък в мен. Обожавам Бекет, творчеството му е главозамайващо прецизно. Например, съществува една фраза в една от пиесите му "тъмната широта", всеки друг би написал "широката тъмнина". Това прави Бекет велик драматург, нито една от думите му не подлежи на промяна.

- Критикът Мартин Еслин ви провъзгласява за първия американски драматург, който превръща театъра на абсурда в автентичен американски идиом.

Отговор: Това е трогателно. Мисля, че Еслин използва термина "абсурдист" в оригиналния контекст, имайки пред вид "пост-екзистенциалист", а не в стилистичен смисъл. Аз пиша за абсурдната позиция на човека в един свят, който е лишен от смисъл. В подобен разрушен свят ние сами трябва да намерим смисъла.

- Какво ви накара сам да режисирате "Американска мечта" и "Пясъчната кутия"?

Отговор: Стори ми се интересно. Досега съм поставял американската премиера на "Морски пейзаж" на Бродуей и няколко продукции на "Зоологическа история" ("Случка в зоопарка"). Режисирал съм и първата продукция на "Три високи жени" в Английския театър във Виена, качвал съм и дузина продукции на мои пиеси на "ОФФ-Бродуей", "Ейли Тиътър", и "Макартър Тиътър". Харесва ми да режисирам, много работа и голямо удоволствие.

- Учили ли сте режисура?

Отговор: Кариерата ми започна като актьор в колежа. Но след като "Случка в зоопарка" се появи на сцената, усетих, че мога да режисирам собствените си пиеси. Все пак знаех точно как искам да изглеждат нещата. В края на краищата нямаше как да навредя на пиесата. Като се сетя за тази първа постановка косата ми настръхва, беше ужасна. Това ме наведе на мисълта, че все пак трябва да се школувам. Но истинското ми обучение дойде от внимателното гледане и изследване на работата на големи режисьори като Питър Хол, Жан Луи Баро, Франко Дзефирели, Алан Шнайдер - и това се превърна в моето училище в занаята. Така от ужасен режисьор станах по-малко ужасен. Обожавам да поставям Бекет например, защото научавам толкова много за драматургията, комедията, акуратността и всички детайли, които могат да ми послужат в собственото творчество. Спомням си, че при постановката на "Последният запис" Бекет беше обозначил две секунди мълчание (Между другото Пинтър научава за психологическата пауза от Бекет). Аз си позволих да си поиграя с точността и го направих три - после видях колко важна е прецизността и умението да се следва сценария на автора и да не се изпада в лирически отклонения или креативни декорации. Така използвам режисьорския занаят за обратна връзка към пиесите ми. Когато пиша пиесата си аз я чувам, визуално я виждам как се разиграва пред очите ми, това не е някаква ефимерна реалност, това ми помага да поставям пиеса, която никога не е поставяна, просто си представям онова, което съм видял по време на писане.

- Как се случи да напишете "Обитателят" и защо избрахте сцената на Сигничър Тиътър?

Отговор: Веднъж интервюирах Луиз

Невълсън за нейния каталог, който съпровождаше изложбата ѝ в Музея "Уитни". Взаимно си допаднахме. Тя казваше, "всяко парче скулптура е част от по-голямо парче", аз си мисля "че всяка моя пиеса е част от една по-голяма пиеса". Всичко, което усетих за нея се изля в "Обитателят". В същото време имам много добри връзки със Сигничър Тиътър. Те поставиха моя пиеса, когато вече не бях на мода през 1993-1994. Този сезон отново ми напомни, че съм все още жив. Там се чувствам като у дома.

- Всички продукции, които съвпадат с вашата 80-годишнина, се продуцират от театри с нестопанска цел.

Отговор: Това е, защото те дръзват да рискуват. Винаги съм се чувствал уютно закрилян в тези малки театри. Вече лесно може да бъдеш застрелян на видно място.

- Значи считате, че комерсиализацията грози изкуството?

Отговор: Формирането на естетическия вкус у публиката е плод на нагаждането на продуцентите към масовите развлекателни потребности и на празните хипотези на критиците за задоволяване капризите на зрителя. Това доведе до постепенно олекотяване и опошляване на театралната тематика. Погледнете Бродуейския афиш, само три сериозни пиеси, останалото са водевилни мюзикъли. Щастлив съм, ако видя две свестни заглавия на сезон. Преди години, през 1962, продукцията на "Кой се страхува от Виржиния Уулф" струваше 42,000. Сега са необходими към 2 милиона долара за същата пиеса. В днешно време се залага на лесното и сигурно решение, вместо на ценното предизвикателство. Всичко е свързано с ужасното комерсиализиране на изкуството. Когато Дик Бар откупи правата на "Виржиния Уулф" през 1959 и произведе пиесата на "Офф-Бродуей", той казваше следното: "Аз продуцирам пиесите, защото те трябва да бъдат видяни". Той не вярваше в промени с цел увеличаването на комерсиалните печалби. И разбира се, беше разорен...

- Считате ли, че критиците не ви разбират като подценяват вашето творчество?

Отговор: Аз съм бил възхваляван и хулен. Смятам, че това ще бъде така, докато спра да пиша. Но мисля също, че ако продължа да пиша до 100-годишна възраст, положителните и отрицателните оценки ще се балансират.

- Значи не планирате да се пенсионирате?

Отговор: Да се пенсионирам? Някои го правят, но не и аз. Нямам време. В миналото една година наистина беше много време, сега имам чувството, че една година отлита за два месеца. Докато се обърнете, вече сте на осемдесет.

- На кои от младите писатели симпатизирате?

Отговор: Никога не споменавам имена на млади писатели. На моменти се вдъхновявам, но после си признавам, че проблемът на американския театър не е в липсата на таланти. Имаме големи писатели повече отвсякога. Но "желязната пета" комерсиализацията прави театъра почти непосилен в нашата страна. Що се отнася до Магистърските програми по драматургия мога да заявя, че след като бях изхвърлен от колежа, така и не завърших академичното си образование. Ще научите много повече практически неща за театъра извън университета, отколкото в него.

- Работите ли върху нова пиеса?

Отговор: Кръжи в съзнанието ми, от време на време получавам проблясъци... Казва се "Мълчание".

Американската награда "Тони" (в памет на американската театрална актриса, режисьор, продуцент и дългогодишен художествен ръководител на "АМЕРИКЪН ТИЪТЪР УИНГ" Antoinette Perry) се присъжда ежегодно за приноси и постижения в театъра от комисия от 700 души, които са представители на различни сфери от театралната индустрия, съвместно с две институции - "American Theatre Wing" и "The Broadway League". Тя е театрален еквивалент на филмовата награда "Оскар". Води началото си от 1947 г.

АНКЕТА НА СП. "ТЕАТЪР" ЗА ИМЕНАТА НА ТЕАТРИТЕ

В бр. 1-3/ 2008 г., стр. 32 публикувахме материала "Прекръстиха Театър 199", в който две светила на националното ни актьорско изкуство Таня Масалитинова и Катя Зехирева взеха отношение по абсурда. Проблемите на театъра са проблеми на театралите и те трябва да ги решават, затова сме поканили авторитетни театроведи да отговорят на следните въпроси:

1. ТРЯБВА ЛИ ТЕАТРИТЕ (държавни и общински) ДА НОСЯТ ИМЕНА НА ХОРА ИЛИ ТОВА Е ИНЕРЦИЯ ОТ ПРЕДИШНИ ВРЕМЕНА?

2. НЕОБХОДИМО ЛИ Е ДА ИМА РЕФЕРЕНДУМ ДО ТЕАТРАЛНОТО СЪСЛОВИЕ ПРИ ПОДОБНИ И ДРУГИ АКЦИИ ?

АНА ИВАНОВА:

1. Обичах названието на столичния Камерен театър 199. От него се излъчваше нещо по европейски закачливо и същевременно елегантно, което те кара да очакваш необикновен спектакъл - и като форма, и по отношение на съдържанието. Формата се обуславяше от самия статут на театъра, в който творческият състав се набира от волнонаемни актьори и режисьори, прикрепени към съставите на други столични и извънстолични колективи, решили да изпробват способностите си и на камерна сцена. А съдържанието определяха темите и проблемите, заложени в драматургичните творби - български и преводни, чиято сценична реализация изисква владеене на високо професионално майсторство.

Не зная на кого хрумна нелепата мисъл да нарече театъра на името на последния му директор Валентин Стойчев. Този факт не само разруши европейския му облик. Той ни даде повод да се замислим за редица качества, притежавани от В. Стойчев, които правят името му недопустимо върху титула на Театър 199. За съжаление В. Стойчев бе твърде слаб творец. В това многократно съм се уверявала по време на многобройните ни съвместни командировки в извънстолични театри. Той не бе в състояние да направи задълбочен анализ на нито един театрален факт, а е театровед. Говореше общи приказки, липсваше му аналитичност, не умееше да изследва природата на конкретна актьорска проява или концептуалните внушения на режисурата. Неговата явна безпомощност ме караше често да изпитвам неудобство и съжаление. Вероятно като директор на Театър 199 той успешно е осигурявал на театъра спонсори, чиито дарения са му давали възможност сравнително леко да се справя с финансовите въпроси.

Сещам се за две нововъведения на В. Стойчев в Театър 199. Първото е " стената на славата" вдясно от входа на театъра, където са отпечатани ръчичките и краченцата на " звезди", участвали на сцената му. За съжаление най-ярките от звездите не са оставили отпечатъците си. Явно не са били нито толкова суетни, нито достатъчно самолюбиви.

И второто нововъведение са шумните кастинги, предшестващи последните постановки на Младен Киселов на сцената на Театър 199. Наистина вдигаше се доста пушилка, разгаряха се страсти и амбиции. За съжаление тези постановки на режисьора се оказаха далеч по-слаби от други, които бе сътворил на същата сцена без кастинги, а именно: "Старомодна комедия от А. Арбузов с Т. Лолова и Г. Калоянчев, "Бягството" от М. Величков с Т. Масалитинова и Сл. Славова, "Театър, любов моя" от В. Петров със същите актриси, които бяха безспорни творчески завоевания на театъра.

С една дума не само в случая с В. Стойчев, а изобщо трябва да се прекрати сантименталната практика да се кръщават театрите с имената на починали театрални дейци и драматургически писатели. Грешката е допусната, но тя може да бъде поправена. Името на Валентин Стойчев трябва да се премахне като нецелесъобразно от названието на театъра. Навремето името на самия Кръстьо Сарафов бе премахнато от Народния театър и заменено с друго, по-подходящо за случая. Същото се случи и с Васил Кирков, чието име носеше филиала на Народния театър. След като филиалът се превърна в Нов драматичен театър "Сълза и смях", Васил Кирков изчезна като патрон на неговата сцена. Така че снемането на името на Валентин Стойчев няма да влезе в противоречие с вече съществуваща практика. И дума не може да става то да бъде заменено с друго.

2. По отношение на референдума - дали е необходим при подобни случаи, бих казала следното: звучи ми твърде бюрократично да става допитване до широк кръг хора по всякакви подобни поводи. Според мен две специално създадени комисии, работещи самостоятелно и оторизирани с такива функции, биха свършили отлична работа. И то много по- бързо.

Д-Р ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА:

1. Винаги проблемът с именуването е бил изключително сложен. От своето детство се питаме кой е наредил това така, а не другояче и защо. Кой е кръстникът и кой го е упълномощил да назовава? Дори често децата в знак на протест се опитват да създадат свой собствен език, измислят си прякори, наричат нещата с други имена.

Още древните гърци са си блъскали главите над тези въпроси. Платон пише в "Кратил": "никой не може да ме убеди, че съществува друг принцип за вярността на имената, освен договорката и взаимното съгласие; според мен всяко име, което се дава, е вярното, и ако го смениш и дадеш друго име, новото ще бъде точно толкова вярно, колкото и старото..., защото няма име, което да е природно дадено; то е по договорка и съобразно навиците на използващите го."

Мисля, че името действително е въпрос на конвенция между използващите го. Как трябва да се назовава даден театър? Не се смущаваме, че Кралският Шекспиров театър, носи името на великия английски драматург. Един театър може да носи името на човек. Народен театър "Иван Вазов", Сатиричен театър "Алеко Константинов", драматичен театър "Стоян Бъчваров" - Варна - би могло, но въпреки че е възможно, защо драматичен театър "Адриана Будевска" - Бургас, или драматичен театър "Н. О. Масалитинов" - Пловдив? и т. н., и т. н.

Предполагам защо е тази анкета. Без да подценявам огромните заслуги на покойния дългогодишен директор на Театър 199 Валентин Стойчев за менажирането на театъра, не мисля, че някой в бъдеще ще нарича този театър с друго име освен Театър "199", защото театърът е със 199 места (слагат се и допълнителни столчета понякога, а може да има и правостоящи). Това име само по себе си е твърде условно, но такава е традицията на този театър през годините. Самото му име удържа идеята, че това е локационен театър на малкото пространство, на свободната сцена, на експеримента, на интимното камерно присъствие, на гастролната изява на множеството (или на малцината, но достатъчно на брой) творци и на техния търсещ дух и едва ли може да бъде свързан с едно-единствено име. За добро или за лошо, такава е инерцията на публичните усещания и възприятия и в случая именуването на един човек, назоваването на едно човешко име с времето би увиснало като безсмислено прикачено. Дори не е нужно допитване. Това са естествени процеси. Защото пак Платон в "Кратил" казва: "Имената трябва да се дават според някакъв естествен процес, и по съответен начин, а не според нашето желание: единствено това е пътят да назовем нещо както подобава."

2. В много случаи за определени казуси допитването до съсловието не би било излишно, евентуално за постигане на по-голяма обективност, съобразно конкретната ситуация и за презастраховане от прибързани, субективни, еднолични действия, обслужващи определени идеологически, политически, конюнктурни или чисто личностни интереси, чужди на "естествените" процеси на натрупване и развитие и водещи до излишно и ненужно митологизиране на дадени фигури, което дори в някои случаи би могло да принизи реалните заслуги на даден творец или деятел и да предизвика нежелани реакции.

ДОЦ. НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ:

1. Веднага искам да кажа, че не това е най-големият проблем на българския театър днес. Но все пак проблем има и заслужава да бъде коментиран. Не само прикачването на името на известна личност към наименованието на един театър е отживелица, но и определението "драматичен" и "куклен" (да не говорим за хибрида "драматично-куклен") е част от един административен дискурс, който навява скука и шаблонно мислене. Хиляди пъти предпочитам да отида в театър, който се казва например Малък градски театър "Зад канала" или Театрална работилница СФУМАТО, отколкото в Драматичен театър "Крум Кюлявков" - Кюстендил или Държавен музикално-драматичен театър "Кадрие Лятифова" - Кърджали. Впрочем, ако се вгледаме в имената на театрите в София, ще видим истински колаж от исторически моди: "Сълза и смях" (макар и като цитат чрез уточнението Нов драматичен театър) ни връща към края на XX век; Народен театър (вместо национален театър, както настоява Пенчо Славейков) - към началото на XX век; наложилите се в употреба Сатиричен театър, Военен театър, Младежки театър (независимо от вариациите на техните наименования през годините) кореспондират пряко със социалистическата епоха; а имена като Театър "Улицата", Театър на голия охлюв, Танцова компания "Хетероподи", Театър "Никой" вече се свързват с постмодерната цитатност, ироничност и артистична безотговорност.

Естествено, натрапва се разликата между публично и частно дори в наименованията. Става въпрос и за различни фигури: публични обикновено са театрите, частни са трупите - разлика, която българската театрална практика все още не е докрай диференцирала. Тъкмо театрите, държавни или общински, носят тези излишно описателни и административно безлични наименования. Може би затова към тях се добавя и името на определена личност, най-често писател или актьор, който е имал някакви заслуги към този именно театър или просто е значимо име за националната култура. Това обвързване на името на театъра с името на една или друга личност (независимо от нейните заслуги) ми се струва старомодно, по-точно то е продължение на съветската практика. То е и неадекватно, защото по света, когато един театър се именува по този начин, обикновено става въпрос за първооснователя на една частна трупа или за изповядването на определена естетика. Когато това се случва с един публичен театър, се влиза в един безкраен дебат, който не би могъл да има категоричен отговор: кой всъщност е имал по-големи заслуги за неговото развитие? Нека да си припомним, че за известно време, през 50-те години, Народният театър е носил името на Кръстю Сарафов. Какво точно идва да ни каже предпочитанието на писателя Иван Вазов пред актьора Кръстю Сарафов? - че драмата е по-важна от сценичната игра?! Но дори и да приемем тази абсурдна логика, можем да продължим да се питаме защо тогава Вазов е бил предпочетен пред Петко Тодоров или Пейо Яворов? Може би те не са били достатъчно "народни"... Това може да е интересна тема за театроведска дискусия, но в ежедневието е източник на противоречиви сигнали към обикновения зрител, който автоматично приема името като доказателство за значимостта на една или друга творческа личност и я свързва с конкретния театър.

2. Това пък съвсем не е необходимо. Представяте ли си само как би изглеждал правилникът с процедурите при подобни референдуми?! И накрая обявяването на резултатите: "Иван Вазов печели пред Петко Тодоров с еди-колко си гласа...". Впрочем, телевизиите могат да откраднат тази идея, за да предложат да гласуваме с SMS... Не. Мисля, че трябва всяка трупа и всеки театър, включително и институциите, които са го създали, да поемат своята отговорност и за наименованието му. Тук не може да има правила и аксиоматични положения; все пак става въпрос за изкуство и артистизъм. Разбира се, че в крайна сметка библейската максима "по делата им ще ги познаете", е вярната. Но понякога може да се окаже вярно и твърдението: "по имената им ще ги познаете".

ПРОФ. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА:

1. Практиката държавните и общинските театри у нас да носят имена на личности е твърде необичайна за европейската театрална традиция като цяло. По правило субсидираните от държавното и/или местните управления театрални формации са насочени към цялата общност и представят театралната култура в нейното многообразие. Комеди Франсез, Дойчес Театър,

Мюнхнер Камершпиле, Стари театър в Краков, Роял Корт, Националният театър в Лондон, Шаушпилфранкфурт, Малий театър в Петербург, Театър "Драматургични" във Варшава - ето названията само на някои от субсидираните театри в Европа днес. Всички те препращат или към факта, че театърът е национален, или че е общински в определен град, или към мястото и времето в което е създаден, или към неговата специфика. Поставянето на имена е изключение и в повечето случаи не се отнася за цялата институция, а само за отделни сцени в нея - например Сцена "Оливие" в Националния театър в Лондон и т.н. Театрите, които носят името на една или друга личност, са частни формации, създадени от тази личност. У нас публично субсидираните театри с имена на значими и заслужили фигури са наследство от близкото минало. Запазването на подобна практика поставя тези формации в твърде различна и - преди всичко - неразпознаваема ситуация върху общата театрална карта на Европа.

2. Не. Наименованието на един театър би трябвало да бъде избрано от самия него. Друг е въпросът, че както по този проблем, така и по много от проблемите на културната политика и театралната практика е необходим активен и конструктивен обществен дебат.

ДИМИТЪР ЧЕРНЕВ:

1. Този въпрос и потенциалните му (в три-четири възможни варианти и подварианти) отговори са важни по-скоро в символен план, манифестиращ националната ни и професионална психология, отколкото като анализиране на актуалната българска ситуация, която е била и май още дълго ще бъде /не/осъзнато инерционна .

Да, един театър може да носи името на конкретен човек, стига това собствено име да има мащаба и харизмата, за да легитимира името на Театъра като цяло. Мисията на всеки голям театрален деятел е да открие поне едно от важните качества на това изкуство, да изяви някое от непознатите му лица, да освети неоткрити дотогава "начини на употреба" на темите и езика му. В този смисъл би било неоспоримо от гледна точка на справедливостта да има театри, назовани на имената на Шекспир, Молиер, Ибсен, Чехов, Лопе де Вега и колко още? Не са толкова много; името задължава, то предполага, че и настоящето, и бъдещето на такъв театър ще бъдат тотално доминирани от творческите принципи и агресивното (по различен начин) присъствие на патрона му. Инфлация няма да има, само ако това свещено право бъде дадено на реалните театрални митове, доколкото истинският мит е вечно съживявана енергия, която твори сегашната реалност. Може, разбира се, името да е и спомен за гений, чиято практика "творчески" продължава да се закриля и развива (примерно) в Берлинер ансамбъл, Студиото на Гротовски и Студиото ("Школите"?!) на Ли Страсбърг. Но това е друга посока, която може да постави ясно поставения въпрос в погрешна смислова и риторична среда.

Почти всички държавни и някои от общинските театри са наименувани на действителни хора от културната ни история. Ако изобщо има система в това дългогодишно покръстване, тя във всеки случай е лесно пробиваема откъм аргументация. По принцип незабравата на "заслужилите" мъртви, почитането на националните културни авторитети е нещо добро. Колективен или индивидуален, този акт неизбежно трябва да е автентичен, породен от смирение и възхита пред творческата личност, чиято ценност е отвъд всякаква обществена и/или честолюбиво-сантиментална конюнктурност. Смущаващото в "българския случай"е именно отсъствието на автентичност на порива, рефлекторното реагиране със "за" или "против" в зависимост от актуалната обществена ситуация. Така назоваването на един или друг театър с някое име от културния ни пантеон се превръща в идеологически жест, в ритуал, ограбен от същността си и превърнат в сантиментално-патетично симулиране на чувство за историчност, духовност и родолюбие. Нещо повече - назоваващият нищо не рискува, той просто се къпе в славата и душевния комфорт на кръстничеството си. Той се изживява като пазител на националната духовна съкровищница, като арбитър за ценности, примери и приноси в едно сложно и многозначно пространство, което обаче на кръстителя е "безпощадно" ясно и подредено. Даването на име, което дори и в битов план, е отговорно и, казват, сакрално дело, тук се извършва в упойваща атмосфера от въодушевление, целеустременост, мисионерско позициониране. Никак не изключвам възможността кръстниците наистина да се чувстват обсебени от светли и безкорис-

тни чувства. Но това повече е коварен дар от Сянката, от егоцентрични и самосъхранителни проекции, отколкото осъзната и просветлена наличност.

Вън от всяко съмнение е, че повечето ни театри са кръстени на ярки творчески индивидуалности, които така или иначе са сред строителите на българския театър. И въпреки всичко смятам, че българските театри НЕ ТРЯБВА да носят имена на действителни личности, защото:

1. Кръщаването на театър на един или друг творец обикновено е по формален принцип - той или е роден в този град, или дълго се е изявявал в този театър;

2. По никакъв начин името на твореца не се обвързва същностно с естетическата практика на театъра, носещ името му,т.е. той не е тотално фокусиран върху развитието на творческата му самобитност. Адски добронамерено се питам какво ще се промени в художествената визия и тонуса, ако примерно Силистренският театър се казва "Васил Друмев", а Шуменският - "Сава Доброплодни"? Какви по-глъбинни основания предопределят Сава Огнянов да е патрон на Русенския театър, а Стоян Бъчваров - на Варненския. Историческият сантимент, фактите като такива имат своето значение, тези имена не са избрани толкова случайно, но от този избор не произтичат същностни творчески идентификации.

3. Липсата на принципна ценностна система при наименованието излага на риск покоя на мъртвия патрон при промяна на обществените нагласи и проблематизира по трагикомичен начин връзката на патрона с театъра: какво свързваше левия интелектуалец Георги Кирков точно с театъра и точно в Плевен; бихте ли ми припомнили една смислена пиеса на Крум Кюлявков; ще се съгласите ли, че Невена Коканова беше преди всичко емблематичната "прекрасна дама" на българското кино; обаче кой знае защо нейното име носят два (?!) театъра - един държавен и един общински, а на името на Мила Павлова няма назована може би дори и любителска театрална трупа; не беше ли Никола Русев може би най-добрият ни драматург? Аз се прекланям пред Вапцаров, заради някои от гениалните му стихове и заради цялостната му личност, но една-единствена нескопосано написана пиеса едва ли е достатъчен аргумент той да е патрон на един от най-големите ни театри. Ако ми е позволено да имам лично огорчение (знам, че е породено от крайно субективно пристрастие) ето го: няма театър, който да се казва "Иван Кондов". .. Националният ни театър носи името на Иван Вазов, чието име светкавично се асоциира с "Под игото" и "Аз съм българче" и чак след това с пиесите му, но да приемем, че Вазов е "началото на началата", изворът, който отделя част от себе си, за да създава и драматически творби. И т.н., и т.н.

4. Практиката да се наричат театри с имената на действителни личности не е нещо, което трябва да се драматизира прекалено. Освен, че е подражателна на една друга система от една друга страна, тя е ограничителна - за фантазията, за "конструктурската свобода" на езика, за парадокса, двусмислицата, самоопределянето чрез играта на думите. Не става дума за повишената некрофилност на българската народопсихология, но има някакъв сблъсък на енергии, дори и когато театрите носят имената на светини за българската култура. Този създаден ясно как, но създаден неясно защо точно по този начин списък от институциализирани "печати за безсмъртие" носи спомени за селенията на Танатос, а театърът по принцип е породен и движен от Ерос, разпоредителят, раздавачът на интензивната, вечно жива и оплодяваща енергия. При нашия принцип на кръщаване тежестта на Паметника се вгражда в едно пространство, което непрекъснато трябва да пулсира и играе. Така се конфронтират персоналното име и "живият" театър. Това (естествено) става на неосъзнато ниво.

Името има своята философия - да си спомним мненията по въпроса на Платон, Балзак, Лосев и мн. др. Името на театъра има (би трябвало да има) своето значение и за неговата идентификация - като дух, мисия, аура. В този смисъл два театъра имат невероятни попадения с кръстниците си: "Сфумато" - като артистично-философска самоидентификация и МГТ"Зад канала" - като достатъчно знаково за стила си заиграване с пространственото си разположение.

2. Защо му е референдум на театралното съсловие, след като то може ежедневно, ежевечерно, когато и където си пожелае, да изразява мнението си. Проблемът на съсловието не е, че не го питат при "акции за даване на име и други". Проблемът на съсловието е, че то не изразява достатъчно ясно идеите си за театъра, който

иска да създава, правилата и условията, в които иска да го прави. Назоваването на отделната формация е абсолютно вторичен въпрос спрямо същностните неща от битието на българските театрали. Впрочем имената на много от театрите през годините са избирани с ентусиазираното участие или безразличието на съсловието. А може би съсловието иска точно този модел. Според Юнгианската анализа копнежът по предците е особено интензивен, в националната ни версия той е фундаментализиран в частта си силно да любим своето минало като единственото сигурно нещо, което ни принадлежи. Ние сме народ, който обича сигурността.

Д-Р РОМЕО ПОПИЛИЕВ:

1. Не бива да носят имена на творци, защото даденото време си е винаги уникално, както и човекът. Няма "най-добър" актьор, режисьор, футболист и т.н. По-важна е приемствеността, но за съжаление у нас не се мисли точно в този план. Какво прави един театър, а не как се казва - това е по-съществото. Името означава минало, а театърът е сега и тук. Но у нас, не от скоро, като че ли по-важно е не е какво е направил и прави Драматичен театър (еди кой си), а как се казва и кое известно име е присъствало в състава или не. Все още за нас театърът е институция, твърда и непреодолима субстанция, а не действие-сега и затова трябва да носи конкретно име на човек. Това име е необходимо да всява всестранен респект. Защото името на държавния театър действа от името на държавата и трябва да се съобразяваме с него.

2. Полезно е да има, но кой да го направи. А ако вземем предвид и емоционалността на твореца, всякакъв референдум е непредвидим.

Необходими са обаче подобни разговори.

("Т")

А К Ц Е Н Т И

***

НАГРАДИ МАКСИМ '2008

Екипът на Театър "Българска армия" връчи тазгодишните си вътрешни награди на:

Меглена Караламбова - за женска роля

Иван Ласкин - за мъжка роля

Мирослав Косев - за поддържаща роля

(И трите награди са за участията на актьорите в "Събота, неделя, понеделник" от Едуардо де Филипо с реж. А. Аврамов и "Чайка" от Чехов с реж. Кр. Азарян)

НИКОЛА ГЪЛЪБОВ получи голямата награда "Почетен Максим"

***

BG -TEATRO

- След ремонта на НТ "Иван Вазов" как е сцената му в техническо отношение ? Как се движат пропадалата (подвижните й нива) , изключително необходими за решенията на някои постановки? "Макбет" няма проблеми и притеснения на родната си сцена в малкия Родопски драматичен театър- Смолян, но се срещна с такива при гостуване на сцената на Народния.

- В НДТ "Сълза и смях" спектакълът "Римска баня" на гостуващия Хасковски театър започна и спря, поради проблеми с осветителния пулт. След 20-минутна пауза, докато на страничните пътеки монтираха читалищни подвижни прожектори, които застрашително се килваха насам-натам, представлението геройски продължи.

***

В края на март в Шумен по случай 175 години от рождението на Добри Войников се състояха осмите "Национални ученически театрални празници". В богатия репертоар срещаме заглавия от Шекспир, Нушич, Радичков, Войников, Чудомир, Стратиев, Елин Пелин, Рачо Стоянов.

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

Мариус Куркински за "Сътресение"

Много се зарадвах като разбрах, че моноспектакълът на Мариус Куркински "Сътресение" е записан на DVD. Защото е важно една толкова добра постановка, ценна заради посланията си и заради невероятното актьорско изпълнение в нея, да остане във времето, да я има като жива памет. Да бъде запечатана не само в спомените на своите съвременници, в рецензии и вестникарски материали, но да съществува и като вечно жива и цветна театрална реалност, жив архив, документиращ явлението "театър". Театърът, както го вижда и чувства Мариус Куркински. А колко прекрасно и какво стойностно знание би било за нас да гледаме днес на DVD емблематичния спектакъл на Леон Даниел "В очакване на Годо" от Бекет например, който задвижва интереса към абсурдистката драматургия у нас в края на 80-те на XX век, или пък първата за България постановка на "Майка Кураж" от Брехт под режисурата на Юлия Огнянова (Бургас - сезон 1958/59), но уви...!?! И все пак - днешното време ни дава много повече възможности... След телевизионните версии на моноспектаклите на Мариус Куркински "Дамата с кученцето", "Евангелие по Матея" и

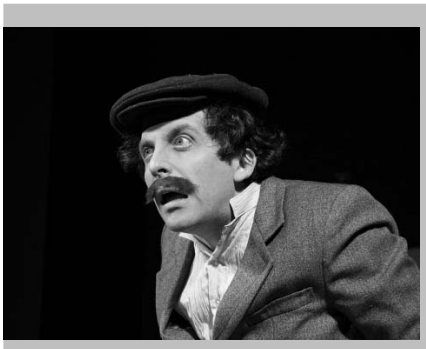
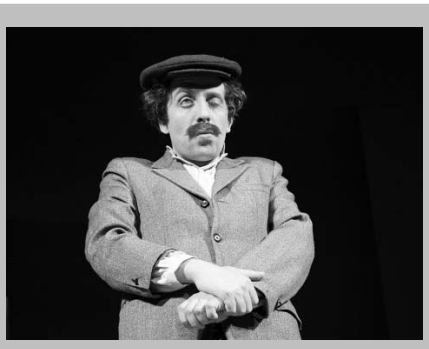


„Сътресение“

"Самият човек" и след като преди време гледах на DVD определяния за скандален спектакъл на Иван Станев "Раната Войцек" (1987 г.), някога "незаконно" заснет от самия режисьор, което обяснява и техническите несъвършенства на записа (разпространен със сп. "Алтера", бр. 10 и бр. 11/ 2006), то сега имаме шанса да се насладим на високото художествено и техническо качество на DVD-версията на "Сътресение". Заснемането на постановка на модерен носител в трихилядан тираж се прави за първи път у нас и то още докато спектакълът продължава да се играе на препълнени салони из цяла България. А и мощната енергия на "Сътресение", която усетих като зрител в театралната зала, усещам и сега, гледайки го на запис вкъщи. Значи спектакълът продължава да живее своя истински живот, като магията на киното целенасочено и "режисьорски" засилва определени моменти, разгражда иначе цялостно възприеманата в залата актьорска игра на множество парчета "живот", смислово редящи се кадри, обогатяващи още повече и по свой специфичен начин посланията и експресивността на спектакъла/актьорската игра. Много въздействащи са близките планове на лицето на актьора (множеството различни лица/мимики, съпровождащи обиграването на персонажа му), преживяващ, но и отчуждаващ се, коментиращ, преобразяващ се и в други образи, акцентирането на треперещите му ръце, проследяването на специфичната жестова система на играещото тяло, кадрите със запустели, "мъртви" селски къщи, махащите от дъното на празния театрален салон баба и дядо, които излъчват добрина, детайлно показаните нива на сценографията и т. н. Най-важното и в кино-формата обаче продължава да бъде живото актьорско присъствие на Мариус Куркински. Неповторимата му човешка/актьорска енергия и живеенето му на много нива в театралното случване превръщат и DVD-версията на "Сътресение" в събитие. В съкровено споделяне, в жива и дълбокомислена изповед на един уникален актьор. Така звучат и думите на Мариус Куркински в интервюто..

Милена Михайлова: *Определяте моноспектакъла си "Сътресение" като "изповед за един цял човешки живот". Звученето на чановете в него напомня глас от миналото на едно забравено село, на едни изчезнали човеци - какво трябва да съхраним от това време?*

Мариус Куркински: Чановете съм ги оставил най-вече заради Хайтов и заради първия разказ ("Сътресение"), където радостта, че сътресението е преодоляно, се разнася с чанове. Те се появяват и по-нататък в спектакъла, звучат някак далечно, наистина като гласове от една изчезнала епоха. Аз помня това време. Помня и тези хора - хората от времето на моите баба и дядо, те са в сърцето ми. И затова чрез моноспектакъла "Сътресение" аз ги викам на сцената. В него възстановявам, припомням, че не толкова отдавна те бяха живи и наистина много бързо ги претупахме и ги набутахме по гробовете. Това се случи през 90-те години, когато създавахме уж някакъв нов свят и бяхме така устремени, а те точно тогава си отиваха и ние не ги слушахме. Сега много съжалявам, че не съм слушал моите баба и дядо, че не са ми разказвали повече... А три-четири истории, които знам, че не са ми разказали - как са се оженили, как са се намерили... не, те ми разказаха тези неща, слава богу, и аз ги помня, но... всичко това те са разказали на "детето". А аз тогава учех за актьор в София, правех театър, занимавах се с глупости, за тях малко време имах... Може би, ако ми бяха разказвали повече, това щеше да бъде помощ за нас. Не говоря за никаква жалба, за никакъв фолклор, нито за реклама на България с "българското" пред Европа. Не желая да виждам подобни неща, ненавиждам ги. Не се нуждаем от това. Не! Просто помощ щеше да има, щеше да има по-леко преминаване през живота, но кой да те слуша, не... То имаше бяс в една друга посока... бяс в друга посока... в имитация на друга държава, на друга цивилизация, но и тя умира, и тя не знае какво става... И така се получи едно утрепване на тези някогашни светове и хора, някогашни живи извори - забравени са... Сега като минеш покрай селата, това виждаш - една внезапна смърт... и ние сме спомогнали за нея - "Айдееееее, набързо, отивай"... Но аз не се занимавам с излишно търсене на стари светове, нито пък искам тяхното възстановяване в живота. Просто имам спомени от тези хора, от това, което са ми дали, на което са ме възпитали. Правя си равносметка за това как са живели, какво са правили,


„Сътресение“

което ми носи друга информация и ето - тя по някакъв начин възражда корена. Спомнянето на думите на моите баба и дядо, на живота, който са имали... разпитвайки и баща ми, как са живели - чрез тези неща търся помощ, някакъв спомен, който да ни помогне, да ни укрепи.

***М. М.**: Казаното от вас ми напомня за многото изгубени ценности в днешното време, които няма как да бъдат върнати и все по-трудно достигат до новите поколения...*

М. К.: Да, така е. Но аз не говоря толкова и за ценности, а за изгубени възможности, разбирате ли, за изгубени думи, за изгубени прости усмивки. Аз тези неща помня от моите баба и дядо. Не ценности, а изгубено рамо, което те са ми давали. Това е много... цял един живот е именно за това... Те, хората, са го научили живота, достигнали са до тая възраст, и то не до оглупяла старост, а до нещо, което е за уважение. До една чиста, хубава, говореща старост - мъдра, тиха, скромна... Ето, Хайтов се е занимавал с писане за подобни неща, аз искам да направя нещо по-голямо. Искам да възстановя този свят на сцената и със спомена ми за тези хора, той е много жив, директно да го показвам на хората сега. И виждам, че млади хора се вдъхновяват от тази кротост, а по-старите си я припомнят, докосва ги по някакъв начин. Значи докосването до живите извори от някога върши работа, те могат да помагат. Занимането ми е много конкретно, въобще не мисля за "ценност" или за формулиране на някаква "българска" идея. Стремя се по-скоро към благостта, усмивката, човешката доброта, които съм срещал и които много добре са ми действали, и после съм се отнесъл лошо към тях - забравил съм... Баба ми и дядо ми бяха живи, а аз не ходех при тях. С моноспектакъла "Сътресение" някак си се опитвам да помоля за прошка. Работата ми е много конкретна, тя е вече опасно лична. Но пък, слава богу, през тези години съм се научил на театър и мога да го изразявам, и мога да го направя.

***М. М.**: Какво е личното ви актьорско преживяване в абсолютния мрак във втората част на спектакъла (по разказа на Хайтов "Страх")? За мен тя е изключително въздействаща и сложна за изпълнение. Как постигате целостта на театралното случване и какви сетива са необходими за подобен тип игра? Усещането би трябвало да е много различно...*

М. К.: Да, разбира се. То и самият спектакъл е нещо чудовищно като преживяване, но... как да кажа, това за мен е... аз го приемам като част от обучението. Нарочно се хвърлям в такъв тип скорост, скоростно спускане, в такъв тип механика, в такъв тип органика. Просто се изпробвам. Тъй като съм играл много като по-млад, сега се стремя да съхранявам тези си способности. Искам актьорският инструмент да бъде настроен винаги добре и затова си създавам тези трудности на сцената, а и съчетаването им и със слово, и с движениеЕ доста е сложно и е задължително да се случва, да се изпълнява. Поддържането на форма ми е необходимо. Друг е въпросът какво ми коства да го правя, но това е - театърът е моят път. Аз съм на сцената и съм на тъмно, точно като в стаята на ходжата от разказа "Страх". Зрителите са в залата, но също са част от мрака. Точно това исках - тоталното въвличане на публиката в случващото се. Това е и чисто постановъчна работа. Окото подсъзнателно свиква с мрака, публиката постепенно се ориентира и следи моите действия - тук също има

мизансцен, който въздейства - качвам се на катедрата, водя диалог със събранието и т. н. Не случайно исках втората част на спектакъла - където разглеждам зрелостта на живота - да се казва именно "Страх". Затова и избрах този разказ на Хайтов. След младостта на персонажа в първата част, с активна, скоростна динамика и повличаща актьорска игра (разказът "Сътресение"), във втората част постепенно започва да се чува един дъх от друга посока и ти вече започваш да си създаваш чудовищата под леглото, а те всъщност не съществуват. Има един голям образ тук. То нямало нищо, но... Явно това чудовище, този страх е натрупан в теб от живота, който си преживял и с който ти просто трябва да се справиш. А накрая се стига и до старостта на персонажа в третата част на спектакъла (разказът "Засукан свят"), съответно и до един равен тон на цялото. Но и до песента на мъдростта в този финален разказ, която напомня някакъв скрижал. Голяма идея и интересно учение се съдържат в "Засукан свят"... Светът наистина е много засукан и не може да се проумее...

***М. М.**: Да, в "Засукан свят" се казва, че светът е много засукан и заплетен, за да се познае кое е за хубаво и кое е за лошо. И все пак, кое според вас е за хубаво и кое е за лошо в днешния ни свят?*

М. К.: Аз може би толкова повярвах на този човек, на Хайтов, че и аз не мога да кажа (смее се)... И аз не мога да кажа... В такова състояние съм - не мога да кажа кое е за хубаво, кое е за лошо. При всички случаи, мога да кажа за себе си, за своя живот, за живота, който съм избрал, че е за хубаво. Искам да премахна коварния страх в театъра и докрай да продължа да търся ето такива неща като в моноспектакъла "Сътресение", такива светове и хора, такива проявления на театър... С този спектакъл категорично го реших. Хич не исках да играя, имах вече страх от сцената, но Хайтов и моите коридори, вътрешни пътища ме доведоха до тези светове и изчистих много неща от хаоса. И всичките тези хора ме убедиха... защото, като съм правил театър на село, те са ми помагали... та те ме убедиха… с това ми връщане на сцената, с това изпълнение… че страхът ще трябва да се преборва. Страхът, който настъпва в периода на зрялост, не можем да говорим за младост вече, към старост отиваме. Периодът на този страх трябва да се преборва с труд, с това, което си избрал, с обучение, с трупане на знания по посока на избраното от теб. И това е. Страхът от оня другия край, който настъпва в един момент, и моя умрял под кревата, и там моя леден дъх, който се появява от другия край... този страх се преборва с работа и със знания. Човек трябва да се подготвя и аз разбрах, че театърът ще ме подготви за това, ще ме подготви за смъртта.

***М. М.**: В спектакъла обаче се споменава и "добрата орисница", какво предвещава тя, какво ви казва?*

М. К.: Ето, това ми казва... че може би... за мен, за личния ми живот, да не звучи егоистично, това ми казва... че това ще ми е спасението - обучението, научаването, знанието и работата в театъра. А за хората като цяло, нямам знание. Много ме изненадват с лошо, но пък и много... навсякъде много ме изненадват с това, че като подходиш по друг начин и се открива живот, открива се запазен душевен извор във всеки. И може би винаги е било така. Може би не трябва да живеем с мисълта, че сме в някакво свръхвреме, където кой знае какво става с човека. Не! Човекът може би винаги си е бил това. Не мога да си представя пък преди години, когато е нямало медии, то сигурно не е било за живеене, то сигурно човекът е бил звяр. Сигурно трепането, незачитането са били много подрастични. И може би все пак ние напредваме по някакъв начин и изкуството също върши работа в тази посока. Книгите, знанието на хората - може би това е все пак възможна за човека среда. Но пак казвам... не знам, не знам...

***М. М.**: Какво остава след смъртта? Персонажът ви се самопогребва на финала на моноспектакъла ви "Сътресение"?*

М. К.: Да, той умира. Не съм искал да казвам какво точно има след смъртта, не го и показвам. На финала персонажът ми се събужда и попада при всички свои хора, а пък за мен това е все едно да се събудя там и да съм на сцената, и да се поклоня... Това за мен би било най-хубавото (смее се).

DVD „Сътресение" се разпространява на билетните каси на ДТ - Пловдив и Сатиричния театър в София, Технополис, Техномаркет, Била, книжарници "Хеликон" и т. н.



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд „Култура“

СТАНИСЛАВ СТРАТИЕВ НА НЮЙОРКСКА СЦЕНА

Италианци поставят "Сако от велур" ("Бааа...х!"), а българи и словенци - спектакъла "Делта"

Стратиевата сатира "Сако от велур" ("Бааах!") се ражда за театрален живот в експерименталния център на Бродуей, известен още като "Off-Off-Broadway", под режисурата на италианците Мария Риболи и Стефано Дженовезе. Междувременно в театралната лаборатория "Ла Мама" , люлка на нюйоркския авангардизъм, се играе физическият спектакъл "Делта" на българо-словенския театрално-танцов тандем Петър Тодоров (режисьор) и Грегор Камникар (хореограф), познат още с проектите си в Словения, Германия, Швеция, Казахстан, Монголия, осъществени със завладяващото участие на Тони Пашова, Людмила Митева и Десислава Минчева.

БАААА...Х!

Мария Риболи идва в Ню Йорк през 1998 с "Ливинг тиътър" като вече зряла актриса и изграден режисьор. Овладява актьорския занаят под прякото ръководство на светила като Фабрицио Бертолучи, Алдо Вивода и Пире Калзолари, за да се установи в Ню Йорк и да продължи обучението си в Театралния институт на Лий Страсбърг. Стефано Дженовезе минава през различните визии и техники за театъра, преди да се насочи към режисьорското поприще. Именно Стефано пръв се натъква щастливо на Стратиевата сатира и моментално пленява с нея Мария (Те поставят пиесата за първи път през 2006 година в Рим). Сатиричната абсурдност на Стратиев и свежата адаптация на Риболи-Дженовезе импонира на американската публика, която неминуемо асоциира Стратиевия лабиринт на бюрокрацията с американския псевдодемократичен канон. Поради своята социална ангажираност, пикантна комедийност, сатирична актуалност и заразителност, постановката е селектирана за участие в Международния "Фриндж фестивал " в Ню Йорк през август 2007 г, и почти веднага след това "Бааа...х" се играе близо месец на сцената на "Off-Off Broadway". Няма да е излишно да припомним в тази връзка, че Нюйоркският "Фриндж фестивал" е най-вълнуващият фестивал в Северна Америка, съчетаващ всички изпълнителски изкуства, който отправя ежегодно покани към 200 театрални трупи от цял свят

да гостуват за 16 дни на повече от 20 сцени в Ню Йорк.

Стратиевата сатира вълнува, защото екстремната абсурдност е разкрита в реални житейски ситуации. При адаптацията се "интернационализира" чисто българската специфика, без да се нарушава драматичното й единство. Запазва се универсалната актуалност. Ревностен възпитаник на системата на Станиславски, Мария не пропуска да въведе актьорите в предварителните обстоятелства, да стимулира емоционалната им памет, да извлече най-адекватните физическите действия. Тя не греши в подбора на ролите. Късметът й се усмихва още от самото начало. По време на прослушване попада на изключително талантливия Фелипе Бонила, който веднага напипва пулса на главния герой Иван Антонов. Магнетичният Бонила достойно понася "херкулесовата" си задача, изграждайки противоречив образ на обърквaне и неудържимост, предизвикващ хумор и симпатия, контрастиращ с помпозния, сух бюрократ, пресъздаден от Том Хедлънд. Не по-малко пластични и психологически наситени са и превъплъщенията на "висящия човек", развит с елегантен лаконизъм от Майкъл Фриланд и колоритният портрет на репресираната Дерменджиева, майсторски пресъздаден от самата Риболи. Режисурата на Риболи и Дженовезе предразполага актьорите към импровизация, позволява изграждането на закономерно и логично обусловени абсурдни образи.

"Бааа...х!"разкрива онази част от обществото, която, впримчена в паяжината на "системата", не намира изход да защити правата си. Тук се преплитат темите за обществената манипулация и борбата за власт с бюрократичното безразличие, политическата апатия с липсата на


„Сако от велур"

гражданска отговорност, овчедушието и примиренческата психика. Мотото на пиесата, според Мария е, никога да не се предаваме, да не позволяваме нещо да ни смачка. Похвално е, че тандемът Дженовезе - Риболи запазва автентичността на оригинала на Стратиев и му придава универсално звучене.

"ДЕЛТА"

Екипът изследва физическото и духовно състояние между живота и смъртта; откриването и изразяването на онова вътрешно пространство у човека, където време, място и желание нямат значение; това което има значение е самото му съществуване като дух и материя. Какъв е техният смисъл? Каква е тяхната задача? Всеки сам следва да намери отговор на тези твърде интимни въпроси. "Делта" ни предлага едно пътуване към нас и вътре в нас. От нас зависи с какъв багаж ще тръгнем и дали ще поканим някого да ни придружи.

"Делта" гравира релефа на корпорален атлас, разпъвайки емоцията до афект, а афекта до хиперсензорно възприятие, което изригва вулканично и застива в шепнеща лава. Произведението е своеобразен опит за сценографски лаконизъм и статичен динамизъм, напълно издържан в стил "Голо тяло на гола сцена". "Делта" представлява "беден театър" в пълния смисъл на търсенията



на Гротовски. Спектакълът не залага на ефекти, сценографията е чиста, физическият арсенал е душевно обусловен, полиран от формални движения. Публиката е разположена в правоъгълник, всичко е многомерно голо, всичко е мултиизмерно, няма дистанция между актьор и зрител, те се превръщат в един организъм. Пластиката е сурова, необработена, автентична, танцът извира отвътре. Пластическият речник носи определена физическа пустинност. Виждаме как едно състояние се заражда, разгръща, пикира в емоционален оргазъм и се разгражда в друго, в един непрекъснат континуум на раждане и смърт. Може би триъгълната форма на делтата диктува и тройното решение - три стола, три души, които преминавайки през неизбежната екстремност на своята карма, пътуват към себе си. Три свята: минало, настоящо и минало "отминало". Бъдеще няма - всичко е сега или никога. Три фази на създаване - образ, праобраз и неговата проекция и рефлексия.

Началото е експлозивно. Три жени, които връхлитат на сцената с каскада от вопли. Откъслечни фрази преливат от български, на френски, на английски: "Къде ми е обувката?", "Земята се върти", "Папата е мъртъв", "Ние сме православни"... Възрастна жена вади три стола от един куфар, асоциираме с пътуване към личностното пространство на индивида. Столовете се превръщат в действен хронотоп, фиксиращ абстрактното пространство и време. Крайната емоционална гъстота, граничеща с корпорална хипербола разкрива тялото като съзнание, предсъзнание, подсъзнание и свръхсъзнание. Състоянията на моменти са епилептично сгъстени, граничещи с клинично състояние, но някак си органично оправдани. Лее се родопска музика, движенията са като в ходеща медитация, а трансцеденталният танц на Тони Пашова заимства от кинетичната лексика на Тай-Чи, от българския обреден танц и от осцилирането на въртящите се дервиши. Фолклорният музикален съпровод звучи универсално, от произволен фон прелива в архетипова памет, поглъщаща разпадащия се в пространството афект. Потопени сме в хиперреалността на осъзнатата безсъзнателност. Взираме се в изпълненото със спазми гърчене на една търсеща душа, усещаме състояния на екзистенциален страх, агресия, отвращение, ненаситност, любов, които левитират във въздуха. Спектакълът не разгръща образи, а рисува душевни пейзажи. Актьорите са едновременно и четката, и палитрата, и боята и водата, те не избират, те биват избирани, те биват изтласквани на праговата граница между горе и долу. Вникването в отвъдното на всяко едно състояние в безтегловното поле на транса и екстаза позволява на всяка личност да излезе дори за миг от матрицата и да битува в ламиналното пространство между тук и там, сега и тогава, утре и никога. Това пътуване е именно онзи скок в пустотата, преди гравитацията отново да ни заземи.

"Делта" не дава отговори, а провокира, кара ни да усетим трансцеденталността на всяко едно състояние, създава емоционални татуировки в порите на всеки зрител. Нищо не се случва по Бекетски, а всъщност промяната произтича от екзистенциалния ход. Тоновете са земни, дълбочинни, неутрални, само един акцент на финала, червеното було, символ на кръвната памет, която обединява и актьор, и зрител в квантовото поле на универсалното съзнание. Животът е река, смъртта е море, делта е човекът.

ПАРАЛЕЛИ

Макар и поставени и изпълнени независимо една от друга, двете творби изследват двата взаимнопроникващи се полюса в театъра - вербалния и невербалния. Сякаш Арто хвърля ръкавица на Станиславски, в който дуел да решат дилемата: "емоционална атлетика" или "психологическо преживяване".

"Делта" борави със средствата на физическия театър, където актьорът е по често артовски "акробат на духа", където театралното послание се разкрива предимно чрез физически действия или психо-физически и вербални образи. От друга страна "Бааа...х!" безотказно спазва законите на "метода". Ако имахме възможност да монтираме и двете постановки успоредно, щяхме да проследим интересен паралел в съвременните тенденции на физическия и класическия театър. И двете произведения ползват фолклорни музикални мотиви, но ако в "Бааа...х!" балканските мотиви са само асоциативен фон за разгръщане на картините, при "Делта" музиката се превръща в кариера за извличане на "състоянието". В "Бааах!" актьорите преживяват, в "Делта" те съществуват .

Векът на информационните технологии изцяло видоизмени театралната естетика. Постановките се превърнаха в амалгама от изкуства, настроения, внушения, изчистиха, се от буквалното и придобиха своеобразен еклектизъм и асоциативност. Медийното изкуство, инсталациите и абстрактната корпорална експресия, заимствана от модерния и постмодерния танц и физическия театър, завладяха сцената. Абстрактният текстови колаж окупира трайно танцовите пърформънси, а визията сякаш допълни драматичните постановки. Появи се разделение в театралните лагери: от една страна са ревностните режисьори, бранещи традициите от чистото драматичното наследство, а от друга ултрамодернистите, експериментиращи хибридни стилове и жанрове, провокиращи публиката. Крайното отклонение в едната или в другата посока не е рецепта за тотален театър. Напротив, ерата на синтеза изисква органичното съвместяване на вербално и невербално, на конкретно и абстрактно, на пластика и реч, на визия и текст. Тезата и антитезата трябва задължително да завършат със синтез.

Д-р АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА

М И Н И - О Т З И В

"ВАЛЕНТИНОВ ДЕН" от Иван Вирипаев с реж. Явор Гърдев
В МГТ "Зад канала"

В началото впечатлява сценографията на Никола Тороманов. Играта на Валентин Ганев, Светлана Янчева и Жорета Николова е вдъхновена. Режисьорът на постановката Явор Гърдев се връща убедително от киното отново в театъра, където всъщност винаги е бил. Отново нещо много любовно, вдъхновително и тревожно на тази малка, но уникална софийска сцена.

Р. Сп.

———

"БРЮКСЕЛ" от Петя Русева с постановчик Васил Василев (директор на театъра) и режисьор Владимир Буриков, участват Росица Данаилова и Петър Стойчев, ДТ - Ловеч

Похвална е идеята на Ловешкия драматичен театър да покани на гастрол прочутата с красотата си актриса от онова поколение, което вече не е толкова активно, Росица Данаилова, която познаваме от сцената на Народния театър "Ив. Вазов" (особено във "Всичко е свършено" от Ед. Олби, реж. Ив. Добчев, НТ (1978), в "Чудак" от Назъм Хикмет, в партньорство с Иван Кондов, реж. Леон Даниел, ТБА (1963). В ролята си на ловешка сцена тя демонстрира истински професионализъм: даде урок на по-младите си колеги за изрядна техника на говор, мярка в изразните средства, вкус. Като опитен творец Росица Данаилова показа ангажирано отношение към нова българска пиеса от още неукрепнал автор.

М И Н И - О Т З И В

“ЧЕРНА КОМЕДИЯ“ от Питър Шафър в Младежкия театър
с реж. Петър Кауков, сценография и костюми Милена Панталеева

Като стилово решение и интерпретация спектакълът е спомен от миналия век с малко смях и повече зрителска умора.

———

ХАСКОВО В СОФИЯ

Сегашното театрално Хасково е далеч от Хасково на Иван Добчев и чудесата, които идваха тогава от там. Но и ситуациите са много различни - днес театърът е с променен статут- той е драматично-куклен с всички плюсове и минуси, съпровождащи житие-битието на тази театрална формула. Гастролът беше с две емблематични заглавия на Станислав Стратиев - "Римска баня" и "Сако от велур" , поставени от режисьора Боил Банов, директор на театъра. И след така поднесените едностилни сценични прочити, свити в лексиката на неамбициозното като идея за театър, пиесите звучат вълнуващо и зрителите реагират на текста, когато успеят да го чуят. Двете вечери в Сълзата с Хасково и Стратиев неволно ни отпращаха към знаковите спектакли " Римска баня" на Нейчо Попов (1974) и "Сако от велур" на Младен Киселов (1976) в Сатиричния театър, както и "Сако от велур" на Дамян Попхристов в ДТ - Пловдив (1987).
И отново си казахме - Станислав Стратиев е големият ни съвременен драматург и трудно някой може да го провали!

———

“ НИШАН“ от Сърбислав Минкович
с реж. Николай Калчев в ДКТ “Константин Величков“-Пазарджик

След сериозната заявка, която актьорът Николай Калчев направи като режисьор с "Предложение" от Чехов в Сатиричния театър (1999 г.), сега и той, като много други режисьори, които поставят сръбски автор, надува децибелите на "Месечина" и Оркестъра за сватби и погребения. Всъщност Горан Брегович и костюмите на Иван Карев са най-доброто в спектакъла. ("Т")

Спектакли на ТБА, които не бива да се пропускат

Рядко може да се види постановка, в която наравно със зрителите, и актьорите се забавляват от сърце. Една от най-характерните Шекспирови комедии - "Много шум за нищо", поставена от проф. Красимир Спасов, вече десет години не слиза от сцената на Театър"Българска армия" (ТБА). (Преднина по този показател има само ефектният, попарт-експресивен "Секс, наркотици и рокендрол" от американеца Ерик Богосян, с участието на Дони, Коцето-Калки и с Ивайло Христов в главните роли). След литературната редакция на Красимир Спасов, в "Много шум..." сякаш няма главни и второстепенни роли - впрочем не играни, а сякаш вдъхновено живяни на сцената. Актьори и зрители се забавляват с превратностите на човешката съдба, дистанцирайки се с усмивка от прекомерното отчаяние, от глупавата веселост или от претенциозността. Ще обобщим, че това е един от спектаклите на софийска сцена, който не бива да се пропуска, подобно на "Колко е важно да бъдеш сериозен" от Оскар Уайлд на същия режисьор. И "Ножица-трепач", отбелязала стотно представление при непресъхващ интерес, заслужава внимание, вероятно и заради превода на Златна Костова (преводач и на тв сериала "Ало-ало...").

Безспорно събитие обаче в игралния афиш на театъра е "Чайка" от Антон Чехов, постановка на проф. Крикор Азарян, която неслучайно бе номинирана с най-много "Икари" по случай Световния ден на театъра!

Неотдавна се състоя и премиерата на "Събота, неделя, понеделник" от Едуардо де Филипо на гост режисьора Андрей Аврамов , представяща страстни средиземноморски натури, които така много приличат на българите, особено в прецизните актьорски превъплъщения на Меглена Караламбова и Илия Добрев, подкрепени от едва-що завършили НАТФИЗ дебютанти.

Румен Спасов

КРЪСТЮ КРЪСТЕВ - ДИРЕКТОР НА РДТ "Н. ХАЙТОВ", СМОЛЯН



- Г-н Кръстев, поздравления за "Макбет" на вашия театър! Тази постановка надхвърли регионалния успех и се наложи в национален мащаб. Как като директор се осмелихте да включите това заглавие в афиша на театъра?

- Благодаря за поздравленията! Аз не познавам директор на театър, който да не харесва големите автори, още по-малко Шекспир. Отдавна ми се искаше да поставим тази пиеса в нашия театър. Търпеливо чакахме точния режисьор - и той се появи. Всъщност, той се оказа тя - Диана Добрева. Нашият театър не се страхува от големите автори, защото има екип, който може да посрещне това предизвикателство. Мисля, че и постановъчният екип - режисьорът Диана Добрева, сценографът Николина Костова-Богданова, композиторът Петя Диманова, актьорите и сценичните служби си доставиха удоволствие със създаването на този спектакъл, защото усетиха любовта на публиката. Играем при пълни салони - възрастни и млади хора. Просто удоволствие!

- Вие подкрепихте съвсем млад режисьор - Диана Добрева, която преди "Макбет" има само един, макар и много успешен спектакъл - "Медея" в ТР "Сфумато". С какво тя спечели доверието ви, защото е видно, че театърът стои плътно зад идеите й - художествени и материални (ефектни костюми, сценография, реквизит...?

- С амбицията си, със страхотното си въображение, със смелостта си и с това, че е малко, за да не кажа много, "луда" на тема театър! И слава богу, че е такава! Доверие за доверие. Много харесвам младите в театъра! РДТ "Н. Хайтов" е дал път на много млади режисьори и преди и сега. Преди - на Теди Москов, Сашо Морфов, Борис Панкин и много други. Сега, откакто аз съм директор - на Гергана Димитрова, Росица Обрешкова, Гаро Ашикян, Крум Филипов. Дойде ред на Диана Добрева, следва Стайко Мурджев, студент на проф. Пламен Марков. Наблюдаваме и други млади режисьори. Нали това ни е работата на директорите. Когато застанем зад някого, подкрепата ни е пълна, тотална.. Досега не съм ограничил никой млад режисьор в нищо. Единственото условия е добър спектакъл и пълно удоволствие от работата за всички, които го създават.



- Както съставът на постановката, така и зрителите, са изненадани, че "Макбет", въпреки четирите номинации за Икар на САБ, не получи награда от комисията, съставена предимно от щатни лица в МГТ "Зад канала" (председателят на САБ е също от този театър). В България има към 40 драматични и 20 куклени държавни и общински театри. САБ е организация на всички театри, в нея членуват стотици творци. Толкова ли нямаше 4-5 души от други театри да съставят тази комисия? Бихте ли взели отношение?

- Не обичам да коментирам решенията на такива комисии.

- Имате ли нови проекти, свързани с Диана Добрева?

- Обмисляме по-дългосрочна програма с Диана Добрева. Имаме и конкретни заглавия, но за това ще говорим по-късно. Така решихме и двамата.

("Т")



TÊTE-À-TÊTE

Д У Б Л А Ж Ъ Т

ИВАН ТАНЕВ
АКТЬОРЪТ ЗАД КАДЪР



Иван Танев е роден на 15 август 1954 г. Завършва актьорско майсторство във ВИТИЗ в класа на проф. Филип Филипов. Пет години играе в Пазарджишкия драматичен театър. Там се запознава с актрисата Янина Кашева, с която играят заедно в постановката на режисьора Здравко Митков "Ромео и Жулиета "- тя е Жулиета, а той Ромео и се оженват. Имат семейство и двама сина - Виктор и Николай. Виктор завършва също НАТФИЗ актьорско майсторство, а Николай учи в Испанската гимназия. Иван Танев играе 12 години в трупата на Драматичен театър "Сълза и смях", но с гордост казва, че големите си роли среща в Пазарджишкия театър. Работил е с режисьорите Здравко Митков, Крикор Азарян, Леон Даниел.

Започва да се занимава с дублаж през 1989 година. Тогава снима детско предаване "В света на книгите" в БНТ. Предлагат му да се пробва да дублира, харесват го и отгава досега озвучава роли.

- Престижна ли е работата на актьора зад кадър и какво представлява тя?

- Да, но ще уточня - нужен е голям професионализъм и голяма дисциплина, за да си озвучаващ актьор. Много е важно да си вариабълен. Тоест да можеш да дублираш в широк диапазон - гласът да варира, да можеш да озвучаваш и старец, и дете. Фактът, че ме викат във всички телевизии, не говори само за моите качества, а и за необходимостта да има дублаж. Аз съм гласът на Освалдо Риас във филма "Касандра", озвучавах дълги години "Далас", самия Патрик Дъфи- много известен американски актьор. Сега озвучавам в "Отдаденост", в "Блясък".

В актьорската гилдия сме малко хора, които вършат качествен дублаж. Не всеки актьор става за дублаж. Малко са тези, които могат да озвучават филми. Това е трудоемка работа, часове седиш над някакъв текст, трябва логично да вадиш изреченията, да се съобразяваш с мелодиката, с ритъма на героя, който говори, да правиш логични паузи, да си верен на ситуацията, трябва да се прави синхрон. В света е приета системата нахсинхрон, тоест пълен синхрон, но това е скъпа технология. У нас се прави войсовър - върху гласа.

Една част от сложната актьорска професия е именно озвучаването. Когато завършваш Академията, не си мислиш, че ще ставаш актьор зад кадър. Всеки си представя, че ще го снимат в киното, в телевизията, ще играе на сцената, ще има международни изяви, мечтае за слава...Но в един момент истината те слага на мястото ти в живота. Никой не те кани на кастинги, не те кани на снимки. Тогава остава дублажът. Но това е високо професионална работа и не всеки става за нея. В последните 10-15 години се събуди интерес към нея. Преди беше само БНТ, сега има много телевизии и нуждата от озвучаване е голяма.

Ние, актьорите зад кадър, сме радетели за правоговорен литературен български език. Не търпим диалектизми, сленгове и всичко, което не трябва да звучи в ефир. Затова имаме голям вътрешен контрол, но и разчитаме на нашите редактори и режьори на дублажа, тъй като сме част от екипна работа.

- Живият глас за предпочитане ли е пред субтитрите?

- Да! Целият свят е на дублаж. Озвучените филми, сериалите и особено анимациите, са за предпочитане. Когато една държава уважава своята национална култура и език, тя задължително трябва да направи всичките си филми озвучени. Една Германия, една Франция, една Испания не допускат да се чуе друга реч. А тук на някого му хрумнало да прави икономии и оставя филма на субтитри. Грешка правят всички онези телевизии, които твърдят, че трябва да се чува оригиналния език. Това са хора, които не ценят българския език. Затова определено смятам, че дублажът е въпрос на национална политика.

- Преподава ли се техника на дублажа в НАТФИЗ?

- От две-три години се преподава, но той е свободноизбираем предмет и много малко студенти се записват. В Академията се изучава техника на сценичния говор. Затова се чудя на много млади актьори, които не могат да говорят. Не се учат да говорят добре, правилно, имат лоша дикция. Поколения излизат с лоши познания по правоговорен литературен български език.

- Какви са проблемите на актьорите в дублажа и защитени ли са изпълнителските им права? Добре платена ли е тяхната работа?

- В гилдията на озвучаващите артисти има проблеми, както и в цялата държава. Има една организация, която се казва "Артист аутор", сдружение за колективно управление и защита на правата на артистите изпълнители. Аз съм нейн председател. Вече почти е невъзможно да работи актьор за каквито и да е телевизии без договор. Съгласно Закона за авторско и сродно право в членовете 76, 77 и 78 се договарят правата на нашите артисти с нашата организация.

Разбира се, парите не са много, но е важно моралното удовлетворение и достойство на актьорите. Ние получаваме пари за права. Не може един продуцент да използва гласа ти върху какъвто и да е носител, без да е договорил с нашето сдружение. Всички телевизии печелят от нас, а нашите заплащания не са променяни от седем години. Но съм много горд с това, че гилдията на озвучаващите артисти стои плътно зад изискванията на "Артист аутор". Интелектуалният труд вече е защитен по някакъв начин в България. Сами си го извоювахме, сами се изучихме, станахме "юристи", хора, които разбират от закони. И постигнахме целта си. Вече никой не може с лека ръка да ни пренебрегва.

- Фактът, че има награда "Икар" за дублаж говори ли, че съсловието обръща по-специално внимание на тази област от актьорската професия?

- Много съм горд, че през 2004 г. Съюзът на артистите в България се вслуша в моите думи и учреди наградата "Златен глас". Тогава я получи Силвия Лулчева, аз съм неин носител през 2005 г., през 2006 г. - Венета Зюмбюлева, през 2007 г. Таня Димитрова, а тази година - Даниел Цочев. Ние създадохме ГАРД в САБ - гилдия на артистите, работещи в дублажа и после дойде признанието на колегите. Признават, че сме радетели за българското изкуство. Тази награда дойде съвсем естествено и заслужено като признание на цялото съсловие към нас.

- Има ли бъдеще дублажът?

- Интересът към дублажа е огромен. Аз, например, имам фен клуб в Ловеч, а това е обществено признание. Телевизиите се увеличават и никой не иска да чете субтитри. Обратно, всички предпочитат озвучени филми. В целия свят отдавна са минали на дублаж. Големи актьори, холивудски звезди озвучават. Това вече е въпрос на чест. Убеден съм, че дублажът ще се развива. Надявам се технологиите и заплащането да бъдат такива у нас, че в един момент да започнем да работим нахсинхрон.

ЛИЛИЯ ДИНОВА





РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

ПРОФ. КАМЕЛИЯ НИКОЛОВА

1. *Проф. Николова, какво става с българската театрална критика? Миналата година във всички свои броеве сп. "Театър" в рубриката си DIXI публикува анкети по тази тема с различни представители на театралните гилдии. Вие бяхте от често споменаваните имена, на които творците вярват. И все пак налага се изводът на всеобщо неудовлетворение от театралната критика, на критика към критиката, заради това, че стои отчуждено от процесите на живия театър. Освен ниското заплащане на този отговорен специализиран труд, какви са другите причини за кризата в жанра "оперативна театрална критика"?*



- С театралната критика у нас става това, което става с българския театър. И не би могло да бъде иначе. Театралната критика рефлектира върху продукцията по сцените в момента, върху процесите в непосредствения театрален живот. В най-успешните си варианти (когато авторът й е достатъчно подготвен и креативен) рецензията прави добър професионален анализ на видяното и се стреми да го положи в контекста на общия театрален процес. Това означава да види връзките му с едни или други тенденции, да го разгледа като проява на един или друг проблем, да открие в него нова посока и т.н. Добрата професионална рецензия превръща отделния факт в част от по-голямо театрално пространство, среща го и го съпоставя с други факти и имена. Така тя го прави значим и любопитен, прави го събитие - с което и призовава публиката да го гледа. За съжаление у нас тези адекватни изисквания и очаквания от съвременната театрална критика често са изместени и подменени с други, несвойствени за нея. Към театралния критик днес някак традиционно, по инерция се отправя едно парадоксално обвинение - от една страна, той пише сложно и неразбираемо (?!), а от друга - дава само вяла и повърхностна информация и не се задълбочава в нещата, за които пише. Въпросът е комплексен и изисква по-подробно обяснение. Тук ще кажа само, че значителна част от отговора му се крие във факта, че в повечето случаи днес от критика не се очаква да анализира, а да институционализира. С един "замах на перото", т.е с едно движение на мишката, да утвърждава, отхвърля или маргинализира. Задълбочените професионални разсъждения и дебати, талантливото писане, интересът към театралните събития и процеси сами по себе си, присъщи на добрата критика, не отговарят на това очакване и затова остават най-често незабележими. Така че аз не бих говорила толкова за отделна "криза в жанра", а по-скоро за сериозна ценностна криза в нашия театрален живот като цяло.

2. Редакцията ни работи с млади театроведи, голяма част от тях ваши студенти. Те по някакъв начин поведенчески повтарят вас - техните професори, като отбягват да излизат " на барикадата" и да оценяват живите сценични факти, а предпочитат театралната наука и история, театралната журналистика. Вашият коментар?

- Не бих могла да говоря от името на други колеги или на студентите, но аз си обяснявам факта, че завършващите театроведи не започват след дипломирането си да пишат активно рецензии с три особено определящи причини. Първата и най-важната от тях е липсата на достатъчно места (печатни и електронни медии) за публикуване на критически текстове от типа, за който говорих по-горе и към който специалистът, инвестирал време, средства и усилия за натрупването на сериозни знания в областта на театъ-

ра, естествено се стреми. Втората, разбира се, е слабото заплащане на този вид материали, което пренасочва често много добре подготвените дипломанти към други области. И третата причина е твърде уеднаквената и рутинна като цяло театрална практика, която в повечето случаи не привлича вниманието на дебютиращия критик; която не успява да събуди нито критическото му несъгласие, нито възторга му на познавач.

А що се отнася до предпочитанието на голяма част от театроведите към театралната наука за сметка на рецензентската практика аз съм по-скоро озадачена. Не само че не виждам такова предпочитание, но и смятам, че твърде малко хора у нас се занимават с теория и история на театъра. Къде са последователните и регулярни изследвания и истории на различни периоди от българския и европейския театър, правени през годините от различни поколения, къде са преводите на огромното количество разнообразна литература в областа на сценичното изкуство, на важни манифести, теоретични текстове, режисьорски методологии, пиеси и рефлексии върху тях? Нужно ли е да продължавам? ... Едва през последното десетилетие започна едно по-осезаемо запълване на тази голяма празнина.

3. Спомням си умората от манталитета при оценяване на театралните факти през миналия век по времето на комунизма. Като отворехме дадено издание, погледнем статията, видим автора и за кого е писал, веднага знаехме каква ще е оценката. Нямаше и капчица надежда за изненада. След обществено-политическите промени през 1989 година смятахме, че тази нагласа ще бъде погребана в миналото и обективната оценка най-после ще заживее истински живот. Но защо, проф. Николова, не съм убедена, че това стана? Защо като че ли същият манталитет в малко по-завоалиран вариант и днес е в сила? Защо и сега като погледна даден материал, видя автора и за кого е писал, знам точно какво ще е отношението му ? Толкова ли сме слаби или миналото е отровило и настоящето?

- Няма нищо лошо в това един критик да е последователен в своите естетически предпочитания и пристрастия към определени театрални форми, тенденции и личности. Друг е въпросът доколко в някои случаи тази последователност не е вид конюнктурност.

4. Вие сте авторитет в своята област (старши научен сътрудник I ст. в секция "Теория и история на театъра" в Института за изкуствознание към БАН) , автор на книгите "Другото име на модерния театър"(1995), "Белези от нищото"(1998), "Експресионистичният театър и езикът на тялото" (2000), "Модерната европейска драма в Народния театър между двете световни войни " (2004), "Театърът на границата на XX и XXI век" (2007). Проблемите, които изследвате в тях, предполагат огромна предварителна подготовка. Смисълът на театралната изследователска книга днес, когато рейтингът на културата е опасно спаднал, а държавната защита е в лекомислен антракт ?

- Изброените от вас книги се появиха не защото бяха замислени като книги, а защото в определен момент проблемите, които разглеждам във всяка от тях много настойчиво ме занимаваха. Всъщност, взети заедно, те са последователни изследвания върху театъра на модернизма, постмодернизма и съвременната епоха на интернет и мобилните телефони. За да бъда кратка, тук бих могла да перифразирам Дейвид Хеър и да кажа, че чрез тези текстове аз съм се стремяла да направя съвременния театър и неговия по-широк контекст - сценичната практика на XX век, разбираеми за мен. Надявам се, че те правят това в някаква степен и за други хора. Ето смисълът на изследователската книга - както вчера, така и днес. И в него определено си струва да се инвестират подкрепа и ресурси.

5. По пътя на личната си кариера какво приехте и какво отхвърлихте от своите учители?

- Имам много любими учители - още от основното училище и гимназията, после и в Университета (където следвах една година), и в НАТФИЗ. Така че няма да ги изброявам. Но трябва да си призная, че имах и доста преподаватели, при които определено скучаех или просто не харесвах. Сега си давам сметка, че съм харесвала тези, които очевидно обичаха онова, с което се занимават, правеха го добре и, най-важното, то им доставяше удоволствие. По някакъв начин това мое предпочитание ми е повлияло при важните избори и решения, които е трябвало да взимам. Отхвърлих доста неща, но най-вече склонността да се втренчваш само в своята гледна точка.

6. Като педагог (ръководител на катедра "Театрознание" и професор по история на европейския театър в НАТФИЗ "Кр. Сарафов", гостуващ лектор и в други уни-

верситети) на какво държите да научите своите студенти и от какво ги предпазвате?

- Искам преди всичко да запазят интереса си към професията, която са избрали и да се отнасят сериозно и задълбочено към нея. И да бъдат любопитни. Да не им омръзва да се запознават с нови неща, да не се страхуват и стресират от огромните потоци информация, които ни заливат днес, а да се научат да я отсяват и използват, да им бъде уютно и тонизиращо сред нея.

7. Вие често сте селекционер на театрални фестивали, участвате в журита, гостувате на фестивали и имате впечатления от сценичния живот и извън столицата. Накъде върви театърът ни? Има ли той идентичност или все така продължава да търси себе си и да се открива в отделни спектакли, дори в отделни сцени, епизоди?

- За да очертаем профила на днешния български театър е необходима една важна уговорка. Своят най-силен, интересен и креативен период нашата съвременна сценична практика преживя през 90-те години на вече отминалия 20-ти век. Сега, в началото на новото хилядолетие тя по-скоро съхранява и повтаря неговите открития и постижения. Експлоатирането на вече преживени идеи, стратегии и изразни средства е характерно за днешното време на архивиране и рециклиране на културното наследство. В случая обаче трябва да се каже, че през последните няколко години значителна част от българските режисьори, актьори и трупи се движат в кръга от познати теми и техники твърде инертно и рутинирано, без стремеж към изненада и провокации. Затова на този като цяло делничен и сив фон още по-отчетливо се открояват онези отделни спектакли, които също използват наследството на 90-те, но с необходимата нова енергия и изобретателност. Кръгът на техните създатели включва утвърдени имена от различни поколения (Крикор Азарян, Красимир Спасов, Иван Добчев, Маргарита Младенова, Възкресия Вихърова, Пламен Марков, Александър Морфов, Лилия Абаджиева, Здравко Митков, Елена Панайотова ...) като важно място в него заемат няколко режисьори от поколението, дебютирало и ярко заявило себе си през 90-те - Галин Стоев, Явор Гърдев, Мариус Куркински.

8. Какво е за вас идеалната постановка? Гледали ли сте я вече и коя е? Ако не сте, какъв би бил нейният идеален състав? (Автор, режисьор, сценограф, костюмограф, композитор, актьори, сцена...).

- О, гледала съм много добър театър! Това ме мотивира да се занимавам с професията си. И у нас, но най-вече на други европейски сцени и на големите фестивали, които се опитвам да следя. Ще ми трябва много време за да изброя всичко. Ето някои от спектаклите, който най-силно ме впечатлиха през последните една-две години: "Дон Карлос" на Шилер, осъществена от Николас Щеман в Дойчес театър, "Чайка" на Арпад Шилинг в Театър "Кретакор", "Три сестри" на Чехов, поставена от Андреас Кригенбург в Мюнхнер Камершпиле ...

9. Гледане на представления, лекции, писане - това са едрите щрихи в живота ви. Така ли си го представяхте? Щастлива ли сте?

- Донякъде. Онова, с което не мога да свикна е липсата на достатъчно време. За четене, за семейството и сина ми, за приятелите и дългите интересни и зареждащи разговори с тях ...

10. С какво и как българският театровед може и трябва да помага на националния ни театър, а не само да работи за личното си професионално израстване? В това отношение кои ваши колеги са спечелили доверието ви и как?

- За да помага на театъра театроведът трябва най-вече да работи за личното си професионално развитие, най-малко разбирано като израстване в кариерата. Издаването на списания, участието в публични дискусии, конференции и дебати, преподавателската работа, изследователските занимания, организирането на форуми, които осигуряват възможности за срещи и контакти на български и международни трупи, на хора от различни театрални области, следенето и коментирането на театралния живот с вещина и добронамереност - това са само част от останалите неща, които той би могъл да прави и от които театралната ситуация у нас днес силно се нуждае. Едно наистина голямо поле за реализация!

11. Надеждите и страховете ви за бъдещето на българския театър в ситуацията "Европейски съюз и глобализиращ се свят" ?

- Да не заравя главата си в пясъка.

КЕВА АПОСТОЛОВА

НАТФИЗ
NATFA



НАЙ-МЛАДИЯТ ТЕАТЪР - НА ПЕТДЕСЕТ ГОДИНИ

Проф. *Надежда Тихова*

Имаше голямо вълнение и любопитство още преди неговото откриване. Създаден е с решение на Академичния съвет на ВИТИЗ "Кр. Сарафов" (предишното име на НАТФИЗ) на 24 юни 1957 г. Причината според протокола - да предостави възможност на студентите "да добият практически навици и творчески опит при нормални сценични условия".

Дългогодишната мечта на студенти и на преподаватели - Академията да има свой театър - стана факт. Нарекоха го Учебен театър. Понякога името подвежда някои зрители, които се колебаят да го посетят, защото смятат, че спектаклите в него са все още на учебно равнище. Но това не е вярно. Редица спектакли се налагат на вниманието с високото си художествено равнище, други - с експерименталния си характер, което винаги привлича младите хора. А има и представления, които могат без колебание да бъдат определени като открития в театралното изкуство. Наистина той е най-младият театър. Не по датата на своето създаване, а по възрастта на тези, които играят в него. Тяхната голяма искреност и всеотдайност на сцената, тоталната им отдаденост на театралната магия трудно могат да оставят зрителя равнодушен. Освен това той е единственият театър в страната, който всяка година има нова актьорска трупа, съставена от абсолвентите.

Бихме могли да го наречем Театър на дебюти. С малки изключения всички български артисти и режисьори през изминалите петдесет години правят на сцената на Учебния театър своите първи стъпки в професията. А това съвсем не е малко.

Можем да го наречем Академичен театър. Не само защото се намира в сградата на единствената в страната театрална и филмова Академия, а защото е част от академичния живот. На неговата сцена младите хора изживяват едни от най-хубавите мигове по време на следването си. Найнапред това е връчването на студентските книжки на тези, които са имали щастието да прекрачат прага на Академията. Тук студентите изявяват своите възможности (играят или поставят) в рамките на един цялостен спектакъл - показват достиженията си, придобитите знания по време на обучението си, изживяват предизвикателствата от първите срещи с публиката. Накрая с радост получават дипломата си на същата сцена.

Взема се решение откриването на Учебния театър да стане на 1 ноември 1957г. Датата е нарочно избрана. Първото число в броенето означава начало, старт. В случая на един нов театър. Днес

на тази дата честваме народните будители. Интересно съвпадение. А може би в него има някаква логика.

В подготовката за откриването на театъра и за първите спектакли след това се включват голям брой студенти и преподаватели. Репетира се от сутрин до вечер. Ректорът Д.Б. Митов, известен със своята строгост и принципност, се оказва безсилен да овладее ситуацията, в която ентусиазмът достига неочаквани върхове. В същото време окуражително и доволно се усмихва. Все пак той беше при старта в борбата за новата сграда на Академията и за театър в нея, главният играч, нападателят в центъра, от когото зависеше крайният резултат. И заедно с преподавателите целта беше постигната. Той си избра постоянно място в театъра (ред първи, стол първи, от лявата страна спрямо сцената) и от него винаги се радваше на играта на студентите, без да пропуска критичните си бележки към тях.

За първи път завесата се вдига и рампата светва с постановката на комедията "Двубой" от Иван Вазов. Така Учебният театър спази една театрална традиция, според която е добре всеки нов сезон да се открива с българска пиеса. Това наложи Народният театър още в първите сезони след основаването си през 1888г.

Един щрих от историята.

След като написва "Двубой", през 1920г. Иван Вазов я предлага на Народния театър. Но комедията не се харесва. Нещо повече - намират я за недостойна за неговия авторитет и тя потъва в архивите на театъра. Години по-късно преподавателят в Академията проф. Анастас Михайлов проявява смелост и я поставя със студентите. Успехът е неочаквано голям. Именно Учебният театър първи показа силата на тази блестяща Вазова комедия, една от най-веселите негови творби. И тя се превърна в класика. И това не е единственият случай, при който Учебният театър прави първите постановки на редица пиеси както от класиката, така и от по-близки години. Някои български автори предоставят пиесите си за премиера в Учебния театър, което показва тяхното доверие в младите таланти, показва позициите, които Учебният театър си е извоювал в театралното пространство.

В продължение на девет дни от деня на откриването - всяка вечер има премиера. След "Двубой" се показват "Картоиграчи" (Н.В. Гогол), "Семейно" (Мопасан), "Мария Тюдор" (В. Юго), "Тартюф" (Молиер), "Баня" (Маяковски), "Чудната сплав" (В.Киршон), "Любов Яровая" (К.Треньов), "Американска трагедия" (Т. Драйзер), "Девойка с кърчаг"(/Лопе де Вега).

Това безумие е израз на радостта, че Академията вече има свой театър. И при това с въртяща се сцена и със салон с над четиристотин места, половината от които са разположени амфитеатрално. На студентите е предоставена възможност не само да изявят творческата си индивидуалност, но и да се запознаят с ателиетата и с други дейности, свързани с изграждането на спектакъла, с големите измерения на театъра като синтетично изкуство. В по-късните години бе изградена и Камерна сцена с оглед овладяването и на този вид сценично пространство.

По инициатива на проф. Станислав Семерджиев, ректор на Академията, бе обновена инфраструктурата на сцената и на театралната зала и театърът стана още по-привлекателен.

Независимо че постановките в театъра се изграждат с оглед на образователния процес и в тях се фокусират резултатите от обучението, не липсва вълнение от съприкосновението с публиката. Има ли театър, който да е равнодушен към нея? А и съдбата не се шегува. През същата година се открива дългоочакваният Сатиричен театър, който е само на няколко крачки от Учебния. Въпреки сериозната конкуренция не само на откриването на учебната сцена, а и на всички спектакли след това залата на театъра е изпълнена докрай и зрителите, доволни от играта на студентите, продължително ръкопляскат.

Репертоарът на Учебния театър респектира с играните на негова сцена автори. Списъкът е твърде дълъг и продължава да се увеличава. Тук намира своята интригуваща реализация националната и световната драматургия, класическите и съвременните пиеси. Това показва интензивната и разнообразна работа на преподавателите и на студентите - среща с различни епохи, стилове, образи, стремеж към постигане на интересни постановъчни решения.

Осъществените в Учебния театър постановки влизат в биографията не само на студентите, но и на техните преподаватели, а те обикновено са едни от най-добрите и най- изявените в

театралната сфера. Ето имената на някои от тях, които вече не са сред нас (в хронологичен ред на постановките им в театъра). Това са професорите Анастас Михайлов, Н.О.Масалитинов, Георги Костов, Филип Филипов, Николай Люцканов, Елка Михайлова, Георги Стаматов, Желчо Мандаджиев, Стефан Сърчаджиев, Боян Дановски, Моис Бениеш, д-р Кръсьо Мирски, Гриша Островски, Сашо Стоянов... Сега професори са техните ученици.

Успехите на Учебния театър са признати не само в страната, а и в чужбина. Академията се гордее, че някои от неговите спектакли получават международни признания и дипломи.

В живота на човека има спомени, които с времето избледняват. Други запазват дълго свежестта си. Тези от Учебния театър са от вторите и дори могат да бъдат отнесени към незабравимите. Това е видно от мемоарите на артистите и на режисьорите.

Поколенията идват и си отиват. Остава Учебният театър, който продължава своя път във времето. Най-младият - все така желан и обичан от студентите, от преподавателите и от зрителите.

В Учебния театър на голямата сцена се играят дипломните спектакли на четвъртокурсниците по актьорско майсторство за драматичен театър "Три сестри" от А. П. Чехов (курс М. Младенова, Ив. Добчев), "Красива птичка с цвят зелен" от К. Гоци и " Тойбеле и нейният демон" от И. Зингър и Ив Фридман (курс Ст. Данаилов) , "Илюзията" от Т. Кушнър и "Следобедни игри" от Р. Майо (курс Сн. Танковска). Абсолвентите са на прага на своя професионален път. Те си отиват от НАТФИЗ, но професорите им остават .

С тях разговаря ДАНИЕЛА ЧЕРВЕНКОВА - докторант към катедра "Театрознание", НАТФИЗ "Кр. Сарафов"

Проф. СТЕФАН ДАНАИЛОВ



- По какви критерии подбирате кандидатите, които искат да се обучават в Академията (НАТФИЗ "Кр. Сарафов")?

- Естествено е всеки педагог да има своя уникална система от критерии, по които подбира бъдещите си ученици. Все пак става дума за едно дълго и дори "доживотно" духовно общуване, което не свършва със срока на обучението в Академията. В моята "критериална система" влизат идеите ми за театъра като цяло, представите ми за мястото на актьора в него, творческите ми интуиции, коригирани от дългия ми вече практически опит, особената енергийна връзка, която се получава между мен и кандидат-

студента. Не може по абсолютно рационален начин да бъдат обяснени мотивите, които те движат при избора на един или друг кандидат. Винаги остава нещо "ирационално", нещо, което е изцяло твое, почти интимно пространство и това нещо идва от най-дълбоката ти същност. Има и един общ, колективен жест. Преди кандидат-студентската кампания се събираме с колегите, които предстои да вземат класове и решаваме някои от най-общите характеристики на изпитната процедура. Примерно, за тази година решихме кандидат-студентските изпити да бъдат в три кръга. Това дава възможности да възлагаме повече и по-различни задачи на кандидат-студентите, намалява риска да бъде пропуснат някой талант, защото по една или друга причина не е бил в добър тонус за една от изявите си. Единственото условие, което трябва да присъства тотално у младия човек, е желанието му, мечтата му, страстта му, ако щете, да стане актьор. В годините, в които аз кандидатствах, имаше страхотна конкуренция и оттам стимулиращо напрежение. Броят на кандидатите беше огромен, на този фон броят на обявените места изглеждаше отчайващо малък, имаше много кандидати за малко места. Сега това не е така. Кандидатите са в пъти по-малко, конкуренцията не е толкова жестока Причините са много и трябва да бъдат назовани, но не това е темата сега. Тази тенденция не е само негативна. Кандидатстват онези, които наистина искат да се занимават с изкуство, които са дълбоко мотивирани и тази мотивация идва от някаква вътрешна потребност, а не само както би казал Уйлям Сароян от "желанието да притежават славата и парите". Но наистина изборът на кандидати не е много голям. Говоря само за специалността "актьорско майсторство", макар че същите проблеми съществуват може би и в другите театрални и киноспециалности на НАТФИЗ, предлагащи иначе много широк спектър от възможности. Доста от кандидатите, които отпадат на изпитите в Академията, успяват да се дипломират в други театрални колежи или университети. В много извънстолични театри има млади хора, завършили актьорско майсторство в Колежа "Любен Гройс", в НБУ или ЮЗУ "Неофит Рилски". Така че НАТФИЗ работи в конкурентна среда и това е много добра ситуация във всяко отношение. Монополът винаги е проблематичен, в изкуството той е особено регресивен. Проблем - социален и психологически, е, че малко студенти, завършили НАТФИЗ, отиват да работят в провинцията. Повечето от тях предпочитат да останат в София и тук да търсят някакви ангажименти. И често губят таланта си, не играят или играят рядко в посредствени спектакли, депрофесионализират се, но в крайна сметка това е техният избор.

- Какви са приоритетите на обучението в Академията в сравнение с други театрални училища?

- Не мисля, че е коректно да сравнявам различните практики. Във всеки случай НАТФИЗ остава верен на традициите да подготвя актьори предимно за т.нар. "психологически театър", но непрекъснато се въвеждат нови обучителни техники, стремежът е да се обучават студентите в широк диапазон на театралния език. През годините, когато аз бях студент, а и десетилетия след това, само и единствено в НАТФИЗ, тогава ВИТИЗ, се подготвяше елитът на българския театър. Сега студентите имат алтернативи за избор. Но трайното ми впечатление е, че те имат желание да учат при хора, които не са само педагози или теоретици, а са и активни творчески личности. Това ги респектира, сякаш и част от самочувствието им се гради на базата на актуалната ситуация, при която техният учител е активен и динамичен професионалист на сцената. В нашата катедра имаме вече доста млади колеги, които са педагози, но и изявени "действащи лица" в съвременния български театър. Така че НАТФИЗ се развива, актуализира се чрез нови лица и методики, но това като че ли не стига. Известна доза консерватизъм е здравословна, но трябва да отчитаме динамиката на съвременния живот, психологическите, мисловни и естетически практики, които най-адекватно го отразяват. Сега времето е "бързо", повече от всякога не можем да си позволим да "поставим" младия човек в забавения каданс на необосновано дълъг обучителен процес. Може би знаете, че нашата катедра взе решение обучението по "актьорство майсторство за драматичен театър" да бъде три години за бакалавърска

степен и две години - за магистърска. Лично аз съм убеден, че за базисното обучение на един актьор, три години са напълно достатъчни.

- В такъв случай, кога приключва обучението на един актьор? Кога той е "завършен" професионално?

- Наивно, а и нездравословно е да се смята, че един актьор ще бъде "завършен" професионално по време на обучението си в Академията, независимо дали то е три или четири години. Проблемът, който се решава по време на обучението, е да започнеш да разбираш какво има "в торбичката, с която се движиш". Да помогне на дарбата ти да се покаже, да ти даде умения и техники за първите ти професионални изяви, да те изправи възможно най-уверен срещу първите ти две-три творчески предизвикателства. Независимо дали ще попаднеш на по-сложна или по-елементарна драматургия, ти ще трябва да се справиш. Актьорството, когато е възприето като мисия, е непрекъсната себеактуализиция и борба за самоусъвършенстване. Това е постоянна битка за доказване, защото е възможно да се докажеш в една роля и да се провалиш в следващите три и повече никой няма да те потърси. В живота на актьора всяка премиера е битка, старата слава не те пази от пълен провал в новата ти роля. В този смисъл по-нататъшното разширяване на усвоените умения е много важно. А това става, когато се учиш от човек, който може да ти го покаже. По време на моето следване в една от лекциите си проф. Стефан Сърчаджиев каза: "Нашето е занаят". Аз бях много огорчен и си казах: "Как така - занаят? Аз да не съм обущар?" Но после той наистина ни показа, че е занаят. Има си начини за присъствие на сцената, техники за показване и т.н. А ако попаднеш на добър режисьор, който да ти направи анализа и да те "води" добре, тогава се получават хубавите неща. Но за да се оформи един актьор, той трябва да играе поне десет години на професионална сцена, за да се усъвършенства. И да има немалка доза късмет с качествени текстове, добронамерени колеги и...

- На студентите от сегашния ви клас предстои ли им успешна реализация, имат ли покани за работа?

- Психолозите казват, че всяко дете има правото, още повече нуждата, да бъде похвалено. Аз вярвам в доброто бъдеще на моите студенти, макар че често им играя ролята на "лошото ченге". Известен съм с това, че не спирам студентите си да участват в спектакли, в това число и на професионална сцена, още от първи курс. Макар че често това проблематизира учебния процес, някои от тях стават по-недисциплинирани и неангажирани в него, не ги спирам от участия, защото така преодоляват страха от сцената.

Имам няколко студенти, които вече играят на професионални сцени и предизвикват любопитство. Трябва обаче да си даваме сметка, че поради липса на свободни щатни бройки в театрите, особено в предпочитаните от тях софийски театри, те трудно могат да бъдат поканени, независимо че работят много добре. Тази ситуация е анахронизъм и трябва без излишна радикалност, но и решително да намерим механизмите, по които да се структурират и преструктурират, т.е. освежават държавните трупи.

- Използвате ли различни сценични практики при обучението на вашите студенти?

- Като преподавател аз си имам свой стил и свои методи за обучение. Мисля, това го казват и други професионалисти, че начинът, по който се обучават моите студенти е достатъчно ефикасен, за да изгради онези базисни умения, за които говорихме преди. Намирам за много преспективна идеята след трите години на обучение в бакалавърска степен, студентите, които желаят, да се срещнат и с други сценични практики в двете години на магистърската степен. Така ще познаят различни стилове, школи, техники, актьорски методологии. И ще изберат онзи "метод", който най им приляга. Дано ме разберете правилно. Не става дума за еклектично препускане и механично смесване на различни естетики. Добре е, че някъде се учи един семестър Гротовски, един семестър Станиславски и т.н. Но в повечето случаи студентите на тези училища нямат убедителна и пластична актьорска самоличност, трудно се интегрират в театралния процес. Каквото и да говорим, системата на Станиславски е тази,

която респектира и по която се обучават актьори от световна величина. В този смисъл опитът, които Академията сега ще направи по посока на обучението, ще е много полезен. Това ще даде възможност на студентите да опознаят тези практики още в Академията, а от друга страна ще разшири професионализма на постановките, които ще се правят на учебните сцени.

Според досегашната практика в дипломните спектакли възлагахме на студентите такива роли , които ще ги представят в най-добра светлина. Целта беше да бъдат харесани от директорите на театри и да бъдат професионално ангажирани от тях. Но преминавайки към новата форма на обучение, те ще се сблъскат с нов вид драматургия , режисура и т.н. , които ще ги подготвят допълнително за бъдещата работа.

- С какъв тип театър не желаете да се срещат вашите студенти?

- Те трябва да се срещат с всичко. Скоро гледах едно представление, в което режисурата и сценографията бяха толкова силни, че "скриха" актьорите. А това са отделни компоненти, които трябва да работят за цялостния продукт - спектакъла . Вече има различни течения, театрални естетики и имена, всички от които имат своя по-широк или по камерен кръг от почитатели и следовници. Но в нашата Академия, по-специално в театралния факултет, независимо че предлагаме по-традиционно обучение, програмите ни са свързани с опити за обучение и в други стилове и методики. Нека студентите опитат всичко. Човек избира осъзнато, когато практически е изпитал нещо, усетил го е непосредствено, както обичаме да казваме, с цялата си психофизика. Лично аз наблягам в разговорите си със студентите и на спецификата на актьорската игра в киното, тъй като много от тях вече се снимат в различни продукции. А това изисква друг вид умения. Винаги съм се опитвал да бъда в приятелски отношения с моите студенти и същевременно да им внушавам респект, тъй като съм максималист. Вярно е, че откакто съм в Министерството *(проф. Стефан Данаилов е министър на културата- б. р.)*, малко поизпуснах последния си клас, въпреки че моето присъствие ги дисциплинира допълнително. Голяма част от тях имат готовност да работят в професионалния театър. А изживяването е неповторимо, когато видиш на сцената твой студент, който се справя добре.

- С какви трудности биха се сблъскали завършващите актьори на изхода от Академията?

- Всеки млад артист трябва да знае, че театърът е колективно изкуство. С моите студенти "си играем" на малка театрална формация. Те трябва да научат, че единият може да пречи на другия, защото това не е индивидуално изкуство. В театъра те ще се сблъскат с всичко, което е в душата на човека - със завист, с умението да се радваш на успеха на другия, със смирението и упоритостта да достигнеш неговото ниво, ако е по-високо. Ще научат, че дори и да си най-добрият, ако го няма този, който ще те "задвижи", в крайна сметка нищо няма да се получи. Разговаряме и за амбицията, която, ако е прекалена, може да те съсипе, и за необходимостта от самонаблюдение, което е много важно, но може при прекаляване да спре развитието ти и да те остави в състояние или на ступор или на тихо отчаяние и т.н. Имам студенти, които с лекота достигат до нещо много хубаво, но след това много бързо го загубват, решавайки, че са велики. В такива случай трябва бързо "да ги върнеш на земята", защото е лесно да се възвисяваш, но може лошо да паднеш.

- Какви характери са най-устойчиви на тези условия?

- Ако направим една статистика, ще видим, че тези, които се занимават с тази професия са слаби математици. Много рядко някой от студентите ми е завършил математическа гимназия. В нашата професия е необходима фантазия и широта на духа. Познавам големи актьори, които независимо от индивидуалните си качества притежават и широта на духа. Те са "по-широко скроени" . За разлика от други, които постигат същите или по-скромни резултати, но с много труд. Така или иначе всички трябва да преодоляват препятствия, да изстрадват творческия процес. Но най-голямата

опасност е да загубиш онова, което Бог ти е дал. Ако не се опитваш да го развиваш, в крайна сметка ще се окаже, че играеш все едно и също, ще бъдеш като оня най-печален син от Библията, който заровил таланта си в земята и нищо не спечелил.

Смятам, че е много важно артистът отново да заеме своето място в обществото като важна част от неговия интелектуален елит. Сега младите са по-прагматични, готови са да жертват призванието и таланта си, да се занимават с неща, които не карат сърцата им да трепнат, но са по-доходоносни. Не мога да ги укорявам, но ми се иска да направим така, че онзи, чието сърце го води към театъра и изкуството изобщо, уверено да върви по своя път.

Даниела Червенкова

ДВАМАТА

Сн. К. Апостолова



М. Младенова, Ив. Добчев

Проф. МАРГАРИТА МЛАДЕНОВА

- Какви качества трябва да притежават кандидатите, които желаят да се обучават в Академията?

- В последните десетина години кандидатите за НАТФИЗ са сравнително малко - едва ли не Академията трябва да си търси студенти. Публичният "рейтинг" на професията не е висок, работата - трудна, бъдещето й - неясно...

Кандидатите трябва да искат да се занимават с изкуство въпреки горните верни констатации. Оттам нататък:

- да са грамотни; да познават езика, на който мислят

- да са издръжливи физически и психически; театърът е жестока телесност

- да имат собствен свят, който постепенно ще се обогатява и разкрива

- да могат да се отварят от "аз" към "ти", да усещат другия, другото; театърът е нещо, което не можеш да правиш сам; представлението е по-голямо от всеки от нас поотделно

- да вярват не само в себе си, но и в смисъла на

това, в което участват; Академията за артиста не свършва никога; чувство за движението, натрупване

- А хората, които обучават студентите?

- За студентите е по-полезно преподавателите им да са правещи хора. Да "пипат", да познават отвътре материята, да владеят инструментариума, чрез който намеренията през процеса се постигат, въплътяват. Доколкото изкуството е интуиция за битие; напрегнато артистично познание за човека в света - за човека в световете - единствено през правенето се узнава непрекъснато. Не да знаеш, а да узнаваш отново и отново. И още: педагог е за мене умението да работиш с детето в човека, да усетиш и развиваш неговата уникалност, неповторимост - в контекста на общовалиден " кодекс", който не се оспорва. Доверие за доверие. Да провиждаш лебеда в грозното пате.

- Полезно ли е студентите да бъдат обучавани чрез различни сценични практики или това по-скоро би разконцентрирало способността им да натрупват и да пресъздават?

- Убедена съм, че поне първите две години студентите - бъдещи актьори и режисьори - трябва да имат свой " художествен ръководител". Да се водят от един преподавател и екипът му - от една "школа", един почерк, една конвенция. Това е като първите седем години от възпитанието на човека - или те възпитава семейството, или улицата. Този първи етап от дългата експедиция в зоната на творчеството е базисен, най- важен. Ракета-носител. Той е и най-скрит, най-интимен, често мъчителен, често рисков. Тук опасността от скъсяване на пътя към ефектен резултат е най-голяма; желанието бързо да "блеснеш" е пагубно, бързото "ставане" в ускоренията на живеенето води до имитации, ранни клишета, занаятчийство. Хоризонтът може да изчезне и да не се появи повече. Това е времето, в което студентите узнават " през себе си" разликите между житейската реалност и паралелната реалност на изкуството; законите , по които се живее в тази " над-реалност". Започват да узнават скритите страни на природата си - и да ги владеят. Следва " период на отваряне" към колкото може повече други ценни театрални практики, методологии, "кодове". Задължително с други преподаватели, друг контекст. Опасността тук е - доколко " водещите" наистина владеят тези практики. Кой например би могъл да въвежда студента във вековните натрупвания на източния театър? Алтернативната програма за обучение на актьори, която създадохме с Иван Добчев и по която работихме с т. нар. "експериментален клас", предвиждаше изучаване на митологията; основи на религиите; български ритуали и обичаи с практики по две седмици в места, където са съхранени в автентичен вид тези архетипни " гестуси" на живота. Да учат всичко, но да пият вода от извора, не от чешмата.

- Кога "приключва" обучението на вашите студенти? Адаптирани ли са техните нагласи за трудностите, след като завършат Академията?

- Чрез участието им в ателиетата и процесите на "Сфумато" - не приключва. През цялото време са насърчавани да участват в паралелни акции - кино и театрални - при условие проектите да са качествени. Не са адаптирани към лошия театър.

- Доколко обучението в Академията е съизмерно с обучението в театралните училища извън страната?

- В Академията протичат съзнателни процеси на привеждане на програмите и механизмите в съответствие с европейските - при запазване на ценното в българската академична традиция. Изоставаме в отварянето на Академията към професионалната театрална мрежа по отношение на копродуциране; маркетинг; творческа борса; разпространение на продукцията на Учебния театър; достъп до информация за международни акции и проекти и динамичното им синхронизиране с учебния процес. От монологично съществуване да се премине към по-интензивното и вълнуващо работно общуване с много аналогични субекти. Един започнал процес, който цели вписването на Академията в живите пулсиращи вериги на младата креативна енергия. От уседналост към номадство.

Даниела Червенкова

Проф. ИВАН ДОБЧЕВ

- По какви критерии подбирате кандидатите за обучение в Академията (НАТФИЗ "Кр. Сарафов")?

- Да се занимаваш с театъра като изкуство, означава да имаш "дар божи"; нещо да ти е дадено. За съжаление, нищо не може да се направи там, където някой обича театъра, влюбен е в него, но Господ не му е дал тези способности. Много често, парадоксът е в това, че на умни, интелигентни момчета и момичета, които обичат театъра, четат книги, гледат филми и искат да станат част от света на изкуството, за голямо съжаление, не им е даден дар от Създателя, за да бъдат творци. И точно обратното - на някого, който не е прочел и две книжки през живота си или само е подочул за театъра - на него му е дадено щедро. Жалко е , че и програмите в Театралната академия много малко помагат на такива хора да придвижат интелигентността си на по-високо ниво. Затова, когато става дума за някакъв подбор, за селектиране на природи, които имат шанс да се развият, винаги има компромис. Той е между: "абе, тук не е дадено много, но има истинска, голяма любов" и между: "абе, тук е дадено много, но има безнадеждна неграмотност, за която не е ясно дали ще може да се компенсира толкова късно". Оказва се, че компромисът винаги си отмъщава - на някого Господ е дал много, но човекът толкова е запустял духовно, че за четири години, от него не може да стане нищо друго освен да се превърне в псевдобохем, да пуши цигари , да играе на "артист", но никога да не бъде същински творец.

- Кога един студент може да бъде наречен "актьор"; кога неговото обучение е приключило ?

- Би трябвало това да стане в края на третата година. Аз съм привърженик на идеята, че трябва да ревизираме програмата на Академията за обучение по актьорство и режисура и да насочим обучението на студентите към друг режим. За три години бихме могли да приготвяме, да обучаваме и да довеждаме "глината", която получаваме в началото до някакъв статут, до готовност тя да изгражда образи самостоятелно. Струва ми се, че в края на третата година това е напълно постижимо. Четвъртата година е по-скоро свободно шляене, доизживяване на студентския живот, но в действителност там вече няма същинско любопитство.

За да бъде един актьор завършен, той трябва да има натрупвания, да има познания както чрез собствения си опит, така и чрез всички помощни дисциплини, които е изучавал около основната си професионална задача. Те трябва да му помогнат да овладее богат аксесоар от средства - да владее тялото си, да владее гласа си, да може чрез интелекта си да помага на въображението. Да има мощна импулсивност, да може да влиза в чуждата кожа, в чуждия живот. За да може да му се случи нещо, което не е в тази реалност, а в паралелната. Защото спектакълът е една паралелна реалност. За да започне тя да му се случва.

- В СФУМАТО търсите интуитивния, по-сетивен актьор. В работата си със студентите от Академията прилагате ли по-специфични методи на работа, или се придържате към по-установени правила?

- Ние не делим работата на: "в СФУМАТО работим така", и на: "друго място - по друг начин". Където работим - там е СФУМАТО. Когато застанем срещу някой актьор, независимо на колко години е той или какъв стаж има, ние говорим с него на този език и прилагаме към него мерките, които прилагаме към всички студенти, актьори и изобщо към работата си в СФУМАТО. Така че, нашите студенти се обучават по една методология, която може да се нарече "СФУМАТО". Тя действително е по-различна. Не случайно, първият ни дипломиран клас се наричаше "експериментален", тъй като искахме да работим "встрани" от трафарентната програма на Академията. Мисля, че няколкото актьори, които "израснаха" от този клас са доказателство за то-

ва, че тази методология работи.

- Къде са трудните моменти при работата със студентите ?

- Голямата трудност може да се нарече и "поколенческа". В последните поколения, както и при сегашните випускници от 4 курс , все повече се забелязва една особена болест. Някаква странна апатия. Много лесно импулсът или амбицията, с която ги зареждаш, заглъхва и отмалява. Те се демотивират. И не можем да разберем причината. Даваме им различни възможности. Още от втори курс те участват в наши спектакли , дори като абсолвенти завършват с важни роли. Например Димитър Марков ще се дипломира с главна роля в "Лазар и Иисус"; петима от колегите му също играят много важна роля в спектакъла ; други студенти от класа играят в "Дакота" и "Верига от думи", които също са професионални спектакли на СФУМАТО. Но въпреки това, нещо не успява да надскочи стандартното. Сякаш това е в реда на нещата; сякаш ти казват: "ами - толкова"; "ами - мерси". Няма хъс, не достига енергия за отиване оттатък, в крайността. Няма хъс за крайно живеене; хъс за постижение, което надхвърля дори собствените представи. Като че ли болестта на времето, на поколението, на момента е: "да се пазя от крайното"; "да не вземе да ми се случи нещо"; "да не превъртя"; "да не се пресиля". Това е стремеж към: "овладях го занаятчийски"; "овладях му номера"; "хванах му цаката" и като че ли: "да остана там" е достатъчно. Съществува такава средностатистическа мярка, която е страшен бацил. Това е склонността да се задоволяваш със средното. Това е по-страшно от провала.

- Защо поколението, което сега излиза от гимназиите, би кандидатствало в Академията ? Тези кандидати имат ли реална необходимост да се занимават с изкуство или просто "трябва да станат студенти", или по случайност се явяват на приемните изпити или...?

- Не мисля, че трябва да се бърза с изводите. Това са емпирични усещания, настроения, опити за социологически проучвания. Не искам да вярвам на такива неща. Напротив. Вече имам две обаждания от кандидати, които искат да се занимават с театрална режисура .Те обичат театъра, а могат да бъдат друго, да се реализират другаде. Едното момиче е завършило класическа гимназия, другото е студентка по философия .Биха могли да бъдат нещо друго, но все повече се интересуват от театър и искат да се занимават с изкуство. Академията трябва да привлича такива хора. Това, че ние сме склонни в паниката си от малкото кандидати, да приемаме и който трябва, и който не трябва, за да си попълним бройката, е много пагубно. Това срива имиджа на Академията сред младите хора. Те ще си мислят, че при нас идват тези, които нямат шанс никъде другаде да учат. Това не е хубаво. Някога, пред Академията имаше тълпи от хора, които смятаха за голяма чест това, че ще бъдат допуснати да учат в нея.

- Какво е отношението ви към теоретичната основа на театъра ?

- За мен това е нещо много важно. То е като родовата памет - имаш интересен прадядо или прабаба, те са били еди какви си и, ако ти не ги познаваш, означава, че идваш отникъде. Така и театралната теория и история трябва да се знае. Да знаеш какво е бил театърът, кой е Станиславски, Мейерхолд, Арто, Брехт, Гротовски, означава, че ти си от големия род на театъра.

- А по отношение на критическото мислене ? Как се адаптират вашите студенти към него ?

- Критическото мислене също е някакъв особен талант. Според мен хората не могат да бъдат научени да бъдат театрални критици. Това е талант. Талантът да бъдеш "висок" зрител, с прецизен, много взискателен вкус, който не се "спуска" да обслужва вкуса на публиката, не се занимава с конюнктури, "модни" клишета или "метеорологични" театрални събития.

А за моите студенти не се притеснявам. Те имат критическо отношение в излишък. Те достатъчно са цапардосвани, когато сбъркат, когато не знаят или когато не могат. Така че не може да ги уплаши някой отвън.

Даниела Червенкова

Проф. СНЕЖИНА ТАНКОВСКА



- Какви качества трябва да притежават кандидатите, които желаят да се обучават в Академията (НАТФИЗ "Кр. Сарафов") ?

- Онова, към което имам изключително любопитство и което търся да открия в поведението на кандидатите, е, най-общо казано качеството на човешкия материал. Имам пред вид предразположението на човек да се занимава с театър, изразено в дисциплинираност и готовност за работа, честност и искреност на намеренията, устойчивост на характера, способност да се отдадеш на една кауза безрезервно, да се посветиш на трудна, предполагаща голямо психическо, физическо и емоционално натоварване работа, която при това не носи непосредствени и значителни материални облаги и не дава гаранции за успех тук и сега, готовност да пренебрегнеш егото си, за да допринесеш към ансамбловите усилия на работата в екип, интелигентност, чувство за хумор, добро здраве, за да си постоянно в добра кондиция на тялото и духа. И разбира се, да имаш идеал, да работиш за постигането му, да не отстъпваш и да не се предаваш.

- А какви качества трябва да притежават хората, които обучават студентите? Достатъчно ли е те да са успешно реализирани като режисьори, актьори, сценографи, драматурзи и т.н. или е необходим по-широк кръг от личностни умения?

- По-скоро бих употребила думата "формиране", тъй като образованието е другото понятие за формирането на личността. В този смисъл, ние в Академията създаваме условията, които подпомагат студентите да извървят своя път в процеса на обучението. Мисля, че за тях е полезно да работят с преподаватели, които са активно практикуващи театрални професионалисти. Но да не забравяме, че педагогиката изисква и такива качества като щедрост на духа и търпение, готовност да дадеш повече, отколкото ще получиш, нагласа за постоянна промяна и търсене на новото. Работата със студентите е процес на непрекъснат двустранен обмен на знания, умения, енергии, импулси. Ето защо не обичам да повтарям буквално, да предлагам или прилагам вече използвани упражнения, елементи, средства, текстове. Това поддържа температурата на горене, непрекъснато стимулира любопитството ми и особената тръпка от срещата с непознатото. Естествено, рискът е по-голям, но пък така е много по-интересно да се работи.

- В спектаклите си на професионалните сцени държите както на качеството на текстовете, така и на прецизната работа с актьора. С какви текстове предпочитате да се срещат вашите студенти и към какъв ритъм на работа е добре те да ориентират своите нагласи?

- Съвременният театър предлага различни посоки на търсения. Съществува тенденция, в която текстът е само повод за случването на едно представление. Аз съм привърженик на добрия текст в театъра. Той е източник на особено вдъхновение за мен. Освен това мисля, че подчертаната, агресивната концептуалност на режисурата по-скоро ограничава свободата на актьорите и на публиката да намерят своя ключ за общуване с текста и със сценичния му еквивалент. Като режисьор, за мен е по-интересно да се проявя категорично по време на репетиционния процес в създаването на комплекса от обстоятелства и на особения сценичен живот, които ще дадат възможност на актьорите да изградят специфичното човешко поведение на сцената в условията на представлението пред публиката. Мисля, че театърът е ценен именно

със случването на тази среща всеки път отново, тук и сега. Работата ми е подчинена на огромното любопитство към изследването на човешката природа и на проблема за безусловното поведение на актьора в ситуацията на театралната условност. Струва ми се, че е по-лесно да моделираш и да насочиш актьора в определена посока, към определено състояние, чрез което да реализира търсеното от тебе, но по-голямото предизвикателство е да му създадеш условия, в които той максимално да промени себе си и от своето човешко качество да изгради нещо ново и различно. Винаги ми е била интересна загадката какво представлява личността на актьора като материал за неговото изкуство. Не можем да забравим, че актьорът "Х" играе Гоголевия или Шекспировия герой, но в същото време е изключително интересно да станем свидетели на трансформациите на човешкото качество в новите условия. Според мен това е едно от големите достойнства на театъра. Така че, ако се върнем на въпроса - съображенията, които току-що изложих, определят избора на текста. Разбира се и особеностите на работния екип. Колкото до ритъма на работа - убедена съм, че през целия курс на обучение, както и след влизането им в професионалния театър студентите/младите актьори трябва да поддържат постоянен и интензивен работен ритъм, включително и с непрекъснато придобиване и усъвършенстване на нови умения и качества.

- Смятате ли, че е полезно студентите да бъдат обучавани чрез различни сценични практики или това по-скоро би разконцентрирало способността им да натрупват и да пресъздават ?

- Мисията на нашата Академия е да създаде възможности студентите да получат качествено образование в областта на съвременното театрално и филмово изкуство. Колкото повече и по-разнообразни са тези възможности, толкова по-полезен е за тях процесът на обучение. Но най-напред трябва да се положи стабилната основа за развитието им чрез комплексна и интензивна, но не прибързана работа за опознаване законите на човешкото поведение и на собствената им природа, за напрупване и усвояване на знания и умения, които ще им помогнат за създадат свой инструментариум и което е по-важно - своята идея и идеал за театър. Така че в процеса на обучението трябва да има място и за определените във въпроса като "различни" сценични практики. Аз лично винаги поощрявам желанието на студентите да включим в учебния им график практически ателиета, майсторски класове, семинари, лекции на поканени или гостуващи колеги, които да ги въведат в тези нови пространства. Обаче съм убедена, че ако трябва да се изучават и следват такива практики, трябва да се върви по пътя на Гротовски, Арто и на другите като тях, които в лабораторни условия, с цената на отказване от суетата и от повърхностното търсене на бърз и успешен резултат, по един изключително смирен, задълбочен и безкомпромисно честен начин се стремят към постигането на познание за театъра. Ето защо съм против еклектичното заимстване "оттук" и "оттам", след което да се твърди, че е работено по Гротовски или по Арто. Вече имаме много повече възможности да ползваме знанието за техния опит. Едва ли можем да го преведем в чистия му вид на езика на нашата практика, но можем да търсим генезиса на този опит, да го осмисляме или да го проектираме в идеята за посоката на развитието ни.

- А има ли професионален актьор, който носи възможностите за работа според тези практики във вашето разбиране за театър?

- В идеалната ми представа това е актьор като Йосиф Сърчаджиев. Не само заради професионалните му качества, но и заради особената сила на въздействие върху публиката. Разбира се, с този максималистичен подход е трудно да постигнем пълното съвпадение на идеала със сегашната ни практика в професионалния театър, защото тя като че ли не предполага подобни изисквания към актьорите. А всъщност актьор, който е възпитан и формиран по подобен начин, притежава възможността за изключително широк диапазон от проявления. Можем само да съжаляваме, че в нашия театър днес това е по-скоро изключение, отколкото правило.

- В тази връзка кога приключва обучението на вашите студенти? Ако изобщо е възможно, в кой етап от професионалното им развитие е най-подходящо те да бъдат определени като "завършени"?

- Не мога да кажа, че съществува "завършен актьор". Мисля, че първите две години от обу-

чението са много важни. Тогава се създава основата, цялостната нагласа; природата се настройва за специфичния труд на актьора, започва процесът на себепознание. Следва етапът на интензивна работа върху учебните спектакли. Стремим се да ги създаваме и реализираме в условия максимално близки до тези в професионалния театър. Това е време, в което започва да се случва връзката между Академията и професията. Но още по-важно, това е време на формиране и укрепване на професионалните качества и умения, както и на характера на студентите като театрални артисти. Ето защо е необходимо всеки един от тези етапи да бъде постигнат максимално пълноценно, с точен работен ритъм и растяща интензивност.

- Доколко обучението в Академията е съизмеримо с обучението в театралните училища извън страната?

- НАТФИЗ е едно от висшите училища в Европа, което дава стабилно и качествено образование в областта на сценичните и екранните изкуства. Казвам това, имайки пред вид опита от работата ми в различни международни проекти, от участия във фестивали с продукция на наши студенти, където те се открояват с отличната си комплексна подготовка, с артистичността и категоричното си личностно присъствие. Това ни прави търсени партньори в много международни програми за обмен и обучение.

Даниела Червенкова

Тази година завършват своето образование и студентите с увреден слух по Пантомима с худ. ръководител доц. Александра Хонг и преподавател доц. д-р Александър Илиев. Разговор с двамата проведе студентката по театрознание при НАТФИЗ "Кр. Сарафов" и стажант-редактор в сп. "Театър" Тинка Николова.

Доц. АЛЕКСАНДРА ХОНГ



- От кога вашата професионална изява като преподавател е свързана със специалните класове Пантомима за хора с увреден слух?

- От първия клас Пантомима с художествен ръководител проф. Васил Инджев. Часовете се провеждаха в Съюза на глухите на ул."Денкоглу". За съжаление не завършиха всички, тъй като тази специалност тогава беше изцяло платена.

- Срещахте ли трудности в работата и общуването си с тях?

- Проблеми съществуваха и те не бяха малко, докато не се реши въпросът с преводачите. През времето, в което работихме самостоятелно, никой от педагозите в Академията не бе подготвен и обучен като психотерапевт, нито като рехабилитатор, който да работи с хора с увреждания. Когато в часовете започнаха да присъстват жестомимични преводачи, стана значително по-лесно.

- Светоусещането им за театъра по-различно ли е от това на останалите студенти в НАТФИЗ, които учат Актьорско майсторство?

- Те не си чуват мислите, както ние, не си построяват мис-

ловната форма в думи, а тяхната мисъл е в образи и картини. Цялото им светоусещане и отношение към театъра и изкуството, предполагам, е повече визуално, отколкото слухово. Те усещат звуци на вибрационно ниво със стъпалата, тялото, кожата, със сърцето си, но не ги чуват. От тази гледна точка работата с тях ми беше интересна и продължава да бъде такава.

- Тази картинност, за която говорите, се наблюдава и в спектаклите, в които играят "Мечо Пух", "Тренчкот".

- В интерес на истината, това, което констатирам е, че при тях началното и средното образование не е на най-високо ниво. Има много неща, които са изтървани специално в развитието на тяхната ерудиция, неща, които биха могли да им помогнат в интелектуален аспект. Като пример мога да дам тяхната първа среща с картини на световно известни художници, която оказа силно въздействие върху тях, както и задачите, които им бяха поставени. Това впоследствие оказа влияние върху тях да се отнасят към сцената като художници, иначе първоначално човекът с увреден слух е много добър имитатор, може би затова глухите мимове са много добри комедийни и гротескови мимове. По-трудно обаче навлизат в дълбоките психологични проблеми - когато играят на сцена, те по-скоро показват, илюстрират.

- Приемът на такива студенти трябва ли да стане традиция в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов"?

- Този въпрос е много сложен, аз лично го поставих пред академичния съвет. Самият НАТФИЗ не може да се нагърби с цялата тежест на работа с хора с увреден слух, необходими са часове за рехабилитационна работа, защото те имат по-различна психика и възприятие на света. Работата със слепи, с хора с проблеми в опорно двигателния апарат е възможна във Академията, но е необходимо обединяването на НАТФИЗ като учебно заведение и Университета, чиито специалности съществуват там конкретно за рехабилитация и възпитание. Нужно е обединение на тези програми и да има предварителни курсове от порядъка на една или две години, които да се посещават свободно от хората с увреждания. Тогава те биха добили представа за това какво е театър и да пожелаят да се занимават с него като професия или само като хоби. В този етап на развитие хората с увреждания не знаят, че съществува възможност да правят театър. Разбира се, не всички желаят да бъдат артисти, така се случи и с тези осем студенти, които сега се дипломират. Те са дошли да учат тук, защото въобще не са знаели какво е, т.е. те на са имали предварителна психическа, морална и интелектуална подготовка. На тях им е казано, внушено им е да дойдат и да учат тук. Те имат талант и желание, но някои от тях не искат да играят на сцена като професионални артисти, а просто това да им остане като любимо занимание. Необходимо е да се отвори вратата от обществото. Важно е това да стане държавна политика. Ако всичко минава на личностния, донкихотски импулс, за съжаление, то там ще остане. Ще има литература, ще е в паметта на единици хора, но няма да има поточност.

- В световен мащаб наблюдаваме алтернативно поведение, но България сякаш остава назад.

- България в момента се намира в критическата точка на страдание. Но това ще премине, нещата лека-полека ще се оправят, независимо че сега е очевадно, че във всички области положението е критично.

- Какви са реакциите на тези студенти преди премиера?

- Радват се на парцалче, на усмивка, на едно погалване, в същото време, когато се гневят го правят бурно, без да сдържат каквито и да било емоции. Техният гняв е жесток, а след това може да премине в извинение. Контактът с тях е много интересен. Те обичат да излизат пред публика, да им ръкопляскат, но не винаги предпочитат да работят. И при тях съществува моментът на мързел, професионалната отговорност все още не е дообработена до стопроцентово съзнание. Обичат да си похапват, да пропуснат загрявката, независимо от това, че може да им навреди на тялото и да получат травми. Но те са много чисти на сцената - тогава при тях няма подсъзнателна агресия. Имат желание за собствен театър, но това е по-скоро искането на малкото дете за определена играчка. Такава форма не е съзряла в съзнанието на обществото. Въпрос на обществена политика е тези хора да бъдат включвани в най-различ-

ни дейности и повтарям пак проекта, който съм подала в общината и в МОН за морална подкрепа на този етап, защото ще се търсят средства за осъществяването му. Става въпрос за създаването на четири-пет екипа, които да проведат в общообразователните училища, както и в домовете за деца в неравностойно положение, курсове от 15-16 часа с форум театър. Дискусия с децата какво е добро, зло, отговорност, какво означава не кради, почитай майка си и баща си, какво означава обичай и т.н. Това не бива да се провежда по скучния лекционен модел, който познаваме, а да участват хора, които имат професионален ценз. Аз вече съм се свързала с няколко слепи музиканти и певци, които също ще вземат активно участие. Тук участие ще има и театър "Цвете", където собственичката е на инвалидна количка. Техните арт техники са феноменални точно в общуването с децата. Намерението ни е тези четири-пет екипа да могат да обиколят сто училища за година, година и половина, и ако това стане, то вече е капка в морето. Тези намерения не са само мои, имаме единомишленици, които вярвам ще стават все повече и повече.

- Тези студенти, които се дипломират сега, намериха ли мястото си сред останалите при своето развитие?

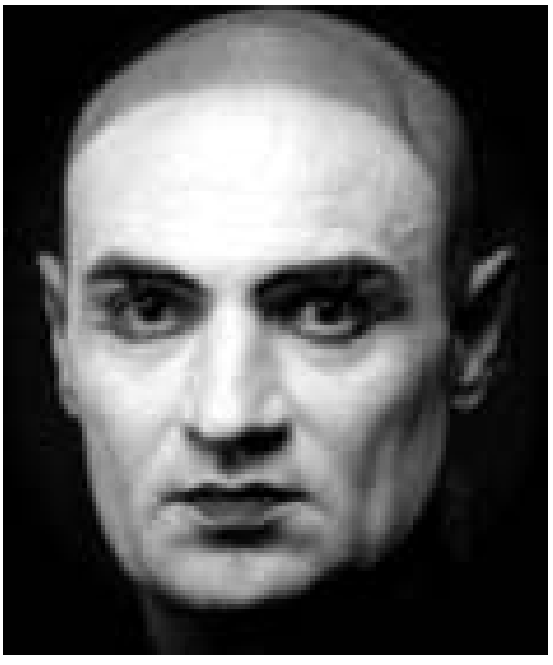
- Те тук се чувстват много добре, което мен повече ме притеснява, защото след като напуснат това място, може би донякъде ще се чувстват дискомфортно. Едно е да излезеш във ваканция, която има край и те пак се връщат, творят, карат се, недоволстват, но са в творческа среда, докато излизайки в живота, са вече сами. В това отношение аз съм притеснена, но времето ще покаже и ще разберем.

- Тази година очаква ли се прием на клас Пантомима с увреден слух?

- Няма да има прием на такива студенти. Проблемите, за които вече споменах, не могат да се решат за толкова кратък период. Невъзможно е заплащането на преподавателите да е от порядъка на 2-3 лева на час. Ние показахме, че обучението на такива студенти на практика е възможно, но то трябва да се види от обществото и неговите институции и съответно да се подкрепи. Невъзможно е това да се случи само в Театралната академия, при положение, че тя е и една от най-бедните.

Тинка Николова

Доц. д-р. АЛЕКСАНДЪР ИЛИЕВ



- От кога вашата професионална работа е свързана със студентите от специалния клас в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов" Пантомима с увреден слух?

- От 1992 год., когато беше приет първият клас студенти с увреден слух. Те завършиха през 1996г. и бяха десет на брой. Художественият им ръководител беше проф. Васил Инджев, който е един от основателите на катедрата "Сценично движение" и на специалността "Пантомима" в България. Студентите, които завършват сега, бяха приети през 2004 г. и вече са с диплома в ръка като професионални артисти. Те бяха приети от моята колежка доц. Александра Хонг, която е

техен художествен ръководител. Аз съм само един от техните преподаватели, който освен с класическата пантомима, ги занимава и с други нейни разновидности, както и с театрална антропология. Те са осем човека. В предходния випуск Галин Славчев, който беше с увреден слух, завърши със студенти, които чуват. Сега той работи в театър "Албена" като аниматор и мим.

- Освен слуха като бариера в общуването си с тези хора има ли друга трудност, която се налага да преодолявате?

- Първата пантомима в България е за глухи. Тя е създадена преди около 60 години от споменатия вече проф. Васил Инджев. Работата ни винаги е съпътствана с преводачи, които разбират езика на мимиката и жеста, и ни съдействат в разбирането на по-особени понятия. Александра Хонг, както и аз, вече сме научили достатъчно добре тяхната азбука и богатата им лексика на жестомимиката, което ни предоставя възможността да се справяме и без преводач. Разбира се, в академичното обучение има терминология, която е извън т. нар. уличен жаргон, необходим за комуникация при хората и затова преводачите са ни необходими. Понятията, с които разполагат хората с увреден слух, не са толкова много, това все пак е една йероглифика, която не предвижда съчетания, които са толкова терминологични и свързани с една определена естетика, която предполага дълбочина на мисленето и разбирането на текстове.

- Трябва ли НАТФИЗ да продължи приема на студенти с увреден слух?

- Трябва. Интеграцията на хора в неравностойно положение е много важна. Ако може тя да се определи с една дума това е "човещина". Тези студенти дойдоха по една социална поръчка, която беше платена от сдружение "Тишина", Социално министерство и др. - те намериха парите, които всеки един студент струва на държавата. От една страна, НАТФИЗ като Академия би могла да потърси и намери такива пера и фондове, от които да вземе средства за тези студенти. От друга страна тези, които са най-заинтересовани като "Съюза на глухите в България", сдруженията и фондациите трябва да влеят пари, за да може техните възпитаници и хора, които членуват в дружествата им, да получат необходимото образование.

Всеки човек може да си намери своето място, ако е достатъчно квалифициран и може да устои на конкуренцията. Затова ние трябва да създадем на тези хора "старт", където има условия още по-добри от тези за нас самите. Например аз общувам с много слепи хора, на които помагам. Чета им книги, които записваме на дискове, за да могат те да ги имат в собствената си библиотека. Един път седмично такъв прочит не изисква големи усилия. Не е нужен художествен прочит на книгата, той трябва да бъде нормален и разбираем. Голяма част от преводачите в Брюксел, които работят на бързи преводи със слепи хора, са установили, че те са много по-концентрирани от другите, защото нямат мобилен телефон, не могат да разглеждат списания, а са затворени в своя свят.

- Бих искала да насоча разговора към специалността Театър на движението.. Дали тя има своето място по сцените в българския театър?

- За да има място едно нещо, то трябва да си го извоюва. Неговата задача е да си проправи път за диалог с директори на театри и с техния художествен съвет и съответно да се представи проект или продукт, който е конкурентно способен. Театърът на движението като специалност обема в себе си три неща - пантомима, танц и драматичен театър. Самото понятие "physical theatre", както е възникнало в Америка и в Англия преди около 25-30 години е твърде обхватно. У нас реално нямаме специалист по Театър на движението, такъв, какъвто се разбира в световен мащаб. За нас е много съществено да привлечем такива специалисти отвън, за да научат нашите студенти, както и нас като преподаватели. Ивайло Димитров е едно такова момче, което дълги години се занимава с такъв тип театър, бих добавил и имената на Мила Искренова, Румяна Маркова. Има няколко човека, които са близко в тази насока, но реален, голям специалист в България няма.

- Съществува ли приемственост за такъв вид спектакли от масовата публика?

- Публиката трябва да бъде ошашавена от такъв вид спектакъл, за да може да го приеме. Ако в България дойде Пина Бауш, или както българската

публика имаше възможността да види танцьори на Иржи Киниа , ти оставаш със зяпнала уста. Тук вече става въпрос за качеството на артиста, неговата техническа и артистична подготовка да е на високо ниво. Отварям една скоба - сега съм в преговори с директора на Сатиричния театър Павел Васев да има такива спектакли, да се осъществи цяла поредица на сцена "Методи Андонов". Хората започват да се интересуват, виждат, че това е котируемо, че на такъв спектакъл багажът му е празна сцена и костюми. Този театър е беден, но богат от актьорска страна. Човешкото тяло в пространството и времето на сцената, какво по-хубаво от това...

- Въпреки всичко движенческите дисциплини са далеч от нашия театър.

- Първо, този вид театър трябва да си извоюва място и, второ, за да направим своята среща трябва да се изправим един срещу друг. На сцената трябва да се случат и другите форми на театъра. Функция на Народния театър е, да покаже на зрителската аудитория разнообразието в жанрове: мюзикъл, танцов театър, пантомима, освен формата на психологическия театър, който е завладял нашите сцени. Като е Общински театър, нека той наистина да е общ за всички, нека изпълним със съдържание тези наименования "народен" , "общински". Балетно студио "Арабеск" или Нешка Робева работят, привличат средства...Трябва да се разбере, че всяко нещо си е и пазар, не само творчество. Например Маргарита Младенова и Иван Добчев правят страхотен жест, като дават възможност на такъв тип театрални представления. Но тяхната сцена е о'бога, както се казва, нейните размери и техника не отговарят, примерно, на една постановка на Пина Бауш. За този вид спектакли се изискват големи сцени.

Тинка Николова

А К Ц Е Н Т И

***

На 21 март - Международния ден на куклената театър, президентът на Република България г-н Георги Първанов присъства в Учебния куклен театър при НАТФИЗ "Кр. Сарафов" на премиерата на "Отвъд граници" , спектакъл на абсолвентите от специалността "Актьорство за куклен театър" с худ. ръководител доц. Жени Пашова.

***

Сатиричният театър продължава с юбилеите и бенефисите. Георги Калоянчев - бенефис по повод неговите 50 години на сцената на Сатирата. ("Т")

КОНКУРС ЗА ПИЕСА ПРИКАЗКА ЗА КУКЛЕН ТЕАТЪР
Награди:
За оригинален текст-1000 лева
За драматизаця-500 лева
Текст за образователен спектакъл -500 лева
Специална награда на името на Стефан Чирпанлиев,
Пиесите се изпращат в 4 екземпляра на адрес:
Ямбол 8600, ул."Жорж Папазов" 1
Държавен куклен театър "Георги Митев"
за конкурса "Михаил Лъкатник"
Срок за предаване на пиесите-1 декември 2008 г.



АЛФАБЕ „Т“

РЕЖИСУРА НА СЦЕНИЧНИЯ БОЙ

ЖАНР, СТИЛ И ХАРАКТЕРИСТИКА

"Определянето на жанра е ключ към разбирането на текста от гледна точка на сбор от условности и норми... Да се открие жанрът, означава да се разчете текстът, като се съпоставя с други текстове и по-специално с обществените и идеологическите норми, които налагат определен модел на правдоподобното през дадена епоха и за дадена публика."

Патрис Пави - "Речник на театъра"

Бойната сцена в дадено представление или епизод от филм е актьорско изпълнение така, както работата с текст и всичко останало. Поради това тези сцени се подчиняват на всички закони на театъра и на конкретното представление. Затова, когато се стигне до поставяне на сценичен бой той трябва да е адекватен на цялостния художествен продукт по жанр, стил и характер. Сценичният бой, така както всяка сцена или реплика в спектакъла, трябва да бъде "оправдан" и не може да бъде "въобще" - казано на театрален език. Пристъпвайки към подобна сцена, ние непременно трябва да си зададем въпроси, които са задължителни за всеки театрален епизод: "какво става", "защо става", "как става" и всички останали спомагателни въпроси, които ще доразкрият и обогатят картината.

ЖАНР

Жанрът може като цветни филтри за театрален прожектор да оцвети различно една и съща сцена в две различни постановки. Той се определя от отношението на твореца към сценичното събитие. В театралния спектакъл или кинопродукцията това е приоритет на творческия екип. Той е съставен от автора, режисьора, актьорите и всички останали, които създават художествения продукт. След определянето на жанра той трябва да бъде изведен по съответния начин. Това става чрез различните изразни средства. Те могат да бъдат както актьорски, така и режисьорски, постановъчни, сценографски, музикални и др. В сценичния бой, разбира се, те са преди всичко физически. Трябва да имаме предвид и факта, че много често отделни сцени се отличават по жанр от цялостния такъв на спектакъла. Например може да има драматична сцена с бой в комедиен спектакъл, а и обратното - комедиен конфликт в драма или в трагедия.

В съвременния театър трудно можем да открием жанр в неговата най-чиста форма. В повечето случаи се натъкваме на симбиоза от жанрово и стилово многообразие. Все пак дори еклектиката си има своите принципи и избраният жанр, макар и обобщен, се проявява чрез специфичните за него средства. Въпреки това ние ще разгледаме някои чисти жанрови форми, които съвременните сценични и екранни изкуства най-често използват. А смесването и обогатяването им е въпрос на вариативност, с която не можем да се занимаем пространно в рамките на настоящия труд.

В класическата, историческата и психологическата драма, в трагедията, както и в модерния в днешно време екшън, изразните средства на сценичния бой са психологически обосновани, реалистични и дори натуралистични. Целта при физическите действия в боя е те да дублират максимално житейските, като с това би трябвало да придадат истинност и органика на сцената. Всичко онова, което изгражда сценичния бой се стреми да бъде максимално близко до житейската си анотация. Атаките, защитите, скоростта на ударите, тяхната сила и реакциите от поражението трябва да увличат зрителя, като участник и жив свидетел на почти реална ситуация. Добре направеният бой в този жанр може да нагнети сцената с високо напрежение и динамика. Рисковете при неговото изпълнение са свързани с разколебаване в схватката, неточности от различен характер, които лесно могат да разклатят органиката на действието.

В комедията средствата могат да бъдат изключително разнообразни. Най-често използваните средства се подчиняват отново на принципа на несъответствието. Например може да се използват оръжия-

та не по предназначение или с неправилно предназначение. Да речем шпага, която вместо за дръжката, е хваната за острието и се нанасят удари с гарда или пък се държи с две ръце. Пушка, която вместо да се използва по предназначение, се ползва като тояга и т. н. Друг прийом е използването на заместител на предмета по предназначение, а именно - боравене с обекти, лишени от каквато и да е смъртоносност, но със съответната енергия и настървение, характерни за реална схватка.

Игровият театър може да бъде изграден от най-различни жанрове или компилация от такива. Интересното тук е, че боевете най-често са условни. Биещите се могат да бъдат в двата края на сцената на голямо разстояние и да си отправят удари, които да нараняват противника; боят може да бъде изпълняван на каданс - забавен или забързан; може да се използва разкадровка на боя, стоп кадри и много други средства, които са в унисон с общия жанров облик на представлението.

Пародията е жанр, който често бива компрометиран от лековато или несериозно отношение на творците. Повърхностният поглед върху и така не докрай дълбоката материя му е създал не особено добър имидж. За да се работи в този жанр създателите трябва да имат ясно и много категорично отношение към материала като цяло и във всички конкретни ситуации. Пародията е остра сатира или дори автосатира, която, направена с вкус и майсторство, може да бъде изключително интересна. При този жанр основен фактор за определяне на средствата е конкретният обект на пародиране. Конкретният персонаж, случка или епоха ще родят средствата, с които да се проведе сцената и в частност боя. Границите при определяне на прийомите и оръжията тук се определят само от границите на фантазията на творческия екип.

Абсурдният и пост-абсурдният театър, са най-младата театрална форма, към която се проявява голям интерес от съвременните, предимно по-млади театрали. Макар да е твърде рано за определяне на някакъв жанр на тази стилистика можем все пак да открием някои общи и обединяващи елементи. На първо място конфликтите са вътрешни и твърде рядко намират ярка външна форма, каквато е сценичният бой. Насилието е в душата на персонажите, а когато е физическо, често се извършва зад сцената, а зрителите са свидетели само на причините и последствията от него. Въпреки това в някои случаи физически сблъсък на сцената е възможен, а жанровото изпълнение на боя ще бъде въпрос на лична преценка на творческия екип, който не би могъл да се обвърже (или да си помогне) с утвърден жанр, именно поради кратката история на този вид театър. Запознаването на студентите с различни по жанр сценични боеве ще изостри усещането им за жанр, подбор на правилни актьорски средства и ще стимулира тяхната креативност и творческа природа.

СТИЛ

Стил - това е съвкупност от характерни белези, отличаващи даден предмет. Стилистиката на сценичния бой се определя до голяма степен от общия стил на представлението. В частни случаи може да има известно разминаване с оглед постигане на даден акцент, но това са изключения, които като цяло потвърждават правилото. Стиловите отлики се определят на първо място от различието в културните епохи. Всяка епоха носи своите стилови отпечатъци, които се отразяват върху художествения продукт - от малките детайли до цялостната композиция. Сценичният бой, разбира се, не прави изключение от това. Стилът на представлението, а от там и на сцените със сценичен бой се определя в огромна степен и от индивидуалния стил на автора, както и от времето на неговото творчество. Основни стилове в изкуството на европейската култура са: Античност, Средновековие, Ренесанс, Барок, Рококо, Класицизъм, Неокласицизъм, Романтизъм, Символизъм, Реализъм, Модернизъм. Към всеки един, разбира се, има под-стилове, а също така и много специфични и уникални стилове на изкуството извън Европа.

За усета за стил и епоха, важна роля играят часовете по "Стил и етикет" изучавани в Театралната академия. Преплитането на материята в различните дисциплини трябва да е от полза за бъдещите актьори, които да съумеят да използват наученото, развивайки го в другите предмети и след това на сцената. Прилагането на натрупаните знания и обогатяването им чрез нови средства допълнително ще развие тяхната актьорска креативност.

Видът оръжие и костюмът на героите, подбрани от костюмографа и сценографа на представлението, също определят стила на боя. Гръцката хламида, римската пала, асирийската тога и мускетарската пелерина са парче плат, привързано към раменете на актьора. Но действията с тази материя в условията на сценичния бой, както и различните оръжия в ръцете на героите, създават понякога коренно противоположни стилистични прийоми в подобни драматични ситуации.

ХАРАКТЕРИСТИКА

Всеки сценичен бой се отличава от останалите по много показатели, за повечето от които вече говорихме: драматургия, сценично действие, театрални образи, жанр, стил и т. н. Но всички тези компоненти имат едно общо нещо, чрез което се изразяват и изпълват краткия си живот в спектакъла. Това е тяхното разполагане във времето и пространството. Прос-

транствено-времевите характеристики на боя са онези, в които сценичният бой се настанява така, както водата заема формите на даден съд. Нека ги разгледаме поотделно:

Времеви характеристики на боя. Сценичният бой, така както всяка драматургична картина, трябва да притежава свой верен темпоритъм. Думата "темпоритъм" е словосъчетание от думите "темпо" и "ритъм". Това са две думи с различно смислово значение. Под думата темпо разбираме скоростта, с която се изпълнява дадено действие, а ритъмът, това е цикличното редуване на силни и слаби времена. За темпото използваме прилагателни като: бърз, бавен, жив, протяжен, забързване, забавяне и др., а за ритъма - отсечен, слят, накъсан, насищане и т. н. Сливането на двата израза в един в никакъв случай не трябва да спести от анализа на действието част от тези определения. Все пак ние няма да разглеждаме поотделно двете понятия, а ще използваме обобщения израз "темпоритъм", който е част от театралната лексика. Темпоритъмът е количество действия изпълнявани за единица сценично време. Темпоритъмът на сценичния бой се определя от много неща: сценично действие, конфликти, характери на персонажите, жанр, стил и още много други. Много често на темпоритъма влияят и странични фактори като текст или музика. Темпоритъмът в тези случаи трябва да бъде сложен в рамки, наложени и от някакви външни, допълнителни фактори. Тук до голяма степен определящи за правилното протичане на боя ще бъдат усещанията на актьорите за ритъм и музикалност. Много често драматургията на боя изисква сгъстяването на темпоритъма по време на самата схватка. С назряване на напрежението той може да бъде забързван или пък забавян. В тази връзка изпълнителите не трябва да следват само собствените си усещания за темпоритъм, но и да внимават в темпоритъма на своя партньор. Много опасно е в подобни сцени с физически сблъсък да не се сбърка темпоритъмът на актьора с темпоритъма на персонажа. Недостатъчното спокойствие в такава сцена може да разклати сериозно органиката и сценичното действие, но също така и да бъде опасна за самите артисти. Най-доброто средство за избягването на подобни проблеми е стопроцентовото внимание в действията на партньора на сцената. Това ще осигури тяхната безопасност и контрол при изпълнението на епизода, а още повече ще бъде вярно и от актьорска гледна точка, защото в сцена с физически сблъсък всички сетива на персонажа трябва да са нащрек за контра-действието на противника. От доста по-високо ниво на сложност са боевете, в които присъства полиритмичност, каданс или разкадровка. Полиритмичността на боя може да бъде заложена от различни по темпо боеве; контрапункт между бой и музика; контрапункт между бой и текст; когато изпълнителят се сражава в два или повече различни ритъма. При забързания каданс са подложени на изпитание бързината и рефлексите на изпълнителите, докато при забавения - техния баланс и координация.

Пространствени характеристики. Те се определят основно от две неща: мястото на схватката и вида оръжие. Мястото на провеждането на боя определя параметрите за разгръщането му. Ако боят се извършва в стая, то биещите се са ограничени от стените и свободното пространство. Всяко отстъпление или атака ще бъдат съобразени с определените мащаби. Движенията не биха били с толкова голяма амплитуда, колкото при бой, който се провежда на открито. Дължината на оръжията също определя пространствените характеристики при поставянето и изпълнението на даден бой. Дългите оръжия предполагат повече място и по-голяма амплитуда на движенията, докато късите са подходящи за схватки на по-малки пространства. При бой с различни по големина оръжия противниците са притиснати от още един физически конфликт - борбата за по-добра дистанция. Въоръженият с по-дълго оръжие персонаж ще търси голяма дистанция, докато този с по-късото ще иска близък бой. Това ще се отрази на рисунъка на боя, който ще наподобява магнитно притегляне и отблъскване с изключително бърз ритъм. При екранните реализации на боеве пространствените характеристики са много облагодетелствани от факта, че камерата позволява да се видят стратегическите действия на войските. Тук пространствените характеристики добиват още едно измерение - географско. На боя вече могат да му се дадат определения като: сбиване, разтягане, форматиране (в кръг, квадрат, триъгълник, в линия, по дъга и т. н.). При театралните реализации ефектът от масови сцени може добре да се постигне, когато бъдат обхванати всички измерения на сцената - ширина, дълбочина и височина. Обемното разполагане на повече двубои (както и тяхното преплитане), ще даде голяма динамика на сцената и добра видимост за публиката.

В плюс към пространствените характеристики за всеки бой е качественото и подробно обигравване на декора. Известното актьорско правило, че колкото повече пречки, трудности и конфликти има в епизода, толкова по-добре за артиста и за образа, тук важи с пълна сила. Всички възможни препятствия пред персонажа по време на сценичния бой придават богатство и пълнота на сцената. Артистът има своите опорни точки и се чувства по-сигурен. Маси, столове, стълби, балкони, завеси, врати и въобще всичко, което съществува на сцената, може да подкрепи режисьора и изпълнителите на бойната сцена.

Камен Иванов



ТЕАТЪР В КНИГИ

РАКУРСИ

Две нови книги се появиха в полето на театралната теория и критика в рамките на няколко месеца. "Актьорският тренинг през XX век" от Румяна Николова и "Критикът с моята сянка" от Димитър Чернев. Две книги много различни като тема и обхват, книги, създадени с различни намерения от своите автори, за да огледат от различни страни въпроси, свързани както с процеса на създаването, така и с резултата от създаденото в театъра.

"Актьорският тренинг през XX век" от Румяна Николова е книга, която *"очертава основните подходи при подготовката на актьора за работата му в спектакъла през XX в. Задвижващата теза на текста е фактът, че XX век е време на големи творчески предизвикателства пред актьора. Различните системи, методологии, тренинги за обучение са призмата, през която се оглежда движението на "идеята на актьора" през този период. Съдържанието се изпълва от описанието на различни тренингови методи не толкова в тяхната конкретика, колкото в извличането на основните им тези."* С тези думи книгата се самоопределя за читателите. Но за това, което е като специализиран театрален труд може да се каже повече.

Терминът "тренинг" е използван от авторката като най-адекватен, за да представи процеса на добиване на знания, професионални и практически умения в развитието на актьора. Както казва Николова: *"Актьорският тренинг се явява най-широкото понятие за подготовка и работа с актьорската психофизика"*, която всеки от авторите на професионално актьорско обучение определя според собственото си разбиране като: "система" - Станиславски, "метод" - Лий Страсбърг, "биомеханика" - Мейерхолд и т. н. След Станиславски театърът започва да осъзнава истинската роля на актьора за сцената. В Европа и САЩ се създават различни школи, студии, лаборатории, театри, които изследват природата на актьорското присъствие и подготовката му за конкретната работа в представлението. Изследването на Румяна Николова се фокусира върху най-значимите представители на актьорския тренинг през XX в. В три отделни глави се проследяват: търсенията в психологическия театър на К. Станиславски, Лий Страсбърг и М. Чехов; обучението в театралната визия на Вс. Мейерхолд и Б. Брехт и актьорският тренинг в практиката на Й. Гротовски, П. Брук и Е. Барба.

Трудът на Николова е първо по рода си цялостно изследване у нас, което събира на едно място, проследява във времето и анализира в развитие професионалното актьорско обучението в европейския и американския театър през XX в.

"Критикът с моята сянка - текстове за театър и други" от Димитър Чернев е книга събрала размислите на автора по повод случването в театъра вечер след вечер на столичните и провинциални сцени, и малко, но значими чуждестранни гастроли у нас. Тя включва впечатленията му както от постановки върху българската, така и върху чуждестранната драматургия. Започва с признанието на онези важни фигури, без които театъра нямаше да го има - режисьорите, актьорите, а след тях и авторите. Зад критика Чернев, който анализира сценичните постижения и слабости на режисурата или на актьорските изпълнения, почти винаги прозира сянката на човека Чернев. Като критик той очертава образите на спектаклите, като човек изповядва вълненията и размислите си, провокирани от драматургията или сценичните решения. Перото на Чернев колкото критическо, толкова и есеистично, обхожда спектакли-събития от театралния ни афиш, които ще запомним заради изключителната звездна спойка между текст и постановка и други, които не искаме да запомним, заради нелепи разминавания между авторски и режисьорски интенции.

Театралният преглед на Чернев е вид равносметка на изминалите години в театъра, ситуиране на сценичен свят в света извън него. Това е и неговото разбиране за театъра - като "търсе-

не на истината" той е част от нашето живеене - социално, политическо, културно и много, много лично; като творчество - е изграждане на светове, всички те части от света, в който сме. Професионалистът и човекът Чернев живеят в симбиоза и може би усещането за нея най-силно въздейства на читателя, разгърнал книгата. Не е необходимо да си професионален театрал, за да бъдеш докоснат от думите на Димитър Чернев, достатъчно е да се вълнуваш от идейните и емоционални енергии, които задвижва изкуството на театъра. В този смисъл личният ми избор пада върху "Рапорт пред дядо/Късна апология". Това е текстът, в който критикът и неговата сянка постигат онова пълно покриване или по-точно взаимно проникване, предизвиквано от отвесното слънчево греене, единствено в кратките мигове на зенита му.

Ина Божидарова

ОЩЕ НОВИ ЗАГЛАВИЯ

* * *

"Човешкият цирк и Крикор Азарян" от театроведа Димитър Стайков е голяма книга за големия режисьор, педагог и човек проф. Азарян. Худ. оформление Огнян Илиев. Книгата излиза благодарение на "Синергон холдинг "АД и академия "А'аскеер". Изд. "Intense", София, 2008

* * *

Дългоочакваният сборник "Съвременни турски пиеси" на издателство "Балкани" (тираж 1000, цена 15 лв.) е вече в ръцете ни. В него са включени следните пиеси: "Лавина" от Тунджер Джюженоглу, "Мъжка тоалетна" от Дживан Джанова, "Разломът" от Бехич Ак, "Уроците на султанката Хюррем по добровъзпитаност на владетелите (според неофициалната история), или Апокрифната Хюррем" от Йозен Юла . Преводът и предговорът "Поглед върху историята на турския национален театър и драматургия" са от доц. Хюсеин Мевсим (роден в България, живеещ в Турция) , работещ в Анкарския университет, голям познавач (както и Исмаил Бекир Аглагюл - роден в България, живеещ в Турция) на турския и българския театър. Хюсеин Мевсим неотдавна преведе и издаде в Турция сборник с български пиеси .

Не сме в течение дали разпространението на сборника "Съвременни турски пиеси" е добро и по- точно дали той е достигнал, както би трябвало, до всички театри. Затова публикуваме за контакти имейла на издателството balkani@cablebg.net. При интерес към сборника, редакцията ни също може да помогне.

* * *

"Вече не е тайна, че днешният български куклен театър изпитва остра недостатъчност от свежи идеи в драматургията и от там за сценичната образност. Той като че се задъхва в рамките на създаденото, утвърденото, провереното. Притеснен е от примера на собствените си големи образци, от доверието и интереса, с който се ползва сред куклари по цял свят" - откъс от книгата на специалистката по куклен театър Надежда Атанасова "За куклите и хората". Изд. "Перфект консулт" , София 2007.

* * *

Сдружение "Нова българска драма"- Шумен издаде шестия си поред сборник със седем фестивални пиеси-2007 на текстове от Авторските прочити на 16-то издание на "Друмеви театрални празници, Нова българска драма" . Първите три пиеси "Целувка" на Анна Петрова, "Баща ми" от Здрава Каменова и "Готин за убиване" от Яна Добрева са отличени с поощрения за драматургия. Следват "Косопад" от Димитър Кабаков, "От твоето тъмно, дива цвете" на Елица Матеева, "Голямото влизане" от Никола Маринов и "Драскотини от дъжда " на Яна Добрева. Редактор Дияна Христова.

("Т")



ВЪПРОСИ ОТ AVANT- SCENE

към КРАСИМИРА ФИЛИПОВА

Дирекция " Театър, вариететно и цирково изкуство" при Министерството на културата

XXIV конгрес на Международната асоциация на театралните критици 14-19 април, 2008 г., София

- Как се роди идеята XXIV конгрес на Международната Асоциация на театралните критици да се проведе в София? Кои от страна на България членуват в Асоциацията? Знаем, че дълги години само д-р Калина Стефанова индивидуално членуваше там и активно участваше в техните срещи.

- Международната асоциация на театралните критици инициира XXIV конгрес да се проведе в София и Министерството на културата прие да бъде домакин на Конгреса, който се проведе под патронажа на министър Стефан Данаилов. В Асоциацията членуват Обществото на независимите театрални критици и гилдията на театроведите и драматурзите към САБ.

- Всички поканени ли дойдоха?

- Ако имате предвид делегатите от чужбина, само малък брой от тях не бяха тук по обективни причини. Присъстваха около 90 души от Азия, Африка, Европа и Америка.

- Кои други държави са били домакини на конгреса , популярен и като "100-те критици"?

- Конгреси са се провеждали в Румъния, Корея и много други страни; тъй като Асоциацията съществува от 50 години. Няма как да изброя всички държави, които са били домакини.

- Скъпа ли е подобна висока и отговорна среща? Възможна е критика от страна на театрал-



ното съсловие към домакинството поради финансовите разходи, които вероятно не са малки.

- Щом като България се е ангажирала с домакинството, значи, че финансовите ангажименти са осигурени целево и не са за сметка на бюджета, определен по основните пера. МК трябваше (и го направи!) да осигури домакинство на висо-

та, за което бе получена висока оценка от делегатите, на които бе осигурена комфортна работна среда.

- Темата на конгреса е "Театърът и хуманизмът в днешния свят на насилие". Има ли сили театърът да се противопостави на насилието?

- Това е твърде условно, но във всеки случай и в дебатите на конгреса, и в основните доклади се проецира идеята, че тъкмо театърът, бидейки демократично изкуство, следва да потърси онази мяра в посланията и изразните средства, която да е далеч от хаоса на насилието, без да се прави, че то не съществува. И че критиката следва да е онзи "балансьор" между стойностните театрални интерпретации и драстичните похвати на насилие по театралните сцени.

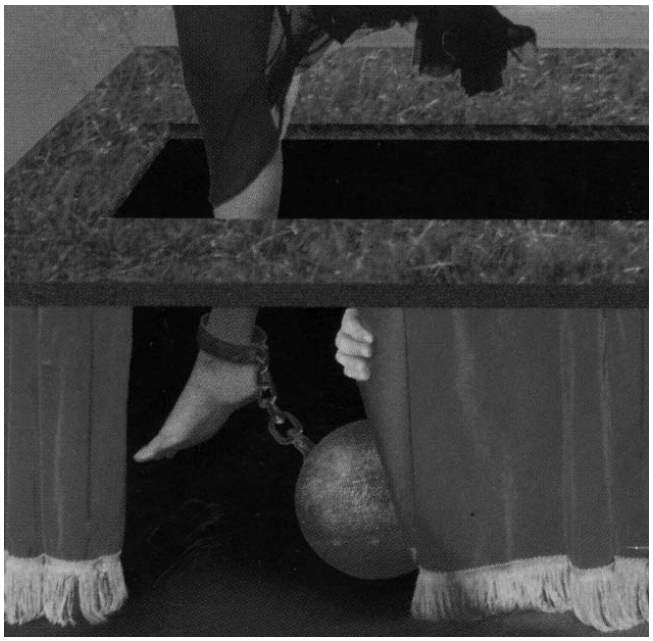
- От българска страна в срещата официално участват само критици, членове на Обществото на независимите театрални критици. Тази среща с чуждестранните театрални критици не трябваше ли поне временно да обедини нашите критици? Струва ми се, че стана обратното - те са още по- разединени, което, разбира се, в днешно време не е драма, но повдига въпроса.

- И двете групи, членуващи в Асоциацията, бяха специално поканени да участват в конгреса. Във всеки случай това беше въпрос на свободна воля и личен избор кой да присъства и кой не. Нямам усещането че колегите от двете критически формации, които бяха там, са в конфликт.

- Освен представленията в програмата ("Сътресение" на М. Куркински- ДТ Пловдив,"Хъшове" на Ал. Морфов - НТ, "Мъртвешки танц" на М. Младенова - Сфумато, "Макбет" на Д. Добрева, РДТ-Смолян, "Каквото направи дядо..." на Театър "Кредо" с В. Зуека и Н. Димитрова, "Ритъмен блус" на Р. Цонев-МГТ "Зад канала") гостите имаха ли възможност да импровизират и да отидат на други спектакли извън програмата?

- Представленията, които посочвате, бяха определени като витрина на българския театър. С други думи, нашите гости можеха да гледат единствено тези спектакли.

- Какви впечатления от българския театър занесоха към редакциите и изданията си гостите?



- Сама разбирате, че няма как да се пита поотделно всеки за оценките му. Имам усещането, че повечето от представленията бяха харесани. Надявам се, нашите гости да напишат в своите страни за впечатленията си и тогава ще разберем.

- Какви са малките ви очаквания като реакция от света към нашия театър?

- Сигурна съм, че по света ще се заговори за българския театър. Веднага спектакълът на ТР "Сфумато" "Мъртвешки танц" беше поканен да участва на фестивала в Корея през август, което е доказателство за оценката на това представление. Получихме безброй писма с благодарности и суперлативи, между които се казва, че такъв конгрес на Асоциацията никога не е имало - като организация и атмосфера.

- А големите?

- Ако ме питате лично - нямам кой знае какви големи очаквания. Важното е, че на четирите континента знаят, че в малката България има впечатляващ театър, както и че отношението на държавата към театралното изкуство е устойчиво и изключително сериозно.

Кева Апостолова



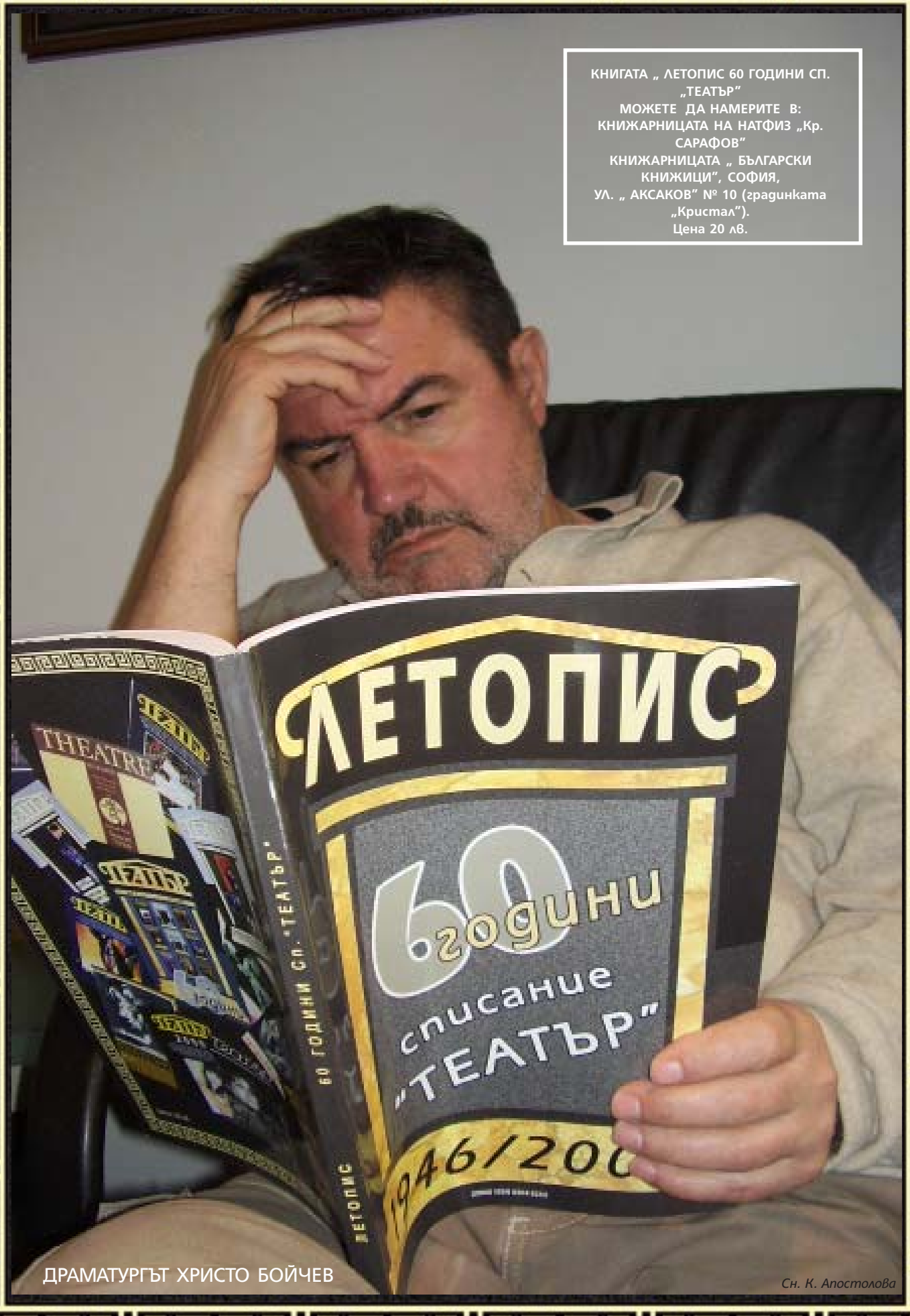








ВИОЛЕТА РАДКОВА
е едно от големите имена в българския театър, свързало творческата си съдба предимно с продукцията на ДТ – Русе.
Художничката отбеляза житейски юбилей и 35 години живопис и театър с богат албум от картини, ескизи и фотоси от постановки по нейна сценография и костюмография.
Поздравления за Виолета Радкова от сп. „Театър" !



КНИГАТА „ ЛЕТОПИС 60 ГОДИНИ СП. „ТЕАТЪР"
МОЖЕТЕ ДА НАМЕРИТЕ В:
КНИЖАРНИЦАТА НА НАТФИЗ „Кр. САРАФОВ"
КНИЖАРНИЦАТА „ БЪЛГАРСКИ КНИЖИЦИ", СОФИЯ,
УЛ. „ АКСАКОВ" № 10 (градинката „Кристал").
Цена 20 лв.

ДРАМАТУРГЪТ ХРИСТО БОЙЧЕВ

Сн. К. Апостолова