# ТЕАТЪР

7 - 9, 2008







**ЯВОР ГЪРДЕВ; БОЯН ПАПАЗОВ**

**ВАСИЛ МИХАЙЛОВ; КИРИЛ ТОПАЛОВ; МАРИН ЯНЕВ**

**АННА ТОПАЛДЖИКОВА; НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ; НАДЕЖДА СЕЙКОВА**

**АНАСТАСИЯ САВИНОВА; ДОРА РУСКОВА; СЛАВЧО МАЛЕНОВ**

20940 ISSN 0204 6253

# ПРЕМИЕРЕН АФИШ

**(Продължение от бр. 4-6/ 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

***Столичен куклен театър***
( 08. 05. 2008)
„Малкият принц"
от А. Екзюпери
Р. , М. О., сцен. адаптация – Рада Абрашева
С. – Наталия Гочева

***ТЕАТЪР „АТЕЛИЕ 313"***
( Кв. „Красна поляна", бул. „Възкресение", срещу читалище „Св. Св. Кирил и Методий", до бл. 7
тел. 920 70 13 gsm 0899 134 184)
„КАРАМБА"
Пиратско шоу на Тянка Радева и Красимир Господинов
„УМНИЦИ – ЮНАЦИ"
по Елин Пелин
Спектакъл на Тянка Радева и Красимир Господинов

***Учебен театър НАТФИЗ „Кр. Сарафов"***
„Заложната къща"
сценарий Марсел Марсо
Р., К., сцен. дизайн – доц. д-р Александър Илиев
Х. – доц. Ясен Вълчанов
Спектакъл на студентите от III курс Театър „Движение" с худ. ръководител доц. Ясен Вълчанов

ВАРНА

***Държавен куклен театър***
(01.06. 2008)
„Красавицата и Звяра"
по Жан Мари Льопренс дьо Бомон
Др. – Мария Станкова
Пр. – Елена Владова
Р. – Вера Стойкова
С. – Мариета Голомехова
М. – Христо Намлиев

ПЛЕВЕН

***Драматично-куклен театър „Иван Радоев"***
( 10. 06. 2008)
„Васа Железнова"
от Максим Горки
П. – Николай Сорокин, гост от Русия
„ЛюбоF" по френски"
от Марк Камолети
П. – Димо Дешев
С. и К. – Зоя Минева

ЯМБОЛ

***ДТ „Невена Коканова"***
( 09. 06. 2008)
„Самодива"
по П. Ю. Тодоров
Авторски спектакъл на Атанас Жеков-Кроко, Антония Попова, Пламен Мирчев-Мирона

ХАСКОВО

ТЕАТРАЛНИ ПРАЗНИЦИ:

„Малка пиеса за детска стая" от Я. Борисова, реж. Галин Стоев, Театър 199;
„Шинел", Театър „Кредо";
„Котаракът в чизми", „Най-хубавото на света", Куклен театър-Сливен;
„Добро утро, лека нощ", „Приказка от Братя Грим" от К. Димитров и Хр. Карастоянов, „Детско царство"от А. Попов, Куклено-театрална къща „Пипилота"-Ямбол;
„Живот в кашони" от Ив. Кулеков, ДТ – Габрово;
„Сцени от брачния живот" от И. Бергман, ДТ- Сливен;
„Плажът" , авторски спектакъл на С. Сънински, НДТ „Сълза и смях";
„Котки върху стар керемиден покрив", „Принцесите и Змеят", „Скокливата принцеса", Куклен театър – Стара Загора;
„Звездичко", „Добрите бобри" от Я. Митев, „Къде ти е съкровището" от Е. Лалева , ДКТ – Пазарджик;
„Лазар и Иисус" по Ем. Станев, ТР „Сфумато".

*(Следва)*







**СОФСПРАВКА**
**02/ 811 77 77**

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

КОРИЦА, I СТР. – *Явор Гърдев ( вляво, четете на стр. 2 ); Боян Папазов ( горе, вдясно, четете на стр. 40) ; Сцена от „Лазар и Иисус"на Емилиян Станев, реж. Иван Добчев ( четете на стр. 6)*

# ТЕАТЪР

Година LXII, бр. 7-9/2008, 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**

• Явор Гърдев (2) • Рецензии за: „Лазар и Иисус“ (6), „Сън в лятна нощ“ и „Ваал“ на Морфов (8), „Укротяване на опърничавата“ в ДСТ (11) • Акценти (13) • Бенедикт Молхов (14) • Л. Кремен (17) • Николай Йорданов (18) • Театър в книги (20) • Надежда Сейкова за НАТФИЗ (21) • Анастасия Савинова (25) • Дора Рускова (27) • Славчо Маленов (29) • Азиатски танцови техники (31) • Въпросите на сп. “Театър“ (36) • Боян Папазов (40) • А. Топалджикова „На сцената излизат младите“ (44)

Печатни коли: 6
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

## АКТРИСИ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР



Славка Славова (Уини) в
„О, щастливи дни“ от Самюел Бекет,
реж. Здравко Митков,
НТ „Ив. Вазов“, 1991 *г.*



Маргарита Дупаринова (Нел)
в „Краят на играта“
от Самюел Бекет, реж. Иван Добчев,
НТ „Ив. Вазов“, 1992 *г.*

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

# ЯВОР ГЪРДЕВ

## Режисьор



*1. След Москва, след целувката на Лив Улман и възхищението на Никита Михалков още ли сте наш?*

Ни ваш, ни техен. Свой.

*2. Театърът ви се доверява изцяло, дава ви всичко, което има, с него постигате големи успехи. С какво ви изкуси киното?*

С разликата. Трудността да овладееш разликата е изключителен стимул и предизвикателство, а аз охотно търся предизвикателствата. Само те са в състояние да ме поддържат в работна кондиция. Познатото ме разкисва.

*3. Как киното е оказвало въздействие върху работата ви? Сега си давам сметка, че в някои постановки, най-вече варненски - "Бастард" по У. Шекспир, Фр.Дюренмат, Адсон де Мутие-ан-Дер, "Марат/Сад" по П. Вайс, "Пухеният" от М. Макдона ... , подсказвате, че сцената вече ви е тясна. Спектаклите ви излизат извън рамките на сцената, потичат по фоайетата на театъра, качват се по балконите, пак се вливат в сцената, рушат брегове й... В други обратно - търсите енерге-*

*тичното поле на сцената, метафизиката, мистерията с живата човешка материя в малко пространство... Как се самоопределяте?*

Самоопределям се като човек, чиято идентичност бързо се видоизменя, поради което и търси нови начини да се изразява. Всяка сцена ми става тясна, след като направя на нея едно представление. Не защото самите сцени са тесни, а защото ме поставят в задължителна ситуация на повторение, а аз не искам да повтарям, поради което заедно с Фичо постоянно преобръщаме сцените, сменяме ракурсите и пропорциите. Просто не желаем да бъдем едни и същи.

*4. Преди ревността от киното да отрови разговора ни, искам много да ви поздравя за изключителния ви успех - наградата "Сребърен Св. Георги" за най-добра режисура на тазгодишния 30-ти международен кинофестивал в Москва с дебютния ви филм "Дзифт" по сценарий на театроведа Владислав Тодоров, с художници театралите Никола Тороманов и Даниела Ляхова, с талантлив театрален актьорски състав, и да ви пожелая нови успехи по пътя! ("Дзифт" е селекциониран и за фестивалите в Солун, Рейкявик и Гьотеборг). Предлагам да продължим в територията на театъра. Какъв беше пътят до него? Мястото на семейството и образованието като вид необходима ерудиция?*

Занимавам се с театър от 7-годишна възраст. Дебютирах в ролята на вълка от приказката "Червената Шапчица" - училищна продукция в първи клас в 125-то училище в столичния квартал "Младост"1. На следващата година във втори клас продукцията беше по-голяма, имаше цар и царица, а аз бях някакъв принц, но заглавие не помня. В трети клас нещата се развиха мълниеносно и вече поставяхме "Трите мускетари", където израснах до играещ съ-режисьор. Бях д'Артанян, а режисурата беше колективна, но с преимуществено участие на един мой съученик - Герасим и на мен. След това се оказах в детския театрален състав на Пионерския дворец, където се задържах доста дълго - поне шест години. Там работихме под ръководството на Нина Светославова, Николай Априлов и Антония Драгова. Успоредно водех детски предавания в телевизията и в радиото, снимах се в телевизионния театър и въобще си бях дете-актьор. В единадесети клас реших, че съм се наситил на театъра и се отдадох на философията. След като година по-късно завърших Класическата гимназия, влязох в университета и започнах да следвам философия. Страстта ми по театъра обаче не стихна и се записах в театър "Студентина". Горе-долу тогава излезе съобщение, че Иван Добчев ще взима експериментален режисьорски клас в НАТФИЗ и аз просто не устоях на изкушението да кандидатствам. Приеха ме и започнах да уча, но успоредно продължих и философията в СУ. Две години миниатюри и откъси в НАТФИЗ ми бяха достатъчни, за да мина на индивидуален план на обучение и да се одързостя да пробвам цял спектакъл. И така дебютирах в началото на трети курс в Димитровград, където заедно с Недялко Делчев направихме спектакъла "Две малки пиеси за края" по "Кротката" на Ф.М.Достоевски и "Изолатор" на Петрушевска. Годината беше 1994. Веднага след това сам започнах спектакъла "Частите на нощта" от Георги Тенев в Сливен. Оттам нататък всеки семестър правих по един нов професионален спектакъл на сцена. Комисията от НАТФИЗ идваше в театрите да гледа спектаклите и така получавах семестриалните си оценки. Дипломирах се с шестия си поред спектакъл - "Сънят на Одисей" по текстове на Хайнер Мюлер, Йосиф Бродски, Кирил Мерджански и Георги Тенев, а вече бях поставил и "Слугините" от Жан Жьоне, "Походът" от Георги Тенев, "Таня-Таня" от Оля Мухина. Завърших СУ и НАТФИЗ, дипломирах се и заминах за половин година в Германия, в Академията "Солитюд". Оттам нататък - знаете. Философията и хуманитарните познания винаги са ми били от полза. Всъщност те са неделими от режисьорските ми умения.

*5. Учителите по театър? Имената от почетния списък? Защо най- добрите ученици не приличат на учителите си?*

Иван Добчев
Маргарита Младенова
Иван Станев
Роберт Стуруа
Питър Селърс
Димитър Гочев
Робърт Уилсън (задочно)
Пина Бауш (задочно)
Ромео Кастелучи (задочно)
Арнад Шилинг (задочно)
Франк Касторф (задочно)

Най-добрите ученици не приличат на учителите си, защото приличат на себе си.

*6. Коя своя постановката смятате, че най-добре представя идеята/идеите ви за театър?*

Всяка.

*7. Защо не обичате българската театрална класика и я отминавате в личния си репертоар, не изпитвате интерпретаторски интерес?*

В по-голямата си част е някак еснафска. Не третира вълнуващи проблеми. С някои изключения, разбира се.

*8. Защо Иван Вирипаев и Оля Мухина, а не млади български писатели? Защо само Георги Тенев?*

Както неведнъж съм казвал, не подбирам авторите по националната им принадлежност, а по качеството на пиесите им.

*9. След бума на младите режисьори в началото на обществено-политическите промени в България - Теди Москов, Александър Морфов, Галин Стоев, Лилия Абаджиева, Ваша милост и други, къде са сега най-младите, защо още се бавят, няма ги на сцената?*

Защо наистина се бавят?

*10. Вие, младите режисьори, следите и движите личните си кариери, направихте имена дори в трудни за завладяване чужди театрални култури. А интересува ли ви автентичността и идентичността на българския национален театър или това е въпрос, оцелял от миналия век?*

Да, това е въпрос от миналия век. Не знам само доколко изобщо е оцелял.

*11. Вероятно сте имали фронтални сблъсъци с набиращата скорост депрофесионализация в професионалния ни театър. Та ние, боже мой, сме още на равнище проблеми с дикцията, с пукане на кокалчетата, с дишането...Изходът от подмяната?*

Максимално отваряне на ножицата между най-ниските и най-високите доходи в професията. Тази мярка ще изостри конкуренцията, ще отдели зърното от плявата и ще реши въпроса с професионализма. Ако добрите печелят за същата работа десет пъти повече от недобрите, професионализмът ще бъде стимулиран.

1*2. За кой зрител работите?*

За онзи, който има копнежи.

*13. Като зрител - имената и заглавията, които цените?*

Чукча не зритель, чукча - режиссер!

*14. Книгите, авторите, художниците, композиторите, произведенията, оказали най-силно влияние върху светогледа ви?*

За този разговор ще са ни необходими месец-два, но все пак - Платон и Аристотел. Както знаете, всичко друго в европейската философия, литература и хуманитаристика са само бележки под линия към тяхното творчество.

*15. Отношението ви към обществено-политическата ситуация у нас? Вместо емансипация - подивяване на прехода. Най-бедните, най-болните, най- крадливите в Евросъюза сме...Скандална ли е България? Европейски ориент ли? Извън света ли сме? Архаични ли сме?...*

Отношението ми е негативно. Да. Да. Да. Да. Да. Да.

*16. България на ниво театър и мястото й в глобализиращия се свят от култури?*

Ниво на театър? С известно примижаване - що-годе прилично. Място в глобализиращия се свят от култури - незначително.

*17. Светът е в криза на идеи - в това число и театрални. Отдавна не говорим за нови течения , за авангардни търсения... Защо вече не се пишат театрални манифести?*

Напротив, вече всеки пише манифести, но няма кой да ги чете и те за никого нищо не значат. Вече всички творят, но няма кой да се наслаждава на творчеството им. Интернет и новите медии най-демократично разчесаха творческата краста на населението. Сега всички сме творци, аутистично загледани в пъпа си. Читатели и зрители не останаха. Поради което сме бардове на несподеленото изкуство.

*18. Големият свят и предразсъдъците, с които се бори българският режисьор Явор Гърдев?*

Навън - че българите сме a priori неспособни, вътре - че българите сме a priori най-способни.

*19. Ролята на театъра днес в обществото? Има ли той социална мисия или значението му бавно отмира?*

Театърът има социална мисия и не мисля, че отмира. Просто се видоизменя до неузнаваемост. Спокойно! Докато човекът е социално животно, театърът няма да умре.

*20. Чий ще бъде 21 век - на театъра или на киното?*

Точно какъвто беше и 20-ти - и на театъра, и на киното.

*Кева Апостолова*

## e-mail

Sedem chasa, nedelia 8 iuni t. g., Auditorium «Demetrio Stratos» na Radio Popolare, Milano. Izluchva se «Prevodachkata na cherno-belite filmi», rejisior Teddy Moskov. V zalata e i «gheroiniata» Neli Chervenusheva, 79 godini, za vsicki bulgari koito obichat italianskoto kino prosto «Glasat»: 40 godini i poveche e rabotila v bivshoto kino «Drujba», dnes Odeon, v Sofia prevejdajki i po 3-4 puti na den vsichki naj hubavi italianski filmi. Nejn e bil glasat na golemite Mastroianni, Toto, Gasmann i koj li ne drug. Liubovta na Neli kum Italia e totalna, vupreki che chak predi dve godini e imala vuzmojnosta da poseti za purvi put stranata kojato s sigurnost poznava po-dobre ot goliama chast ot italianzite. Ideata e na Teddy Moscov, kojto zasnema zialoto i «puteshestvie». Emoziite sa mnogo, osobeno po vreme na sreschtite s rejisiorite Ettore Scola i Mario Monicelli, no edin edinstven put Neli se raztrojva naistina: pred «Fontana di Trevi», v Rim, kadeto e snimana edna ot znamenitite szeni na «La dolce vita» ot Federico Fellini s Marcello Mastroianni i Anita Ekberg. «Kakva krasota, Boje» proshepva tia. Poslednata duma e na Teddy Moskov: «Koga bulgarskoto kino schte stane izvesno v chujbina li? Sled 50 godini» !

*Zornitza Kratchmarova*



# МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд „Култура“

## ЛАЗАР БЕЗ ИИСУС И ДАРОВЕТЕ НА СМЪРТНАТА СЯНКА

***"ЛАЗАР И ИИСУС", ТР "СФУМАТО"***
***Авторски спектакъл на Иван Добчев***

ДИМИТЪР ЧЕРНЕВ

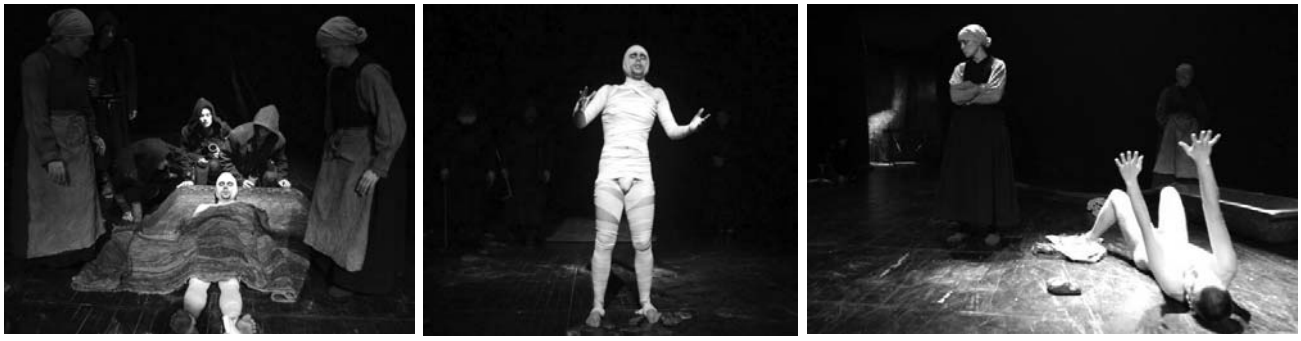
Какво става с Лазар в спектакъла "Лазар и Иисус" на Иван Добчев по апокрифа на Емилиян Станев. Един образ се лишава от митологичните си конотации, един човек скъсва с фантастичния сън на детството, с живота в океана на неосъзнатото, което е и божественото, изтрива или поне спотаява вярата си в онова велико и безпределно, което е "там, отвъд". Отказва се да бъде проводник и свидетел на Светлината. Предава непознатото, грандиозното, вечното, което обаче е само една хипотеза, еуфорично, но и терзаещо усещане, драскотина от архетипен спомен. Да живееш САМО с това е героичен избор. Лазар не е герой. След преображението му го сполетява участта на човека-маса, на масовия човек. Нищо повече. Подобно на стотици, хиляди, милиони, Лазар заживява в реалностите на света "сега и тук", който има своето явно очарование. Няма храм, въздигащ духа, но компенсаторно има магазинче за търговия, вино, храна, жени, балансиран ритъм от беди и удоволствия, порядък, който е хармонизиран от канона, припознат е от всички и... тъй върви светът. Сянката на смъртта е покрила плътно този свят, но тя се възприема като нещо рутинно, в нея няма драма, защото няма и надежда за спасение. Колкото-толкова, каквото - такова. Пророкуваните чудеса не се случват, равините, фарисеите, садукеите продължават изглеждащата единствено разумна безкрайност от представи, мисли, думи и живеене. Иисус е чудото, което взривява този порядък, преобръща живота, насища го с надежда и напрежение. Изправя го пред изпитанието на Избора между сигурността на сянката и опасните проблясъци на светлината. Лазар избира сянката, но това не му носи покой. Искан или не, отричан или мълчан Иисус вече е в него и оттук започва драмата, която няма никога да свърши.

Вероятно тази екзистенциална важност на проблематиката, ненакърнена дори от постмодернистичните задявки, превърна спектакъла на Иван Добчев в централен за сезона. Извън всяко съмнение е, че като технология той е майсторски изпипан отвсякъде. Като визия, като цялостно сценично тяло спектакълът беше очакван да бъде такъв, какъвто се получи. Искам да кажа, че точно това представление на Добчев не е етичен или естетически шок, намек за някакъв преврат или нова посока в сценичните му търсения. Обратното е. Сякаш в този спектакъл се концентрират нещата, смислови и визуални, в които режисьорът е отдавна встрастен, и които очевидно имат дълбоко личностно основание. Все по-неясни стават мотивите, когато един спектакъл по някаква написана от друг литературна основа, създаден със съ-участието на куп сътрудници, се обявява за "авторски". Проблемът си заслужава теоретизирането, но не тук му е мястото, а точно този спектакъл носи отчетливо личната енергийност на Добчев. Той е авторски, защото е

изповеден, защото е неразкъсваема цялост от проповеднически патос и сценична ефектност. По една добра практика, предполагаща пълна искреност и отдаденост, етичното се е сближило с естетичното, познати до шаблонизиране елементи, в общия контекст на представлението изграждат едно силно, всмукващо и сугестиращо енергийно пространство.

Казах вече - "Лазар и Иисус" на Иван Добчев не изненадва, той вълнува. Сценографията на Владимир Славов - пещерата-тунел изглежда като някаква степен облагодетелстван от устойчивата знаковост и яростен вътрешен конфликт на своя герой.

Спектакълът "Лазар и Иисус" е равновесие от сериозно морално послание и класическа (в добрия смисъл на думата) театралност. В него всичко "играе" заради ценности от екзистенциален порядък. Очевидно е, че колкото и да се усложняват нещата, колкото състрадание и разбиране да има към промяната на Лазар, към последвалото му драматично битие и към компен-



*"Лазар и Иисус"*

най-логичната среда, в която ще се случи тази история. Едновременно "натуроподобна" и красива, сурова и поетична с перспективата на основния си светлинен поток. Почти като клишета са решени образите на Равина (Веселин Мезеклиев), на двамата садукеи (Таньо Маринов и Иван Петрушинов), на хора от ангели. Бърза асоциация свързва първите трима с костюмните герои от класическата версия на "Исус Христос - суперзвезда". Очевидно Добчев разчита на семантичната натовареност и бързо въздействие на определени знаци, за да насочи нещата към най-важното. Към антиномиите на основния проблем и към моралните дилеми на двамата основни герои - Лазар (Димитър Марков) и Иуда (Христо Петков). Струва ми се некоректно да се сравняват превъплъщенията на двамата герои. Всеки си стои добре в нишата и съразмерно в цялото. Може би Димитър Марков е малко повече напрегнат, на места преиграва и преакцентира поведението си, но да не забравяме, че във всички версии играещият Иуда е в сиращата награда в лицето/тялото/душата на Ирма (Елена Димитрова) "избива" болката по липсата на Иисус, а то значи по невъзможността да се достигне в пълна степен Вярата, Пътят и Животът.

Това е общочовешката драма, разказана с пределна сетивност и красива театралност от Иван Добчев. В един спектакъл, който щеше да е патетичен, ако не беше толкова искрен, щеше да е публицистичен и моралистичен, ако не беше толкова артистичен и визуален. И след гледането на който бързо прощаваш бутафорното падане на камъни от тавана на пещерата и твърде натрапчивото присъствие на дървеното корито. Защото, все едно дали си апологет, безразличен или отрицател на това, което прави "Сфумато" (в случая Добчев) може би за собствен комфорт си струва да признаеш, че спектакли като този са "крайъгълните камъни", върху които се крепи все по-излиняващата сграда на съвременния ни театър.

# Между hic et illic[1]: Морфо-Морфееви[2] дни в България

Д-р ЙОАНА СПАСОВА-ДИКОВА

*"Е, аз ще отида в Русия поради носталгия на чувствата и преклонение пред изкуство, което боготворя, и не знам дали това ще ми донесе нещо"*

*Александър Морфов[3]*

Преди десет години българският режисьор Александър Морфов в интервю на вестник "Култура" споменава, че би отишъл по-скоро в Русия, а не в Англия, например, както биха желали повечето негови колеги. И той наистина отива в Русия. В началото е гастролиращ постановчик, а от 2004 е на постоянна работа като режисьор в Петербургския държавен академичен театър "Вера Комисаржевска". Междувременно работи и в Москва.

Не знам дали това му е донесло нещо, но пренасяйки се там, той успява за няколко години да сътвори 6-7 хитови спектакъла.

Два от тях "Сън в лятна нощ" по Шекспир и "Ваал" по Брехт бяха показани на българската публика в началото на юли 2008 по време на гостуването на театър "Вера Комисаржевска".

Десетдневно турне на трупата в София, Варна, Пловдив и Бургас, организирано от Фондация "Аполония", беше очаквано с нетърпение от театралните фенове. Вероятно някои бяха привлечени от известността на актьорите, между които са Александър Болшаков, Александър Баргман, Оксана Базилевич, Анна Вартанян, Евгения Игумнова, Маргарита Бичкова, Евгений Иванов, Родион Приходко, Сергей Бизгу и др., които имат и изяви в киното. За други може би е било важно обстоятелството, че трупата се отличава с добрата си ансамблова игра. През 2007 "Сън в лятна нощ" получава наградата "Златен софит" за най-добър актьорски ансамбъл. Интерес буди и фактът, че създадената специално за спектакъла "Ваал" по Брехт едноименна рок-група от непрофесионални музиканти - актьори от театъра, шества с нарастващ успех по концертните подиуми на Русия. Но за българите очевидно най-силната примамка беше името на Морфов. Сигурно в случая любопитството какво е направил прочутият българин в чужбина не беше без значение.



*Ал. Морфов*



*"Сън в лятна нощ"*

Темата "Морфов" се оказа твърде болезнена. Бяха публикувани няколко жалейки, в които основният патос беше, че той (своебразният български Ваал в родния театър) е поредният

изгубен за нас талантлив творец. В други - най-вече журналистически отзиви в периодичния печат в центъра на вниманието попаднаха интригите покрай старите вражди и местните театрални неразбории. Крайъгълен камък беше направеното от Морфов изказване, че що се отнася до руските актьори, при тях халтура като тази, която си позволяват нашите артисти "не може да се случи, защото те работят за театъра, а не той за тях"[4]. Това донякъде справедливо обвинение предизвика лавина от негодувание сред родните театрални среди, съответно отразено в чисто "папарашки" стил от пресата. И както си е закономерно у нас в последно време, за съжаление, бяха обсъдени не толкова артефактите, а изровени и изложени на показ "кирливите ризи". В резултат художествено-естетическите дебати не се състояха и за пореден път се потвърдиха думите на Морфов, че "там (в Русия) критиката е критика, не журналистика,"[5] а у нас е тъкмо обратното.



*"Вааа"*

Всъщност гастролът, с всичките "за" и "против", беше важно културно събитие. Българската публика има възможността да стане свидетел на две източноевропейски мултинационални, по Морфовски космополитни представления, отличаващи се с висок професионализъм, в които режисьорът е българин, сценографът - македонец, актьорите са с различен етнически произход - нещо нормално за руските мащаби.

На софиянци спектакълът "Сън в лятна нощ" беше показан в Народния театър - там където пиесата беше поставена с български актьори от Морфов преди 13 години. Сънят от средата на 90-те години на миналия век обаче беше по-различен от този засънуван от режисьора през първото десетилетие на XX век. По онова време след надигналата се буря, след донкихотовските надежди на прохождащата демокрация и борбата с вятърните мелници, той искаше да ни събуди чрез съня си в лятната нощ. Морфов отправи своето предупреждение, че са ни приспали и "прилепите са литнали денем".[6]

По принцип режисьорът периодично се връща към вече поставяни от него класически текстове. Но всеки път той влага нещо ново в тях, нещо, което в момента го вълнува най-силно. Морфов споделя, че спектаклите, които прави, са жалони на неговото мислене, това е драматургията на живота му.[7]

Руският му сън е по-драматичен. В него има "много сълзи".[8] Акцентът е поставен върху два основни проблема: любовта и творчеството. Любовните сцени са интерпретирани не толкова в иронично-пародиен план, колкото е търсена по-голяма амплитуда между комичното и драматичното.

Запазена от предишната версия е идеята, че у нас дейците на театъра си остават недооценени от върхушката. Тя е въплътена в колективния образ на майсторите, подготвящи представление за царската сватба. Финалната сцена на останалите без публика артисти отново прокънтява като вопъл по театъра, който днес все повече загубва своето предишно значение и влияние. Но горчивината през новия век е още по-силна. Лично изстрадана от Морфов през годините е констатацията, че "човекът на изкуството е нищожен пред цинизма на многото пари и грезмерните богатства на ония, които са ги натрупали по нечестен начин" и които с презрение и неоправдано превъзходство подминават бедните артисти без капка уважение към техния труд и творчески полет.[9]

Парадоксално, но този спектакъл, пропит със скептицизъм относно днешната необходимост от театър, е изигран от руските актьори с изумителната всеотдайност и любов към театъра, опровергавайки неговата ненужност, поне за част от съвременниците, правещи театър. Тяхната екипна работа е изключителна. Те са разпределени в три групи, както е заложено в самата Шекспирова пиеса. Първата е тази на майсторите, превърнати от Морфов в централните герои на представлението, където с изпълнението си се открояват режисьорът Питър Пън и актьорът-титуляр на любителите Ник Шкембето. Вторият тим е на любовната четворка тинейджъри, от която едната двойка е с бунтарско-пънкарски имидж, а другата е по-кон-

сервативно традиционалистки настроена. Разбира се двете ценностни системи напълно се смесват в бъркотията на нощта и времето. Третата група формира кръга на съвсем неприказните, а напълно по човешки изглеждащи елфи и феи, които нито летят (една от феите кара по най-новата мода маратонки на колелца), нито вършат чудеса. Като изключим рядко използваната, като че ли без опора висяща ротонда над сцената, действието и в най-фантасмагоричните моменти се развива по хоризонталната плоскост на сценичната площадка. Дори луната се търкаля по земята, положена в кръгово скеле, а за подскоци се използва големият дюшек в средата, чрез който земната гравитация се преодолява с вярата и наивността на една от любимите детски игри на скачане по леглата. Пък прилича на мързелив хитрец, който очевидно не е в състояние да свърши каквато и да било работа както трябва и вечно обърква нещата. Той съвсем не би могъл да хвръкне с тежкото си снаряжение, чиято ръбата пръчковидна кринолинообразна форма се асоциира с костюм в шотландски стил, където ручилата на гайдата оформят силуета на традиционната карирана поличка. Този твърде затруднен в движенията си "лек дух" Робин едва ли може да превърне думите си в дела и да политне "като стрела от азиатски лък", стягайки "земното кълбо с колан в четиресет минути". Царят и царицата на феите Оберон и Титания са досущ като земната кралска двойка Тезей и Хиполита. Това е една идея, заложена в пиесата на Шекспир, която обикновено, както и в случая, се постига чрез разпределение на едни и същи актьори в тези роли. В руския спектакъл типичните за Морфовия почерк еклектизъм, импровизационност, гегове, "халтурене" са по-смекчени. Дори еротизмът на представлението, така впечатлил и даже възмутил някои от руските критици, е по-скоро твърде естетизиран в няколкото сексуални сцени по време на чудната нощ.

Като цяло спектакълът на зрелия Морфов не е толкова смешен и карнавален. От него лъха тъга. Той е смесица между възвисяваща приказност и земна принизеност и звучи като ехо от далечна, блещукаща в тъмата вълшебна гора, като "сънна бъркотия в мозъчната ни кутия", като Морфово блену̀ване в обятията на бога на съня Морфей от началото на XX век.

Представлението "Ваал", показано в София в театър "Българска армия", също е посветено на темата за творчеството. То е за двата различни свята: на обикновените хора и на Твореца. Морфов отново влага част от себе си в тази считана от някои за автобиографична първа пиеса на 20-годишния Брехт. Тук обаче Ваал не е поет и певец, който се вихри из берлинските кабарета след Първата световна война, а рок-звезда, чиято участ според Морфов напомня за трагичната съдба на всичките звезди на рока, които не успяват да издържат на славата и се самоубиват с алкохол, наркотици, хомосексуализъм като Джими Хендрикс, Дженис Джоплин, Ван Морисън, Кърт Кобейн, Сузи Куатро и др.[10]

Всъщност "Ваал" е руската транскрипция на оригиналното заглавие на Брехт "Баал" (Baal), което на староеврейски означава буквално "господар". В Средния изток Баал е почитан като бог на плодородието. Култът към него се е изразявал в бурни пиршества и оргии.

Пиесата на младия през второто десетилетие на XX век немски драматург с идеите си за свръхчовека за зараждането на трагедията от духа на музиката, за връзката между Аполоновото и Дионисиевото начало в изкуството и пр. носи ницшеански патос. Също така тя е пропита с неоромантични нотки за красивото и грозното, за таланта, смъртта и безсмъртието - нещо нетипично за по-късния Брехт и неговия модерен епичен, "историзиращ" театър на отчуждението.

Според Морфов "това е тежък текст" и когато го е чел за първи път той му е станал толкова неприятен, че е решил непременно да го постави, за да поправи собствените си импулсивни усещания и да потърси други пластове, освен онова, което се разбира при първото четене.[11]

Историята е позната за модерността, а дори и за пост-модерността: талантлив рок-музикант става звезда, пие, дрогира се, държи се безпардонно и арогантно без никакъв мотив и причина. Асоциален, аморален, егоцентричен, нечистоплътен както физически (с воняща уста), така и душевно, той черпи вдъхновение от човешкото страдание, което обикновено самият причинява на околните, просто за забавление. Спи с жената на шефа, изнасилва гаджето на приятеля си, убива най-добрия си приятел. Постепенно деградира и от обожаван кумир и харизматична личност се превръща в раздърпан, алкохолизиран уличен музикант, в просяк, подритван от минувачите. Накрая умира безславно наврът Коледа като куче.

Този мрачна сюжет, пренесен през годините, е разказан от руските актьори твърде епикурейско, лековато, хедонистично-приповдигнато, в жанра на мюзикъла под формата на рок-концерт. Сценичната площадка, отново дело на македонския сценограф Тино Светозарев, е ту боксов ринг, ту концертен подиум, кабаре, бар, пъб, гара, улица... Много пиячка, много секс (този път зад сцената). Известна жал към героя се прокрадва за миг към края на музикалния опус, когато ставаме свидетели на печалната кончина на Ваал, за да се върнем отново в атмосферата на рок-музиката и да "покуфеем" още малко, заедно с актьорите. Те изпитват истинско удоволствие и продължават, по време на аплодисментите и доста след това, да свирят и да пеят английски и най-вече руски рок, изпълнявайки прочути рок парчета от 70-те и 80-те, между които и култовите за руската публика песни на починалата при неизяснени обстоятелства през 1991 на 36 години руска рок звезда Майк Науменко, фронтмен на група "Зоопарк". Разточително, твърде дълго, чисто по руски. Може би за някои досадно, а за други, отнасящо ги в безвремието. Финалът, в който се дава воля на актьорската стихия и склонността на изпълнителите да се увличат без мярка до изчерпване както на своите сили, така и на търпението на публиката, очевидно съвсем съзнателно не е обуздана от режисьора, според когото някои хора правят театър, за да разберат смисъла на самия театър, а той би искал да прави театър, за да узнае смисъла на живота.[12]

Това поредно, подобно на торнадо шоу, дирижирано от Морфов, е само за онези, които могат да си позволят артистично да прекаляват в живота и на сцената, заличавайки границите между тук и там. Гастролите са фиеста, сътворена от режисьора с помощта на артистите, за когото спектаклите са другият му живот - въображението му, спомените и надеждите му за друга епоха, в която не е успял да се роди, който не понася това време и има натрапчивата мисъл, че просто е сбъркал спирката, че погрешно се е родил в края на XX век, за когото е някакво ужасно нещастие и несправедливост, че живее тук и по този начин, който всяка сутрин се събужда с мисълта, че когато стане и излезе навън, ще попадне в друг свят - своя.[13] И той се опитва да пресъздаде този свой свят на сцена чрез изкуството на театъра и да завлече публиката, пренасяйки я в своето Морфо-Морфеево пространство и време, висящо между тук и там, между hic et illic.

---

*Бележки*

*[1] hic et illic – лат. тук и там*
*[2] Морфей (от гр. μορφη - форма, фигура) в древногръцката митология е бог на сънищата*
*[3] Аз съм Хамлет, принцът на лутането. Разговор с режисьора Александър Морфов, проведен от Виолета Дечева и Никола Вандов на 1 април 1998, http://www.onlinebg.com/kultura/my_html/2030/x_morf.htm*
*[4] http://www.politika.bg/article?sid=&aid=9109&eid=141*
*[5]http://www.novinar.net/?act=news&act1=det&stat=center&mater=MjY4OTs0NA==&sql=MjY4OTs1NA*
*[6] Аз съм Хамлет, принцът на лутането... Цит. съч.*
*[7] Пак там*
*[8] Александър Морфов води в България руските си хитове. http://news.netinfo.bg/index.phtml?tid=40&oid=1204094*
*[9] Режисьорът Александър Морфов: Човекът на изкуството е нищожен пред цинизма на многото пари. Интервю на Ирина Гигова http://www.novinar.net/?act=news&act1=det&stat=center&mater=MjY4OTs0NA==&sql=MjY4OTs1NA*
*[10] Александър Морфов води в България руските си хитове http://netinfo.bg/?tid=40&oid=1204094*
*[11] Пак там*
*[12] Аз съм Хамлет, принцът на лутането... Цит. съч.*
*[13]Пак там*

# С "Укротяването" шега не бива

"Укротяване на опърничавата" от Шекспир, ДСТ "Ал. Константинов"

Николина Делева

Отдавна вече свикнахме с всякакви експерименти по Шекспир, явно дойде времето към експериментаторите да се присъедини и режисьорът Мариус Куркински, който досега беше известен с уважението и дори пиетета си към словото на автора-драматург. В постановката му на "Укротяване на опърничавата" оригиналът на Шекспир е пародиран и към него са добавени съвременни думи и реплики. В пиесата се появяват пародирани реплики и персонажи от всички по-известни пиеси на Шекспир "Хамлет", "Отело" и други, но не става ясна целта на това.



*"Укротяване на опърничавата"*

Има опит за осъвременяване на пиесата чрез заиграване с днешната действителност - персонажите използват пистолети, говорят за лаптопи, плейстейшън, пазаруване в МОЛ-а, някои от тях са облечени в анцузи, кецове, бейзболни шапки, играят право хоро и пеят "Катерино моме" и т.н. Тенденциозни и не на място са елементите от днешната действителност, чрез които режисьорът прави опит да "осъвремени" пиесата - момчета тип "мутри", проститутки, травестити, просташки реплики и жестове (например опит за комичен ефект чрез почесване на гениталиите като демонстрация на мъжественост). Някакво заиграване заради самото заиграване.

Използван е прологът, обикновено пропускан в повечето постановки на пиесата: Слай е пияница и пройдоха, с когото Лорда и неговата свита решават да се пошегуват, карайки го да повярва, че е благородник, страдащ от лудост, заради която мисли, че е бедняк. Лордът използва пътуваща трупа актьори, за да обясни на Слай "какво е това пиеса". Така започва разиграването на "Уротяването на опърничавата" по познатата схема "пиеса в пиесата" и "театър в театъра".

Ако трябва да се опитам да дам някакво жанрово определение на постановката на Мариус Куркински бих я нарекла "комедийна пародия с авторски елементи и добавки", но с неясна цел и намерение, които да обяснят и оправдаят пародирането и авторските елементи. Не става ясно какъв е замисълът, стоящ зад травестиите при разпределението на ролите - Вяра Коларова играе Лорда, съпругата на Слай-благородника е мъж в женски дрехи и т.н. Пошлите хомосексуални жестове и закачки между персонажите създават "хумор" на ниво евтина, самодейна, буфонада. В програмата към спектакъла Мариус Куркински патетично призовава: "Укротителко любов, ще се явиш ли? И ще прогониш ли сладострастието завинаги?" Само че в режисьорската му версия няма нито любов, нито сладострастие. По-скоро има война на половете - нещо в стил "мъжко царство" и любовта като пародия и взаимни интереси.

Сценографията на Никола Тороманов е реплика към предишната му работа в "Кралят-елен" с двата реда полилеи и червената завеса. Извън това сцената е гола с две дървени пейки. Единственият нов и различен елемент е пътеката от сцената към залата. Костюмите са еклектична смесица и едва в края на представлението имат нещо общо с Ренесанса и времето на Шекспир.

Представлението прилича по стил и актьорска игра на представление на Теди Москов. От актьорския състав се отличават Камен Донев (Петручио) и Вяра Коларова (Лорда). В изпълнението им има повторение на актьорски средства и похвати от ролите им в представления на Теди Москов. Въпреки безспорните си актьорски качества и двамата имат ужасна говорна техника: говорят неразбрано, фъфлят, замъгляват съгласни, изяждат края на думите, не умеят да дишат правилно и да правят паузи, няма динамика на изречените фрази, което си проличава още повече когато се говори в мерена реч, както е при Шекспир. Словото е неглижирано и при другите актьори, сякаш за сметка на импровизации, пластика, динамика, скечове, етюди. Не съм сигурна дали зрителите в залата успяват да чуят и 80 процента от изреченото на сцената.

Александра Василева в ролята на Бианка, малко или много, повтаря себе си като нерв от други свои изпълнения. Демонстрациите на характер при Стефка Янорова (Кейт) си остават доста външни, демонстративни и илюстративни, неподплатени с вътрешно съдържание. Самата тя като актриса има меко излъчване и демонстрациите на характер и ярост са доста насилени, преиграни и натегнати.

Погледнато повърхностно, представлението е раздвижено, има добри актьорски етюди и дори смешни на моменти хрумки, но няма обща мисъл, обединяваща всички фрагменти в завършена картина. То си остава поредица от сцени, скечове и етюди, зад които не се чете ясен режисьорски замисъл. Действието тече еднообразно и равно като динамика, без акценти, паузи,

без развитие на образите и ритъма на действието. Зад външната форма, която създава илюзията, че нещата са смешни и динамични, всъщност нищо особено не се случва. Представлението е дълго, еднообразно и на моменти досмучава или е прекалено предсказуемо като развитие. Самите образи, с изключение на Кейт, нямат развитие и остават едни и същи отначало до края.

Идеята на Мариус Куркински, изречена в програмата на спектакъла, че "пиеса е нещо, свързано с укротяване, обучаване, преобразяване, смиряване", остава понятна само на автора, но не става ясна за зрителя.

Дори и героят Слай, заради когото се случва цялата пиеса, така и не разбира до края "какво е това пиеса". Остава само ефектният финал с отдалечаването му по пътеката от залата към сцената и излизането през осветената врата на втора завеса: сякаш се връща към своя създател и мястото на създаването си, престанайки да бъде зрител и превръщайки се отново в герой, за да напомни известната мисъл на Шекспир "Целият свят е сцена и всички ние сме актьори". Това композиционно затваря кръга на действието - в началото от персонаж и участник, той се превръща в зрител, а накрая се връща в първоначалната си роля.

## А К Ц Е Н Т И

* * *

**На провелия се от 25-29 юни т.г. в Бялисток - Полша традиционен международен студентски фестивал на куклено изкуство, НАТФИЗ "Кр. Сарафов" се представи с два дипломни спектакъла на възпитаниците на доц. Жени Пашова - "Отвъд граници" ( спектакъл на сенките, постановка Жени Пашова) и "Другото Аз" ( спектакъл с маски , постановка проф. Анастасия Савинова), които бяха посрещнати с голям интерес. На провелото се там заседание на ръководството на УНИМА, където присъстваха наскоро произведеният доктор хонорис кауза на НАТФИЗ проф. Хенрих Юрковски и новоизбраният генерален секретар Жак Трюдо с охота бе прието предложението на проф. А. Савинова за разкриване в УНИМА на гилдия на педагозите. Предложено бе на проф. Савинова да преиздаде своя учебник "Основи на сценическата пластика на актьора в куклення театър " - уникален с профилираната методика за обучение на кукловоди , за ползване от световната мрежа на школите за куклен театър.**

* * *

**"Албена" от Й. Йовков на Русенския драматичен театър с режисьор Пламен Панев гостува на сцената на театъра в гр. Оснабрюк, Германия. Това бе поредната изява в установените вече втора година творчески взаимоотношения и приятелски връзки между театъра в Оснабрюк и Русенския театър.**

* * *

**На Четвъртия международен фестивал "Ярмарка спектаклей "Театральная карусель", гр. Лобня - Русия, моноспектакълът на Катерина Илкова "Приказка от прежда" на "Илкова театър" бе удостоен с почетната грамота от организаторите на фестивала за дългогодишно сътрудничество. Но най-голямото признание "Илкова театър " получи на Петия международен фестивал на камерните куклени театри "Московские каникулы", където след гласуване на всички участници и гости, в което те изразяват своето мнение за най-добър спектакъл, приза получи "Приказка от прежда", преведен от организаторите на фестивала като "Старая сказка"**



*"Приказка от прежда"*

ПОРТРЕТ

# БЕНЕДИКТ МОЛХОВ

## ТЕАТРАЛНИЯТ КОМПОЗИТОР

Осем постановки в театъра и една в киното! Творческото ни братство започна в края на шейсетте, когато завършвах театрална режисура в класа на професор Сашо Стоянов.

Бяхме поколение белязано с творческо обновление на театралното изкуство. През първата половина на шейсетте години театърът окончателно се освободи от елементарния реализъм на битовото подражателство и вече търсеше свои територии в метафоричната образност и символика в художествените обобщения на реалността.

Нахлуваше своеобразен ренесанс с театралната стилистика на Мейерхолд, Вахтангов, Брехт. Всред водещата театрална режисура у нас и като педагози, работеха Боян Дановски, Сашо Стоянов, Моис Бениеш, Филип Филипов. Шестваха нашумелите Театрални експерименти на Леон Даниел, Вили Цанков, Гриша Островски, Методи Андонов. Току-що бяха излезли от ВИТИЗ Крикор Азарян, Красимир Спасов, Асен Шопов. В драматургията влизаше вече причудливият Радичков.

А в младия диригент от Консерваторията Беденикт Молхов, който опитваше да пише и композира Брехтови сонгове вече се бяха вгледали Дановски, Бениеш и Сашо Стоянов. При всичко това - вгледах се и аз.

Готвех се за абсолвентската си работа по режисура. Бях избрал едноактна пиеса от Иван Радоев. На покрива на една жилищна кооперация се събират младите от квартала. Пеят и танцуват горе под слънцето. Но срещу това се втурват еснафите от долните етажи с вулгарен език. Вкарах в персонажа и един коминочистач, който пее песни с мотива на Вапцаров: "И слънцето на хоризонта тъмен, да, наш/то ярко слънце ще просветне". Така казал един поет и паднал разстрелян със своята мечта за чистото



*Б. Молхов*

слънце.

Трябваше ми композитор. Моят професор ми предложи да се свържа с младия Бенедикт Молхов. Направих го и той с готовност прие да работи без хонорар за абсолвентската постановка.

В тази първа среща не се качих на тавана му с пианото на " Московска" 39. Разговаряхме по пейките в градинката с църквата и паметника на Вазов. Така се роди методът на нашата съвместна работа. Разпалено му разказвах как си представям сцената с коминочистача. Описвах го как чисти саждите и пее за слънцето, а младите танцуват под него и в танца запяват рефрена на неговата песен. Това го зареждаше и той написа песен с много Вапцаровски лиризъм, който преминава в нарастващ протестен ритъм срещу петната в нашето слънце.

Вината естествено беше моя. Но и Дико много й помогна. Вината, в която ни обвиниха после за това, че черногледо сме видели нашата действителност. Не професорът и неговите колеги

на абсолвентския изпит! Не, разбира се, а ректорът на института проф. Стефан Каракостов, който измисли тази причина, за да пише партийни доноси и забрани да се проведе абсолвентският изпит. Така се получи нашумялата в 1971 година антипартийна афера във ВИТИЗ "Кр. Сарафов" с абсолвентския клас по режисура на проф. Сашо Стоянов. След много перипетии тя завърши, слава Богу, с освобождаването на Каракостов от ректорските му задължения. Професорът и аз естествено не минахме без наказания. В такава ураганна буря се срещнах с Бенедикт Молхов.

Професионалната ми творческа среща с него стана в постановката ми по "Изключителн шанс" от Колю Георгиев в Хасковския театър . Допадаше ми този драматург. По това време той се наложи с нестандартното си мислене устремено към общочовешките стойности срещу догмата на идеологическия канон. В "Изключителен шанс" той прави дисекция върху психологията на Палач на затвора, за който убийството е станало професия и момчето-юноша, за което смъртта е саможертва за човешкото щастие. И успоредно с това: двама кръвни братя, осъдени на смърт, един от които ще бъде помилван по техен избор. Неживелият още, избира саможертвата, а живелият вече, се примирява с това. Искаше ми се спектакълът да бъде апотеоз на човешката същност тръгнала от уродливото начало на човешкия примитив, за да стигне до космическите мащаби на саможертвата за другите, за всички човеци.

Този път се качих с Дико на тавана при неговото пиано. В таванската теснотия имаше и пиано, и едно легло, и шкаф с папки - щимове, изписани с ноти. Имаше и стол пред пианото за Дико. И толкоз! Аз се качих на кревата и седнах кръстосал крака. От стола пред пианото Дико ми каза:

- Говори ми!

И аз започнах. Разказвах как изглежда сцената. Каменният кръгов зид с щръкнали бесилки, с вислани клупове над двете железни клетки с осъдените на смърт братя. И палачът-урод влачи стъпки около тях, докато дойде времето да ги "оорми", тоест оформи. А той налучкваше темата с тихо докосване на клавишите. Аз все повече се палех. Едва ли не играех сцената, описвах страстно поведението на братята в нея. А Дико вече композира по-смело, още по-смело. Търси вариации, сменя теми. Пее вече Дико. Пее все по-силно, развълнуван, потънал в емоцията на мига. Аз стоях неподвижен, онемял вече и се любувах на актьорската му отдаденост, на вълнуващия му глас с типичното френско "р", избил тавана, понесъл се над покривите чак до камбаните на "Александър Невски". Ликувах, но не гъквах, защото чаках мига в който гласът му и пианото ще слезат от там и ще се съберат в Диковото "пианисимо", като гаснещ огън, като затихващо пламъче, което, ето, примига, примига и угасна...Пръстите му се отлепват от клавишите, двете ръце се вдигат грациозно, като крила на умиращ лебед и увисват от двете му страни под пианото, долу...

Мълчим.

- Е? - пита ме.

- Тук публиката ще ръкопляска! - прошепвам.

Беше сцената с песента на братята, които се прощават. Малкият, решил, че той ще отиде под бесилото, за да спаси бате, заради него, заради дечицата му, неистово вика своята вяра, че утре животът ще бъде по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден...А бате пълзи нагоре по него, по веригата, вислана от рамото му и шепне: "Недей...недей..." Но грабнат от дързостта на малкия, все повече повтаря неговите думи, докато и двамата вече пеят Вапцаровата вяра - малкият на хъс, а големият с хлипове от неудържимия си плач. На всяко представление тази сцена избухваше в бурни аплодисменти, а аз се радвах на актьорите, но признавам си, преди всичко на Дико. Всичко, което изживяхме на тавана остана завинаги в тази сцена.

Точно това повторение на миговете от тавана в моменти от нашите спектакъли се превърна в някаква жадувана, търсена, емоционална и за щастие повтаряща се закономерност на съвместната ни работа. Особено в периода от работата ми в Хасковския театър, всяка моя следваща постановка бе с оригинална музика на Бенедикт Молхов. Това предизвикваше определени трудности пред счетоводството. Спасяваше ме една хитрост. Правех официална докладна до директора на театъра, в която доказвах как композиторът Молхов ще прави оркестрация, ще разписва щимове, ще дирижира оркестъра на записа, ще пее, без да му се заплаща за всичко това. Сега звучи като пълно изнудване на автора, което днес никой не би приел или допуснал. Споделям го, защото то е доказателство за това как работехме през седемдесетте години на миналия век без закон за авторско право. Спо-

делям го и защото то разкрива човешкия образ на Дико, който беше далеч от всякаква комерсиалност в творчеството си. Беше изцяло отдаден на емоцията от творческия процес. Не само когато композираше, а и когато пееше своите песни. По време на записите такъв артистизъм и емоционално излъчване струеше от него, че завладяваше всички. Когато записваше седнал на йониката и пееше своя песен, след последното докосване на клавиша и неговото "Стоп!" оркестрантите спонтанно ръкопляскаха, като на концерт.

Така дойде и нашето "Време разделно". Имахме с Дико щастливата орис да направим първата театрална версия в България на този епохален роман на Антон Дончев. И то благодарение на самия му автор. Романът бе много нашумял и у нас, и в чужбина. Италианци и французи ухажваха Антон Дончев за филмова версия на романа. Бях се запалил по мой вариант за сценически образ, когато научих, че Антон Дончев сам е направил драматизация и я предал в отдел "Театър" на Министерството на културата. Прочетох я и се отчаях. От многопосочните сюжетни линии на романа бе останал конфликтът между Манол и насилника Караибрахим, които взаимно се убиват в сцената с клането на първенците. В романа народът изпраща срещу насилника-човек без корен, първо своите първенци, после кръвния му брат и накрая, когато той е вече психически труп, изпраща и едно невръстно дете да му донесе и физическата смърт. Като в народна песен! Чудя се откъде ми дойде дързост да поискам среща с мастития автор, та аз, прохождащият режисьор, да му кажа какво мисля за неговата драматизация! И му казах, и му доказах колко съм влюбен в неговия сюжет от романа. Видяхме се за 10 минути, които можеше да ми отдели. Отказа да правим нов вариант, защото нямал време, сподели, че театърът не е белетристика и че драматизацията му са чели и харесват опитни режисьори като Христо Христов например. Тогава изплюх камъчето. Работя свой вариант за запазване сюжетната линия на романа. Съгласи се да прочете и си тръгна. Като прочете ме прие в стария си дом на ул."Гео Милев". Направи една-две бележки и ме заведе в министерството, където подписа разрешение да започна постановката по моя вариант. Струва ми се, че и днес, и във всички времена, такъв жест може да направи само голям човек, който тъкмо поради това е и голям автор. След нас последва и драматизацията на Асен Шопов във Военния театър. Много по-късно дойде и филмовата версия на Людмил Стайков, но академик Антон Дончев при всеки повод споделя приятния си спомен от постановката в Хасковския драматичен театър.

Така че едно от най-силните си творчески изживявания в съвместната ни работа и аз, и Бенедикт Молхов дължим на големия жест на Антон Дончев.

Две теми станаха лайтмотив на цялата симфония от вариации в музиката за "Време разделно"- химнът на Родопа планина " Бяла съм бяла, юначе " и "Даваш ли даваш, балканджи Йово ". Лиричната тема на Елица "Бяла съм бяла, юначе" във вариациите на Дико звучеше и покъртително мажорно в сцената с пожарите в Родопа, които първенците гледат. Когато в мъжкия хор на тази вариация се чуваше въздишката на първенците: "Гори, майчица Родопа гори!" - сякаш плачеше цялата планина.

Възпламеняващо въздействаха и вариациите на "Даваш ли даваш, балканджи Йово". И като скътана в душите болка, или хороводен хъс срещу насилника, а и като клетвен оброк за единен отпор.

С Бенедикт Молхов направихме и една комедия дел 'арте - "Хитрините на Скапен" от Молиер в Кюстендилския театър. Драматург на театъра бе поетесата Катя Йосифова. Тя написа прекрасни стихове за песните, които с музиката на Дико очертаваха още по-фриволно персонажа от характери в стила на тази комедия. Този път Бенедикт Молхов се оказа не само майстор на италианския канцонет, а и отличен педагог в работата с актьорите, които да един трябваше да пеят и танцуват. Идваше в театъра и всеотдайно, с оптимизъм работеше и с най - безнадеждните певци, особено при по-възрастните колеги. В резултат на това в спектакъла всички бяха като с поставени гласове.

В киното с Дико работихме във филма "Жертвата" за физическото ликвидиране на дръзкия конфликтен политик от времето на комунизма Иван Тодоров - Горуня.

По асоциация от майката на Горуня, пазила до смъртта си кървавите чаршафи от неговото убийство, изградихме във филмовия разказ обобщаващ образ на майките български с избити чеда. За тях българският евреин, композиторът Бенедикт Молхов, написа една от най-хубавите си песни за своята родина България. Така създаде не-

обичайна емоция за документален филм в тази лента на студия "Глобус" с художествен ръководител големият документалист Христо Ковачев. В политически поляризираното тогавашно време "Жертвата" предизвика остра полемика - от крайно отрицание до краен възторг. И в пресата, и особено на премиерата в Дома на киното.

Това бе последната ни творческа среща с Бенедикт Молхов.

Благодаря на Бога, че ме събра в земните ми дни с такъв Човек, като Дико! Следващата ни среща ще бъде там - Горе!

*ДИМИТЪР ДОБРИЛОВ*, режисьор

---

*За съжаление авторът на материала не дочака отпечатването на портрета за своя приятел. Режисьорът Димитър Добрилов, който имаше идеи за театрални мемоари, си отиде от този свят през лятото, блъснат от трамвай в софийския квартал, където живееше.*

---

# БЕЗОБРАЗНИ ИЗМИСЛИЦИ
# *СРЕЩУ ЛОРА КРЕМЕН*

В броя на в. "Стандарт" от 6 август т. г. в статията на Димитър Илиев " Топизмамник търси 2 бона за свободата си" в едно от подзаглавията пише: " Павлович е внук на биографа на Пейо Яворов и син на актрисата Лора Кремен". По-нататък в материала четем, че топизмамникът е син на режисьора Жарко Павлович и на "известната актриса от театър "Сълза и смях" Лора Кремен", която, отново според автора, " е внучка на легендарната Лора Кремен, която е причина за ревността на Лора Каравелова" и... т. н.

Г-н Илиев, в далечната си младост актрисата Лора Кремен и режисьорът Жарко Павлович са имали кратък брак, от който нямат деца. Нямат нито син, нито дъщеря. Жарко Павлович има деца , но от друг брак, от друга жена. С Лора те двамата нямат деца! Актрисата Лора Кремен не е внучка на "легендарната Лора Кремен...", внимавайте защо: писателят Михаил Кремен е имал съпруга ( Дора Конова), която в оная фатална софийска нощ е флиртувала с П. Яворов и е предизвикала ревността на Лора Каравелова. След трагичната история между Яворов и Лора Каравелова, описана от Михаил Кремен в "Романът на Яворов", писателят М. Кремен се развежда с въпросната си първа съпруга и се оженва за втора. С втората си съпруга Михаил Кремен има две дъщери - Агнес, която отдавна е починала във Франция, и Лора, която е кръстена именно на Лора Каравелова. Това е голямата ни актриса Лора Кремен. Така че: Лора Кремен няма син и Михаил Кремен няма внук. Те нямат нищо общо с топизмамници. Настоявам за извинение, г-н Илиев, на известната и уважавана актриса Лора Кремен и на цялата ни културна общественост за това, че с невежеството и измислиците си вкарахте две абсолютно невинни имена от истинската българска култура в топмръсотията на съвремието ни.

*К. Апостолова*

*P.S. Част от този материал беше публикуван във в. "Стандарт" в рубриката "Право на отговор" на 08.08.08, но с удобни за редакцията съкращения и без извинението на Димитър Илиев, който е - боже господи! - завеждащ отдел "Разследване" (?!) на в. "Стандарт"!*



ФЕСТИВАЛИ

ПРИ ДОЦ. Д-Р

# НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

*изпълнителен директор на Международен театрален фестивал "Варненско лято"*



*Н. Йорданов*

**Сп. "Театър":** Над 500 участници и гости, 50 прояви на осем сцени, дискусии, уъркшопи - това е част от програмата на тазгодишното ( шестнадесето по ред) издание на фестивала. Наистина ли Варненско лято'2008 е най-мащабното досега?

**Николай Йорданов:** Тази година фестивалът определено излезе извън традиционните театрални зали. Това само по себе си е мащабна акция, защото българският театър дълги години е бил свързан със сцената си (като охлюв с черупката си, бе казал веднъж Вили Цанков). Разширяването на местата, където се случват спектакли в градското пространство, е стратегическа цел на фестивала. Затова приехме партньорството на платформата SEAS ("Морета"), която е инициатива на шведската организация "Интеркулт", получила подкрепата на Европейската комисия. Платформата е всъщност набор от копродукции, уъркшопи и конференции, които целят сътрудничеството между културите на Северно и Черно море. Важно е, че всички спектакли, инсталации, хепънинги се случват на нетрадиционни пространства - халета, клубове, стари сгради и т. н. "Варненско лято" бе домакин на 8 прояви, копродуцирани от SEAS. За някои от тях просто не можехме да си помислим по-рано, че ще се случат във Варна - например двете датски трупи "Хотел Про Форма" и "Сигна", чието гостуване за всеки европейски фестивал е въпрос на престиж. Именно те дадоха тласък на търсенето на алтернативни пространства. И изведнъж фестивалът се сля с ритъма на града - той се случваше и на площада, и в градската художествена галерия, и в клуб "Комикс", и в кино "Мустанг", и в Археологическия музей, и във Фестивалния и конгресен център...

Един друг много важен аспект от фестивалната програма беше конференцията "Отворено пространство", която организирахме съвместно с Британски съвет. Така във Варна дойдоха над 60 чужди гости от 17 страни, повечето от които бяха свързани с програмирането на фестивали в своите страни. Възможността да се срещнат, за да лансират своите бъдещи проекти, е част от цялостна програма на Британски съвет "Творчески сътрудничества", насочена към страните от Югоизточна Европа. Но в същото време тези хора успяха да видят български театър! - това беше една чудесна ПР-акция за театъра ни.

**Сп. "Театър":** С какво впечатли българският игрален афиш на фестивала, изготвен от селекционерката Розалия Радичкова? Кои бяха нейните акценти? Публиката разчете ли ги?

**Николай Йорданов:** За варненските зрители, както за всяка местна публика по света, най-голям интерес представляват спектаклите с любимите актьори или режисьори. Препълнените зали и тази година доказаха това правило. Самата селекция на Роза Радичкова беше изградена по начин, при който трудно може да говорим за доминанти и обертонове - просто тя бе търсила един обобщен поглед на най-интересното през сезона и затова всеки спектакъл имаше самостойно място в афиша. Важното бе, че за първи път разделихме мобилните от големите спектакли, направени за стационарна сцена. Така се получи своеобразна витрина, шоукейс, който многобройните чужди гости успяха да видят. В този смисъл селекцията на Роза и предложенията на артистичния директор Цветана Манева много добре се

съчетаха.

**Сп. "Театър":** Има ли обидени театри, че от години членуват в БАТ (1992) *(Българската асоциация за театър е неправителствена организация, в която членуват почти всички български театри и чиято основна цел е ежегодно провеждане на фестивала във Варна - б. ред)*, а все не попадат във фестивалния афиш?

**Николай Йорданов:** Предполагам, че повечето театри членуват в БАТ не само за да попаднат в селекцията (членството дори не е задължително условие да бъдеш селекциониран), а за да могат да участват в различни инициативи, които са свързани най-вече с получаването на нова информация и контакти, както и заради създаването на театрална борса. Последното е трудно начинание, защото театрите ни още нямат изцяло пазарно поведение, но рано или късно Варненският фестивал ще се превърне в истински театрален пазар не само на спектакли, но и на идеи и проекти за последващи инициативи. Следователно всеки може да намери своето място в него. Освен това, ако се откажеш от състезанието, значи предварително се признаваш за изгубил. Във въпроса обаче се крие и една констатация, която с всяка изминала година се задълбочава. Да, има голяма разлика в художественото качество между столичните и извънстоличните спектакли, погледнато като обща статистика. В този смисъл, въпросът се отнася най-вече за някои извънстолични театри. Присъствието или неприсъствието на фестивала (при избора на толкова различни селекционери за вече 16 години от неговото съществуване) е някакъв вид статистика. Според мен представителна, но безспорно тя не бива да бъде единственият критерий за оценката на дейността на един театър. Мисля, че най-лошата услуга, която фестивалът може да направи на театралния ни живот е да се стреми към представителство на колкото си може повече членове на БАТ, отколкото към високо художествено качество.

**Сп."Театър":** Благодарим на фестивала, че изпрати в София спектакъла "Андромаха" от Расин на режисьора Деклан Донелан (Театър "Буф дю Нор"- Париж с артистичен директор Питър Брук), както направи със спектакъла "Великият инквизитор" на същия театър миналата година. Така в рамките на две последователни фестивални издания имахме възможност да гледаме заглавия от репертоара на театъра на самия Питър Брук! Ще продължава ли тази тенденция фестивалът да разширява своята география?


Photo © Pidz
Andromaque // Jean RACINE - Declan DONNELLAN

**Николай Йорданов:** Това бяха проекти, които се случиха благодарение на сътрудничеството на фестивала със Столична община. Наистина след като един подобен гастрол изисква толкова усилия и ресурси, непростимо би било да не го покажем и в София. Това го възприемаме като наша културна мисия. Разбира се, че е добре чуждите спектакли да гостуват в столицата, а защо не и в други големи градове. Зависи от финансовите подкрепи на местните управи, защото, както знаете, разходите в такъв случай са винаги по-големи от приходите. Важно е българският театрален зрител да има самочувствието, че може да гледа едни от най-добрите постановки от Европа и света, а не само да чете в интернет за тях. Това, повярвайте ми, постепенно ще изгради една нова култура на театралната публика, която пък от своя страна ще повлияе и на театралния процес у нас. Чудесно в случая беше, че самият Деклан Донелан успя да дойде в България, което съвпадна и с премиерата на неговата книга на български език "Актьорът и мишената". А френските актьори също бяха развълнувани, защото в София беше тяхното стотно представление на "Андромаха". Изобщо виждате колко много творчески енергии бяха задвижени около този проект.

**Сп. "Театър":** За финансирането на форума. Той вече има добър организационен опит, но дали финансовата му подкрепа някога ще стане адекватна на тази, която получават големите фестивали по света? Ще дойде ли световният театър и у нас?

**Николай Йорданов:** Въпреки че през последните години основните съорганизатори на фестивала - Министерство на културата и Община-Варна - повишиха своята финансова подкрепа, все още сме много далече от ресурсите, с които разполагат подобни фестивали на нашата географска ширина - Румъния, Сърбия, Македония, Турция. За големите фестивали по света дори не ми е удобно да говоря, защото нещата са несъизмерими. Но надявам се, че както съорганизаторите - министерството, общината и БАТ, така и множеството партньори, с които работим постепенно започват да оценяват значението на този театрален форум. Защото, макар и с цената на много усилия, световният театър вече започва да идва у нас - достатъчно е да спомена имената на такива режисьори като Андрий Жолдак (Украйна), Силвиу Пуркарете (Румъния), Алвис Херманис (Латвия), Арпад Шилинг (Унгария), Енрике Диаз (Бразилия), Йохан Симонс (Холандия)... Или танцовите трупи като "Ви толд данс къмпъни", "Кандуко", Рандъм данс" (Великобритания), "Линга" и "Дрифт" (Швейцария)... Или такива оригинални театрални форми като шоуспектаклите на Найджъл Чарнок и Урсула Мартинес (Великобритания), реалити-пърформънсите на "Гоб скуод" (Германия / Великобритания) или "От другата страна" (Хърватия")... Вярвам, че тепърва ще успеем да привлечем вниманието и на други знамени-ти имена от света на театъра, защото едно гостуване на трупа от висок ранг не е въпрос само на налични финансови ресурси, но и на доверие, които си създал в международните фестивални и театрални среди. Това изисква време и продължителни усилия, които целият фестивален екип полага вече толкова години.

Но фестивалът е нещо много повече от гостуване на спектакли. Той е работна среда, съсредоточие на енергии, място за дискусии. Нашият фестивал не раздава награди. Неговият смисъл е в срещата на хора, които имат какво да си кажат един на друг.



# ТЕАТЪР В КНИГИ

## БОГАТ ПОТЕНЦИАЛ ЗА ТЕАТЪР

*Драматургичните творби на Кирил Топалов, събрани в солиден том от Университетското издателство „Св. Климент Охридски“, са неотделими от множествената му битийност на университетски човек. В българския случай тази множественост произхожда от възрожденските ни учителни времена и не е случайно, че авторът им от десетилетия преподава българска възрожденска литература. Той е и професор, и белетрист, и есеист, и автор на учени съчинения, ще се ограничa в изброяването на обществените му роли... Но освен тази биографична резултатност на университетския човек, той е орисан с духовна нагласа, която различава пишещия с отговорност от другите простосмъртни. Съвременният университетски интелектуалец е вгледан проникновено и ежедневно както в психичното на отделния човек с неговите травми, така и критично в социалното, сиреч в обществените и политически устройства, безпорядък, революции. Драматургията на Кирил Топалов е положена в широкото историческо време от Девети век ( „Притча за философа“), през началото на Втората българска държава („Страшният съд“), и Софрониевите времена („Бог високо“), до сливането на Вазовата и Алекова карнавална следосвобожденскост с актуалното съвремие. Въпреки това продължително, богато и трудно удържимо „единство на времето“ в тази драматургия, единството на мястото може да се нарече Стара Европа. Интересът е към конкретния българин – с неговото самосъзнание и идентичност като лична психика и като народопсихология. Носителят на такова богато наследство и на критична нагласа, независимо дали работи или не в Университет, постоянно се опитва да прозре, да положи тревожното си - от толкова много история - съзнание, заедно с размислите на възприемателите си, отвъд видимостите... „Отвъд травма и революция“ – ако използвам блестящо показателното название на книгата на Златомир Златанов ... И травмите, и революциите на действителността ни през последните петдесетина години, при това пресъздадени в най-добрата реалистична традиция на българската литература за театър, са налични в драматургичното творчеството на Кирил Топалов. Показателни са дори само названията на събраните в този солиден том произведения - „Нерви за любов“, „Игра на мъж и жена“, „Аз съм Мария“, „Маймунска история“, „Бизнес“, „Спасителят“, „Притча за Философа“, „Елате ни вижте“, „Страшният съд“, „Бог високо“, „Експериментът“, „Вива академия“, „И есен идват щъркели“. Да не пренебрегваме и пиесите за деца „Свободно съчинение за слънцето“ и „Да, ама не“ , защото, знайно е, че пиесите за деца се пишат като тези за възрастни, но много по-трудно...*

*В заключение и кратко препоръчително – дано повече режисьори посягат към това изключително богатство от потенциал за театър.*

*Румен Спасов*

НАТФИЗ NATFA




# КОГАТО НАТФИЗ БЕШЕ ВИТИЗ

*Проф.* НАДЕЖДА СЕЙКОВА

*Настоящият текст е част от автобиографичната книга "На сцената на спомените", която е в процес на завършване*



*Н. Сейкова*

Тази година НАТФИЗ "Кр. Сарафов" чества 60-годишния си Юбилей. Връщайки се мислено в миналото осъзнавам, че 53 години от моя живот са свързани с Театралната академия. В есента на 1948 г., когато бившата двегодишна Театрална школа стана Държавно висше театрално училище (ДВТУ), се явих на приемни изпити по актьорско майсторство и режисура. Бях на 17 години, току-що завършила девическата гимназия в град Луковит. В онези следвоенни години храната се продаваше с купони, а дрехите се преправяха и износваха до скъсване. Става ми и смешно, и тъжно, като си спомня в какви одеяния съм се представила пред Комисията: "тиролски" костюм от пола, блуза и елече, ушит от майка ми. Полата - от домашно свилено платно, тъкано от баба ми и боядисано в оранжевочервено. Блузата - прекроена от стари опалени жълти пердета. Черното елече - от кадифена възглавница. Този провинциално-екзотичен ансамбъл се

допълваше от къси бели чорапки, бели гуменки и две рижи, дълги до кръста плитки. На всичкото отгоре майка ми не искаше да уча за "циркаджийка", както се изразяваше тя и в знак на протест ми скри купоните за хляб. Баща ми, който ме подкрепяше, омеси един клисав черен хляб и с него ме изпроводи за столицата. Те и двамата бяха учители със строг морал, но въпреки поколенческите различия във възгледите ни, аз им дължа много. Вероятно от тях съм наследила любовта си към педагогиката. Навремето Апостол Карамитев обичаше да казва, че е "даскал по душа" - и аз мога да кажа същото за себе си.

За кандидатстудентските изпити в София ме приюти една моя бивша съученичка - нямах други познати. Учудващо за мен бях приета и режисура, и актьорско майсторство. Записах се в режисьорския клас на проф. Боян Дановски, а по актьорско майсторство ни предаваше проф. Стефан Сърчаджиев. Театралното училище, чийто ректор беше проф. Д. Б. Митов, се помещаваше в двуетажна сграда на "Патриарх Евтимий". През 1950 г. с помощта на нас, студентите, се надстрои още един етаж. Имахме две малки учебни сцени, няколко аудитории и едно вътрешно дворче, което за нас беше истински рай. В него се събирахме през междучасията, разговаряхме, свиреше се на китара, репетираха се откъси. Дворчето така ни сближи, че и досега всички, които учехме по онова време, се чувстваме като една голяма театрална фамилия. Нашият курс беше богат на талантливи и ярки индивидуалности: в актьорския клас бяха Георги Калоянчев, Коста Цонев, Катя Зехирева, Луна Давидова, Катя Динева, Васил Мирчовски, Иван Тонев, Саша Игнатиева, Николина Лекова, Жени Божинова и други. Режисьорският ни клас беше от десет души, сред които Вили Цанков, Рангел Вълчанов, Николай Люцканов, Никола Корабов, Симеон Шивачев, Ребека Арсениева-Майлер. На моите седемнайсет години аз - Сейчето или Сежда, както ме нарича-ха - бях най-малката.

След дипломирането ме назначиха асистент в Народния театър. Но само две години по-късно, през 1954 г. се завърнах отново, вече във ВИТИЗ, в новата сграда на "Раковски" като преподавател. Бях поканена за асистент от проф. Моис Бениеш. В продължение на 16 години асистирах и на професорите Боян Дановски, Стефан Сърчаджиев, Филип Филипов.

**Професионално израстване и административно-ръководно бреме**

През 1977 г. поставях в киевския театър "Ив. Франко" "В полите на Витоша". Един ден, по време на репетиция, получих съобщение от ВИТИЗ, че съм избрана за професор по актьорско майсторство и режисура. А няколко години по-късно, през 1981 г., бях избрана за ректор на ВИТИЗ. По онова време изборите ставаха след консултации с най-изтъкнатите театрални преподаватели, които правеха своите предложения за нов ректор. Оказа се, че е издигната само моята кандидатура. Това предизвика у мен притеснения и страх. Плашех се от властта и от административния товар. Опитах да откажа, изтъквах, че все още не се чувствам готова за такава сложна ръководна дейност, но възраженията ми не се приеха.

За щастие, имах шанса да работя с чудесен заместник-ректорски екип. Благодарна съм на проф. Гриша Островски, който беше много полезен със своята ерудиция, авторитет, идеи, опит. Добре се разбирахме и работихме с проф. Николина Георгиева и проф. Христо Руков, а също и с ръководителите на катедрите.

Дейността си като ректор започнах "на куц крак". След избора поканих проф. Островски да се разходим до Витоша и по време на разходката да обсъдим нашата бъдеща дейност. Качихме се с открития лифт до хижа "Алеко" и оттам продължихме към Черни връх, увлечени в планове и мечти за бъдещето на ВИТИЗ. Проф. Островски за първи път се возеше на открит лифт. На връщане той не успя да се качи на седалката и остана долу на площадката. Аз вече бях във въздуха, но се притесних, че го оставям сам и скочих. Лифтът ме повлече и се нараних доста сериозно. Деловата разходка свърши за мен в "Пирогов". Така дейността си като ректор започнах с контузия, но и с решителен скок в "неизвестното".

С доста усилия нашето ръководство издейства допълнително за ВИТИЗ три сгради на бившия Свободен университет, на съседната улица "Стефан Караджа". И досега те са част от учебния комплекс на Академията - разбира се, основно ремонтирани и модернизирани. В периода на моя мандат се основа и утвърди Кинофакултетът на ВИТИЗ със своя учебна киностудия. Обособи се като самостоятелно звено и Катедра "Куклено актьорско майсторство и режисура". Открихме Учебния куклен театър, а в Учебния

драматичен театър представленията често се играеха в препълнен салон с правостоящи. Имаше два случая, когато публиката не се побра в салона за последните дипломни представления. Наложи по настояване на зрителите студентите да повторят представленията след десет часа същата вечер.

ВИТИЗ сключи договори с извънстолични театри за гастроли на Учебния драматичен театър. По този начин директорите им се запознаваха с нашите възпитаници и се договаряха за назначения. По онова време за завършилите студенти имаше задължително разпределение от 2-3 години преди всичко в извънстолични театри, по договаряне с директорите им. Там младите актьори правеха своя дебют с професионален екип. А периодичните национални прегледи на българската драма и театър даваха възможност постиженията им да се забележат. Те получаваха шанс за по-нататъшно израстване в по-големите столични и извънстолични театри. Днес много от завършващите не искат да напуснат столицата и чакат да им излезе късметът. За съжаление той не винаги ги спохожда и някои от тях постепенно се депрофесионализират и отпадат от театъра.

Като ректор провеждах ежегодни срещи с всички класове във ВИТИЗ, където студентите споделяха впечатления и препоръки относно учебния процес и техните преподаватели. Това беше своеобразно изследване на студентското мнение, както го наричат сега. На базата на тази обратна връзка провеждах срещи с катедрите и отделно разговори с преподавателите, към които студентите имаха забележки и изисквания. Тези срещи понякога за мене бяха много тежки, защото и двете страни на конфликта имаха своя правда, а аз трябваше да бъда арбитър между тях. Сигурно съм имала своите пропуски и грешки, но се стремях да бъда безпристрастна и обективна.

В онези години кандидатите за ВИТИЗ бяха много. Понякога стигаха до 1500 души. Някои се опитваха да влязат с всички средства. Налагаше се да устоявам на натиска на висшестоящи инстанции, а и на напористи родители. Това беше тягостна и неблагодарна работа, но тук ще разкажа няколко комични случки. Веднъж един баща ми предложи цяла свиня, ако "вкарам" сина му във ВИТИЗ. Друг ми предложи едномесечна почивка на лозето му, за да ям "грозде на воля". Една майка, чийто син беше късан три години подред, ми изиграла цяла мелодрама, със сълзи на очи призова майчинското ми чувство и накрая размаха някаква златна верижка. Помолих я да напусне, а тя на излизане вметна, че може да добави и "долари към верижката". Обадих се в милицията, за да ги попитам как да действам в такива случаи - отговорът беше: "Никак". Помня и друг случай: един шофьор на такси ми поиска обяснение, защо комисията го е скъсала. След време ми изпрати благодарствено писмо с покана да ме вози безплатно в таксито си, затова че съм му помогнала "да не си обърка живота".

По време на моето ректорство ВИТИЗ получи покана от CILECT - Международната организация на училищата по киноизкуство - за членство и участие в конгреса й в Сидни, Австралия. Преподавателите от кинофакултета бяха заети - по онова време в нашата страна се снимаха от 30 до 60 филма годишно. Наложи се да замина аз. Много от делегатите на конгреса тогава за първи път научиха за нашия институт и за България. На заключителното събрание вместо да произнеса приветствие, аз изпях една българска народна песен. С това спечелих участниците в конгреса и досега получавам от тях писма, картички и поздрави. (Друг е въпросът, че после в България "отговорни кадри" ме мъмриха, че подобно приветствие било "несериозно". Кой ги е уведомил за тази случка, така и не разбрах.)

В същия период ВИТИЗ сключи и доста международни договори. Почти всеки клас гастролираше не само у нас, но и в чужбина. Оживи се обменът на преподаватели.

**Педагогически търсения**

През 1970 г. Катедра "Актьорско майсторство и режисура" ми повери първия самостоятелен клас. Опитах да приложа своя 16-годишен опит и това, което съм научила от моите учители, както и да експериментирам със свои идеи, упражнения и методика. Още на приемния изпит се стремях да открия не само артистичните качества на кандидатите, а и да преценя техния характер, силата и волята, необходими за развитието на таланта.

В първи курс правехме публични етюди в парка за проверка на концентрацията. Тъй като студентите понякога доста се увличаха, някои от тези етюди надхвърлиха предварителните ми намерения и доведоха до неочакван, а и рискован за нас развой. Например, задачата на един студент беше да изиграе, че му прилошава и при-

пада. Той избра да разиграе този етюд в парка, близо да Цариградско шосе. Докато се усетим, се насъбраха хора и решиха да викат "Бърза помощ". Наведох се уж да го свестявам и му просъсках: "Ставай." Той се "свести" и обясни, че бил припаднал от глад. В друг етюд студентите гонеха въображаем крадец, който им откраднал портмоне. Един минаващ милиционер се включи в преследването и потича с нас. Студентът, който беше най-отпред, се усети и се затюхка, че крадецът е избягал; така гонитбата приключи. Разиграхме също публични скандали, сцени на ревност и т.н., в които се включваха случайни очевидци и минувачи, без да подозират, че участват в упражнения по актьорско майсторство.

В следващия випуск реших да правя площаден театър не само с публични етюди, а и с представления в парка. Вече по-системно въвеждах в обучението фолклора, като го превръщах в сценично действие. В резултат се получаваше зрелищно представление със стихове, песни и танци. Реших да изведем този тип представление извън стените на ВИТИЗ. Един следобед студентите, облечени в носии, преминаха с тъпан по улиците. Стигнахме до голямата площадка в парка (предварително бях взела специално разрешение от милицията за това събитие). По време на представлението забелязах колко комплексирани и подозрителни бяха зрителите. Когато наближи огласеният час, се събраха деца и насядаха по пейките и по тревата. Възрастните обикаляха, все едно че случайно се разхождат. После постепенно се приближиха и седнаха, като реагираха все по-бурно и живо, а накрая ни поздравиха и питаха кога ще дойдем пак.

Една зима, с друг випуск, направихме публичен театър под Черни връх, до хижа "Алеко". Там изиграхме "Сганарел" на Молиер, постановка на моята асистентка, сега професор Елена Баева. Беше неделя и имаше много туристи. Студентите бяха облечени в спортни екипи и трябваше да се адаптират към специфичната обстановка. За да "разчупят леда", те започнаха игра със снежни топки, в която постепенно се включиха ученици, деца, туристи. В разгара на играта се обяви представлението. Заваля сняг, но зрителите стояха и гледаха как студентите с увлечение играеха в снега. Накрая ги изпроводиха с аплодисменти. За разлика от зрителите в парка в планината хората бяха по-освободени и непосредствени.

Целта на тези експерименти беше осъществяване на пряка връзка с публиката, приспособяване към необичайните обстоятелства, преодоляване на задръжки и комплекси. Освен всичко друго, студентите имаха възможност да наблюдават различни зрители и техните реакции. Публични етюди правих и с всички следващи класове - по улиците на София, в парка, на Витоша.

**Четиридесет и девет години със студентите**

През всички тези четиридесет и девет години, в които съм преподавала във ВИТИЗ/НАТФИЗ, институтът се превърна в мой втори дом. По мои изчисления съм преподавала на 15 випуска с общо над 260 студенти. Преглеждам списъците с имената и виждам колко актьори са излезли от тези класове, а също така говорители, водещи в радиото и телевизията, режисьори, театрални директори, успешни театрални педагози и основатели на театрални школи у нас и в чужбина. Има и такива, които са се реализирали извън театъра, а често и извън страната, но са споделяли с мен колко им е помогнало театралното образование във всякакви видове дейност. За съжаление, има и мои студенти, които не са вече сред живите, светла им памет.

Студентите не ми даваха възможност да остарея във възгледите си и усещанията си за света. Трябваше да вляза в тяхното мислене, в тяхната съвременна чувствителност и заедно с това да им предам моя опит и познания. Разбира се, имало е и конфликти, и недоразумения, и "сръдни" между нас. Но аз обичам всичките си студенти, на всички съм се опитвала да вдъхвам кураж и надежда - неслучайно името ми е Надежда. Когато отида да ги гледам на сцената, някои от тях вече с побелели коси, съзнанието ми се раздвоява и като на кинолента ги виждам още от приемния им изпит - как са изглеждали, как са били облечени, какво са изпълнявали; а след това в спомените ми бързо преминава целият им творчески път. А те от сцената много често разбират, че съм в залата - разпознават ме по смеха. И след представлението ме търсят с поглед, махат ми, пращат ми въздушни целувки. Няма театър в България, в който да няма мои студенти - научих от тях, че те самите наричат себе си "сейковчета", радват се когато работят заедно и се смятат за едно голямо семейство.



# Проф. АНАСТАСИЯ САВИНОВА

*Преподавател по сценично движение, председател на Консултативен съвет по образование - НАТФИЗ*

*- Вие сте дългогодишен преподавател в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов", но откога започна това?*

- Дълга равносметка, но в някаква степен и оптимистична. Преди 40 години за първи път започнах да преподавам, две години преди това бях завършила Академията и работих в Бургаския театър по разпределение. Доц. Герда Глог-Ангелушева , моя преподавателка по пластика, една много интересна личност и голям патриот на България, основател на катедра Сценично движение, напредничава още в ония години в своята методология, ме покани да стана неин приемник . Поех с радост и огромно увлечение нейния път и оттогава до днес съм тук.

*- Променят ли се критериите през годините при приема на студенти?*

- Не, критериите и показателите са едни и същи. Данни физически, психически, психо-физически, потенциални заложби на талант, ето това търсим да открием. Разбира се, при всеки педагог методите, по които изпитва, са различни. Това, което се променя е първо драстичното намаляване на кандидатите, които някога бяха стотици до хиляда, вече са до 400. Естествено това се обяснява с цялото икономическо състояние на държавата въобще, както състоянието на изкуството и на театрите, които са изпозакрити и завършващите студенти нямат къде да се реализират. За музикантите и художниците е по-лесно - те имат общ език с целия свят, а за актьорите и тази врата е заключена , кукловодите се пласират по-лесно, защото тяхното изкуство е по-интернационално.

*- Правите ли компромиси при избора на кандидати?*

- Не мисля, че сме правили компромиси . От 40 години неизменно съм в комисия за прием на актьори както за драматичен, така и за куклен театър и не бих казала, че има връзкарство. Признавам, че кандидатстват и деца на големи актьори, но и те също биват късани по една, две или три години, докато самите те се откъснат от бремето на своите родители и започнат да присъстват нормално на сцената, изявявайки своите лични качества и възможности. Приемствеността е хубаво нещо, тя съществува и в други среди и защо да я няма и в театъра. Това, което се променя, е бройката на кандидат студентите, за разлика от предните години, когато в огромната маса кандидати имаше и много зевзеци, които се хващаха на бас на ъгъла на "Раковски", че ей сега ще наминат, ще се явят и ще бъдат приети. Нямаме вече такива импровизации, тук идват така да се каже заклетите привърженици на театъра и такива си и остават, независимо от материалната мизерия, на която се обричат.

*- Вие към какво се стремите да насочите студентите през четирите учебни години?*

- Нашите специалности от практическите дисциплини са всеобемни, поливалентни . Пластиката не е качество само за себе си, студентите не влизат в гимнастически салон, за да се развият в него до степен на

състезатели - не целим това в тях . Ние формираме творчески екипи в отделните класове, в които влизат преподаватели по слово, пластика и актьорско майсторство. Всеки екип, съвместно с координирани усилия , развива многостранно актьорските качества и умения у бъдещите актьори. Освен развиването на психо-физическите и актьорски качества, ние се стремим да ги направим личности, мислещи, отговорни, морални. Това са много отговорни и сложни задачи, повече от тези, които сме приели като своя мисия. Убедена съм, че дори техните родители не предполагат колко и какви грижи влагаме за децата им, как ги отглеждаме.

*- След завършване студентите трябва ли да изучават допълнителни техники и да продължават своето развитие извън Академията?*

- Цял живот! Не е тайна, че всички актьори по света, от млади до стари, винаги преди роля посещават допълнителни курсове според изискванията, които поставя образа върху който работят. Именно затова съществуват и безброй частни школи, които помагат на актьорите да се поддържат в най-висока форма.

*- Доколко студентите от катедра куклен театър ви провокират за създаването на спектакли?*

- Изключително много! Публично достояние е, че куклената школа в НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов" е много силна, известна е с този си престиж и по света. Сред самите куклени класове съществува някакъв феномен, който ги прави много по-старателни, амбициозни и работливи от колегите им от драматичния отдел. Освен самата актьорска професия и качествата за нея у тях се развиват и уменията за втората професия - самото кукловодене и техника за игра с различни системи кукли. Но това изисква и друг строй мислене, това е "свирене " на инструмент, през който те превеждат живота на своите образи. Поради богатата асоциативност на куклено изкуство актьорите в него развиват у себе си богато, дълбочинно творческо мислене и въображение. Всичко това ги прави особено податливи за участие в създаването на един много по-богат и съвременен театър.

*- Кукленият театър само за деца ли е предназначен?*

- Не, но самият куклен театър не полага усилия да си създаде и друга публика . Доста спорадични са опитите за създаване на куклен театър за възрастни.

*- Тази година катедра "Сценично движение" чества 40-годишината си, която съвпадна с 60-годишнината от създаването на театралната Академия...*

- Получи се едно приятно съвпадение. Катедра "Сценично движение"бе създадена от доц. Герда Глог-Ангелушева, след това я пое проф. Христо Руков, впоследствие и ректор на Академията. Тази катедра измина славен път, беше и остана като катедра, от най-живите и сочните тук, които захранват всички програми и изяви на Академията с атрактивни и стойностни изпълнения. Тя се развиа в посоката на новите дисциплини, които вкара - "Театър на движението", "Танцов театър". Всяка от дисциплините при нас е ценна и безкрайно необходима в синтетичното изграждане на актьорите. Така че този юбилей беше приет много радушно от цялата театрална общественост, от всички студенти в Академията. Направихме голям концерт с представяне на всички дисциплини, поканихме гости от чужбина - наши колеги, изявени творци, актьори или пластици, които цяла седмица изнасяха открити уроци, което е школа за нашите студенти и педагози в катедрата. Проведохме и научна конференция, обменихме опит, а докладите ще излязат в научен сборник, посветен на този юбилей и международната среща. На тази годишнина беше посветен и спектакълът с маски, който направих месец преди дипломирането на актьорите от Кукления отдел. С тези студенти работихме почти денонощно. Сами си направиха музиката, рисуваха и изработваха маски, декор, редиха осветление, измисляха и сътворяваха заедно с мен целия спектакъл. Това са четири-пет миниатюри, от които се получи атрактивен и, надявам се, смислен спектакъл, който се приема бравурно. С него донесохме и голямата награда на Благоевградския международен театрален фестивал и имаме няколко покани за международно участие. Спектакълът е без текст и това улеснява пренасянето му по света. Надявам се гостуванията ни да бъдат от голяма полза за младите актьори, бедата е само, че те завършват. Един спектакъл като този, трябва да има бъдеще, но след дипломирането на студентите трябва да се търсят спонсори за наемането на зали, за реклама, за да си създаде своята публика.

*- Можем само да пожелаем успех, защото много от спектаклите от катедра Куклен театър*

*правят опити да се продължи техният живот и това е много хубаво. Един такъв скорошен пример е "Жажда" на миналогодишните дипломанти.*

- Да. "Жажда" беше направена по мои упражнения с чаши, които асистентът Велимир Велев разви много удачно. При работата с маските по правило се насочвам към куклените класове . Имам един успешен опит с драматичен клас преди години - този на проф. Надежда Сейкова, но тогава нейните студенти бяха много ярки и сочни актьори. Там бяха Мариян Бачев, Маргита Гошева, Невена Калудова, един силен и интересен състав, който успя да работи изключително атрактивно и технично с маски.

*- На такива атрактивни решения ставаме свидетели, докато гледаме вашия спектакъл " Другото АЗ", където актьорите слагат маските по всички части на тялото си, а не само на лицето .*

- Моя измислица и приумица е да се играе по този начин. Навярно някъде са правени подобни опити, но колегите които дойдоха от чужбина, го приветстваха като уникален спектакъл. Учебната работа с маски обогатява много актьорите, този феномен се оказа удивително сполучлив в процеса на формиране на бъдещия актьор. Професорската ми дисертация е върху театралната маска в обучението на актьора. А когато поставяме маските и по различните части по телата на актьорите се получава нова и сложна анатомия на образа. Актьорът не се вижда директно, той се наблюдава само с вътрешното си зрение, вижда своя персонаж в пространството по един много сложен професионален начин. Българският актьор си остава талантлив и се иска поне малко подкрепа, за да се развива и да възмогва духовността на нацията. Това е един от малкото пристани в изкуството, към които публиката се завръща и не бива да изпускаме тази възможност, за да изпълнява театърът достойно своята мисия.

*- Каква бихте искали да изглежда вашата любима Академия след години?*

- Все така наситена с всеотдайни преподаватели, все така посветени на призванието си студенти, с подобно на настоящото демократично, свободомислещо, широко скроено ръководство на академията, с много нови специалности, с много кандидат- студенти и с много чуждестранни студенти при нас. Остава да направим потребната стъпка за привличане на студенти от цял свят за обучение при нас - още повече, че вече предоставяме възможности за театрално и кино обучение на английски език.

*Тинка Николова*



## Проф. ДОРА РУСКОВА

"Завърших с отличие ВИТИЗ през 1972 г. и заминах по разпределение в Куклення театър в Стара Загора.Бях актриса, играех във всички постановки и това, което правех, ми носеше радост и удовлетворение. Тогава проф. Ат. Илков ме покани за свой асистент в ръководения от него клас по актьорско майсторство за кукален театър в НАТФИЗ. Оказах се пред сложна дилема - актриса или учителка? Защото във времето, за което говоря, далечната 1974, нямаше частни театри и единствената ми възможност за реализация като актриса в София беше Централният куклен театър. Вероятността да попадна там беше много малка, така че приемайки поканата за мен значеше да се откажа от актьорска кариера. След драматична вътрешна борба, притисната по-скоро от житейски обстоятелства, приех поканата. Така се оказах преподавател в НАТФИЗ и от тогава, та до днес. Сега мога да кажа ,че не съжалявам за направения избор.

Обичам кандидат-студентските изпити. Все още се вълнувам от срещата с тези млади хора, решили да посветят живота си на актьорска професия. Изпитвам дълго. Искам да разбера какво се крие зад видимото. Напрежението, желанието да се харесат на комисията кара кандидатите да се държат неестествено. Плахи или дръзки, всеки от тях е един любопитен нов свят, който се опитвам да открия, да усетя. Старая се да създам условия, в които да могат да разкрият максимално своите възможности, да им помогна да разкрият истината за себе си и света, който носят. Също така се опитвам да разбера кои са силните и слабите страни на кандидата, качествата и недостатъците, перспективата за развитие. Убедила съм се от досегашната си практика, че успявам правилно да преценя творческите възможности на кандидата. Онова, което и до днес ме затруднява, е свързано с преценката на личностните качества, свързани с характера - отговорност, воля, работоспособност, устойчивост, егоизъм, егоцентризъм и др. подобни - качества, които по-късно в процеса на обучение и реализация се оказват изключително важни за човека. Така че при приема на студенти търся " всякакви". Стремя се към цялостна оценка на кандидата ,защото всичко има значение - и таланта, и интелекта, характера, и външността, възпитанието, иЕЕ За нашата специалност "актьорство за куклен театър" кандидата трябва да притежава и още едно важно качество - способността да одухотворява неживата материя. На изпита оценявам дори способността на кандидата да се забавлява, удивлява и увлича от "оживяването" на куклата - конкретна или условна.

Правя ли компромиси? Зависи. Има незначими неща, поправими, според конкретния случай и ситуация. Не правя компромиси с дарбата. Ако съм убедена, че кандидатът няма необходимите качества, не правя компромиси. Считам, че така е по-добре. Всеки човек се стреми към успех и признание и ако кандидатът няма качества, по-добре навреме да се ориентира към друга професия, която ще му носи радост и удовлетворение.

Искам студентите да могат и да знаят. Да се стремят към съвършенство. Да помнят, че винаги може повече, а щом може значи трябва. Да бъдат отговорни към колегите, към своя талант, към професията. Да не забравят, че радостта и удовлетворението от работата идват след усилието. Да бъдат вечно отворени за знания. Да бъдат любопитни и любознателни. Да са добронамерени в отношенията си един към друг. Да не престават да търсят. Да помнят, че професията, която са си избрали, иска да й се посветят. Да помнят, че техния успех е преди всичко в ръцете им. И още. И още. И още. Ясно е за всички, че развитието на студента не свършва с дипломирането. Това е, все още, начало по пътя към усъвършенстването. Колкото повече знания и умения притежава актьорът, толкова по-богат и стойностен ще е неговият сценичен език.

Не съществува битка между куклен и драматичен театър. Ако наистина има, това е битка на комплексари. В съвременния театър се наблюдава стремеж към симбиоза с другите видове изкуства. На куклената сцена е нещо естествено да се видят играещи актьори без кукли редом с куклите, а на сцената на драматичния театър могат да се видят движещи се манекени, предмети и т.н. Смятам за нормално и естествено взаимопроникването на отделните изкуства, това само би обогатило сценичния език и на куклення, и на драматичния театър.

Художествения образ в куклення театър се ражда от двуединството "актьор" и "кукла". Това определя и спецификата на изграждането му. Две взаимосвързани и взаимозависими страни. От една страна е куклата, (специално проектирана и изработена за спектакъла или импровизирана), която винаги запазва някаква самостоятелност, и от друга страна актьорът, оживяващ тази кукла. В този съюз от равноправни страни водеща роля, разбира се, има актьорът, защото той дава живот на куклата, но от друга страна, куклата - специално проектирана и изработена за спектакъла или някакво условно изображение - винаги запазва някаква самостоятелност. Нещо повече, тя налага, диктува поведение със своята форма, цвят, фактура, система на управление и т.н. И най-дълбоките и искрени преживявания на актьора нищо не струват, ако не намерят израз в сценичното поведение на куклата .

Сложна и противоречива е връзката "актьор" - "кукла". И това е заложено в самата им природа. Срещат се два противоположни светове - човекът, който носи движението, емоцията, живота и куклата - но-

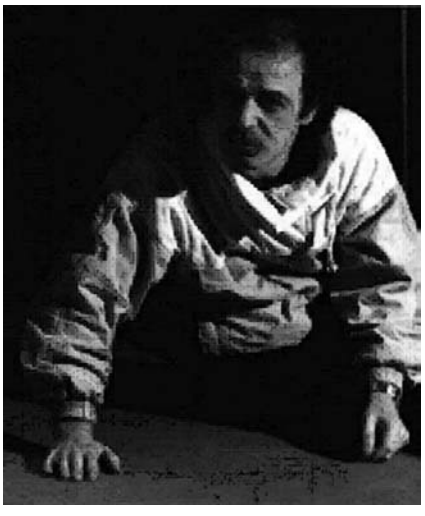
сител на статиката, застиналостта на мига. И в тази сложна връзка, взаимообвързани и взаимозависими, куклата върви към актьора и актьорът върви към куклата, за да се доближат колкото може повече един до друг, без да могат никога да се слеят, поради своята различна природа. Всеки нещо дава и всеки нещо взема в този съюз. Всеки с нещо е ограничен, но и всеки с нещо е обогатен. И в този смисъл съдбата на актьора с кукла е винаги съдба на две неразривно свързани същества - мъртвото, ставащо като че ли живо и оживяващият това мъртво нещо - актьорът, отдаващ му своето въображение, емоция, мисли, без да може никога да се слее напълно с това странно същество -куклата.

Доколко съществува изместването на живия план в съвременното куклено изкуство?Ако под жив план разбираме играта на актьора в куклення театър без кукла, то бих могла да кажа, че стига това да е мотивирано, да е балансирано, може да бъде използвано като средство, обогатяващо сценичния език или идеите на представлението. Гледала съм представления, в които присъства жив актьор и така общува с куклата, че тя изглежда още по-жива, а също и такива, в които куклите са мъртви дори и да не виждат анимиращите ги живи актьори. Въпрос на баланс, на мотивация, на майсторство.

Спецификата на сценичното общуване също е подчинено на дуализма при изграждането на сценичния образ - актьор плюс кукла. Такова многообразие на общуването, каквото има в куклення театър, няма другаде - общуване на кукла с кукла, общуване на актьор без кукла с куклата на партньора, общуване на актьора с анимираната от него кукла и т.н. Сложен и противоречив е също така и самият процес, който протича между общуващите на куклената сцена актьори с кукли, но това е тема, достойна за докторско изследване и затова предлагам да завършим с думите на Йори от известната книжка на А.Милн "Мечо Пух". Цитирам по смисъл: "Общуването, драги Прасчо, това е вземане и даване, това е обмен на мисли и мнения, а не да те попитат "Здрасти, как си?", и когато се обърнеш, да отговориш, да видиш отдалечаващата се опашка на този, който ти е задал въпроса." С кукла или без кукла, в драматичен или куклен театър, общуването е процес, в който наистина трябва да има обмен на "мисли и мнения".

Накрая бих искала да кажа, че студентите, завършили специалностите актьорство, режисура и сценография за куклен театър се изявяват с успех и на куклена, и на драматична сцена, в киното и телевизията. Зависи от възможностите и от шанса."

*Записа Тинка Николова*



# Проф. СЛАВЧО МАЛЕНОВ

*- От кога сте преподавател в катедра "Куклен театър" към НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов"?*

- За първи път започнах да работя със студенти през 1981г., но като щатен преподавател в НАТФИЗ ( тогава ВИТИЗ) дойдох по-късно. В началото бях асистент при проф. Николина Георгиева и поставях спектакли със студентите като тяхна курсова работа. След това си работех в театъра и не съм искал да ставам учител. През 1984г. на един от фестивалите "Златен делфин" проф. Атанас Илков ни покани заедно с Петър Пашов да му станем асистенти. Съгласихме се. Тогава работехме много като хонорувани асистенти и разбрахме какво е да си преподавател, защото студентите са жадни за знания, искат нещата да им се получат добре. Имаше случаи, в които

те искаха да ни носят кафета и сандвичи, но само да сме с тях. По цял ден работехме. Влизахме в девет часа сутринта и си тръгвахме в десет вечерта. Много изтощителна работа, но този клас на проф. Илков беше много голям и все с талантливи хора. Там бяха Сашо Морфов, Пламен Кьорленски, Христина Арсенова, която сега е директорка на Бургаския куклен театър, Дарин Петков - директор на театъра в Стара Загора, Нина Димитрова, която със Зуека направи театър "Кредо", Боряна Георгиева, която в момента е доцент и работи с проф. Румен Рачев, Катя Илкова, Любен Гарабедян, който създаде театър "Ариел" и мн. др. Изключително интересен клас. Всички бяха напористи и искаха да научат много. Знам, че тогава каталясвах от работа с тях, а имах и задължения в Пловдивския куклен театър и изобщо нямаше възможност да остана само в Академията. Така или иначе аз отказах за известно време да бъда преподавател, защото станах художествен ръководител на ЦКТ сега СКТ. Около две години това беше едно огромно наказание за мен, тъй като проблемите са от съвсем различно естество в сравнение с творческата дейност. Като мина около една година и половина си подадох оставката. Но с излизането ми от СКТ останах малко без позиция и Петър Пашов ме викна да създаваме Театър ателие "313". Заплатите там бяха много нещастни и не се получи. Проф. Николина Георгиева ме покани да взема клас по режисура за куклен театър някъде през 1992г., приех, но пак бях на хонорар. Престанах да поставям, отказах всички ангажименти, а заплащането в НАТФИЗ беше нищожно в тези кризисни години. Тогава реших, че така е невъзможно да се работи, че човек не може да се издържа само с преподавателска дейност. По този начин изкарах донякъде един випуск, след което вече ми предложиха щатно място и нещата се пооблекчиха. Тогава всъщност открих, че в преподаването на режисура се изисква нещо друго, т.е. режисурата не се учи, човек се ражда режисьор, той трябва да е заразен с театралния бацил, да има театъра в кръвта си. Тази практика, която се е утвърдила у нас, никак не ми харесва - взимаш хора, които отговарят на тестовете, показват някакви качества, литературни знания, обща култура, но това не прави театралното мислене. Театърът не е само професия и работа. Когато ние кандидатствахме беше различно. Ние учехме заедно с актьорските класове, приемаха ни като актьори и в процеса на работа хората, които бяха по-инициативни и организирани, изплуваха и показваха, че носят театъра в кръвта си, тогава казваха кои да опитат с режисурата.

*- Освен въображението и театъра в кръвта какво друго търсите в кандидат-студентите?*

- На първо място трябва да са личности, да имат човешки качества, да притежават свобода в мисленето и фантазията, да могат да поемат отговорност, да рискуват. Вкусовете ни може да не съвпаднат, въпреки че ние самите подбираме кандидатите, които да ни импонират по някакви качества и параметри, но в крайна сметка те постепенно се формират и започват да проявяват личностните си качества и предпочитания. При нас има един производствен процес, в който се хвърлят много усилия и време. Този процес е свързан с хората от ателието, които създават куклите и ако те не са хубави не могат да се направят добри роли. Именно тук започва съпротивата и на артистите. Това е все едно да пуснеш оркестър със счупени инструменти. В този смисъл е много трудно при младите хора, защото те нямат опита и когато дойдат тези трудности, някои от тях се отказват. Аз теоретично мога да им разкажа "приказката за кукления театър", обаче практиката показва, че тази "приказка" е много тежка, има много трудности за преодоляване.

*- Към какво се опитвате да ги насочите по време на учебния процес?*

- Към нищо. Аз просто се опитвам да им покажа занаята. Не мога да ги направя творци. Общо взето, ние преминаваме няколко пъти през процеса на създаване на спектакъла като техни курсови задачи и така сглобяват технологията на режисьорския процес. Но творчеството вече е у човека, там той проявява фантазията си, креативността си и всичко онова, което може да го отличи от другите. Естествено тук в НАТФИЗ човек не може да покаже всичко. Колкото научаваш тук, толкова повече научаваш в театъра. Навремето, когато отидох в Пловдивския куклен театър и трябваше да правя марионетен куклен театър, аз нямах никакво понятие от него. Тогава много ми помогнаха артистите, за съжаление те вече не са между живите. Връзваха куклите, после започнаха да

НАТФИЗ NATFA

ги водят, показаха походки и други такива технически неща и покрай тях аз научих много. В сблъсъка с трудностите човек се научава, защото открива кое пречи и кое помага на работата. Марионетката конкретно е много придирчива кукла, при нея има правила и закони, които изискват много внимание и отдаване на енергия. Тогава се научаваш и на дисциплина, защото този вид кукла иска особено завихряне и притежава свой характер. В Академията е различно. Тук се говори по принцип. Аз обяснявам как куклите се водят, но когато създаваш нова кукла ти не знаеш какъв човек ще стане, същото е когато имаш дете, то е малко, готино, радваш му се, но в един момент, както Пинокио, то тръгва по своя си път и изобщо не те слуша. Много често така се получава и със студентите. Те си мислят, че знаят много, спираш ги, казваш им, че не е така, те го приемат, но пак се опитват да си го направят по този начин, по който са решили и благодарение на техните грешки се учим и ние. Разбира се, студентът установява, че е направил грешка и това само по себе си е много полезно, защото дава теми за лекция. Общо взето, професията на преподавателя е много неатрактивна. Независимо, че сме доценти или професори, ние сме подчинени на студентите, защото преподавателят е задължен всеки един от студентите да намери себе си и да се развие.

*- Насочвате ли студентите към алтернативно поведение в куклення театър?*

- Днешните студенти по някакъв начин са много ощетени. Ние някога имахме разпределение - задължително отиваш в някакъв театър, където трябва да стоиш известно време, да направиш спектакли. Самият аз си спомням, че прекарах известно време във Варненския куклен театър, след това в Пловдивския и се скъсах да поставям най-различни пиеси с различни актьори. Това беше един красив период. Сега може да се отиде само на няколко места, но трябва да се мисли за жилища и други такива неща, докато на нас всичко ни се даваше. Някои имат идеи да направят собствен театър. Лесно е да се наречеш собствен театър - то се прави от брат ми и аз, две колежки, баба и аз ..., но идва моментът, в който се питаш кое е театър? Защото се правят и комерсиални неща за детските градини, например. Тези, които имат по-авторски планове и амбицията да създават алтернативен театър, нямат достатъчно публика. Големите театри трябва да проявяват инициатива за такива форми и да поощряват алтернативния куклен театър. В Стара Загора и Варна правят интересни спектакли, които имат редовна публика, в СКТ се опитват. Хората трябва да преодолеят предубежденията си, че кукленият театър е само за детска аудитория. Има добър куклен театър и за възрастна публика. Аз съм против разделението между куклен и драматичен театър, защото в крайна сметка, когато едно представление е добро, всеки го разбира.

*Тинка Николова*



# ИНТЕГРИРАНЕ НА АЗИАТСКИ ТАНЦОВИ ТЕХНИКИ

АЛФАБЕ „Т"

Личните ми наблюдения и професионален опит са причина да насоча вниманието си към японския театър "Но" и Пекинската опера. Като форми на танцов театър те обединяват много от най-ценните достояния на японската и китайската културна традиция. Техният избор се основава и на факта, че имат трайно установена норми за сценична форма и методи на обучение. Танцовите им техники са издържали проверката на времето и затова изследването им може да предложи ценни находки, подходящи за интеграция в академичното обучение по танцов театър.

Театър "Но" и Пекинската опера са два представителни жанра за съответните култури. "Но" е създаден за удоволствие на аристокрацията, а Пекинската опера - като зрелище за простолюдието. Сценичната реализация и въздействи-

ето на театър "Но" се прицелват към внушението за достигане на съвършенство, посредством акта на "художествена медитация".Това ги приближава до идеята на съвременния европейски танцов театър, подчертаващ философския поглед към човешката личност. Обратно - Пекинската опера е подчинена на идеята за зрелищност, чиято съвременна аналогия можем най-пълно да открием в цирковото изкуство и шоу-индустрията .

Пекинската опера се формира като продължение на популярните местни песенно-танцови жанрове "Хуабу", възникнали още в средата на 17 век и изпълнявани от група, наречена "Анихойска". Характеризират се с голяма пъстрота и колорит, със сравнително гъвкава и свободна форма. Постепенно основни елементи на изпълнителското изкуство в Пекинската опера стават пеенето, танците, сюжетът и актьорското

*Маски Но*

Независимо, че "Но" твърде много се отличава по форма от европейския театър, основните принципи върху, които той се гради, както и хармоничността му, го правят истинско класическо изкуство. Подобен е и статутът на Пекинската опера, която по същество представлява синтезиран образ на различните видове танцово-театрални жанрове от китайското изкуство. Въпреки че се нарича Опера, тя съществено се отличава от това, което европейците днес разбират под то-

ва понятие.

майсторство. Към тях се добавят бойните изкуства, акробатиката гримът, маската и костюмът. Подобни основни компоненти са залегнали и в традицията на театър "Но". С думата танц "маи", японците обозначават всяко едно движение на актьора по сцената. По своя произход движенията представляват заемки от бита и храмовите ритуали, но имат крайно отвлечена, стилизирана и канонизирана форма. Танцът в театър "Но" се състои от пози наречени "ката", всяка от които е във висша степен стилизиран жест. Чрез съчетаването им може да се изрази всяко чувство и ситуация, което в драматичното театрално изкуство се постига чрез словото. По същество танцът в театър "Но" е движение, разделено на пози. Принципно, всяка поза на актьора би следвало да илюстрира съответен текст, но такава пряка зависимост между поза и съдържание не е задължителна. В някои ситуации вокалната част от музикалния съпро-

по отношение на придвижването, така и по отношение на всеки един жест. Съществуват четири основни форми в съответствие, с които актьорите се движат, стоят, седят или заемат пози с ветрилото. Първото и основно правило е спазването на вертикално положение на корпуса със специфичната му постановка. Тук е явна приликата с всеки един вид класическа танцова техника, където постановката на тялото и корпуса е базисна за постигане на технически умения. На практика именно тя определя формата и характера на всяко последващо движение. Друго специфично за "Но" изискване е бавното и плавно приплъзване на краката по лакирания дъсчен под. Това изискване се спазва независимо от темпото, с което се развива действието. На тази основа се гради цялата сложна танцовата техника на "Но", която е съществен компонент в спецификата на този вид театър. Играта с ветрило също е характерна част от нея и е унаследена от древните земеделски представления и шинтоистки мистерии. Ветрилото на практика е заменило използваните конкретни оръдия на труда и се е превърнало в инструмент на танцовото изкуство. Майсторът-изпълнител може да изобрази чрез него - пишеща китка, меч, вълшебен жезъл, съд с вино, да предаде специфично настроение или определено развитие на действието. Естетиката на театър "Но" изисква чрез минимум движение да се постигне максимален сценичен ефект. В този аспект използването на характерния за "Но" символизъм е от огромно значение. Тук художественият намек и полутонът се ценят изключително много. Актьорът само загатва определено настроение, набелязва контура на движението и предоставя свобода на зрителското въображение. Този художествен похват често се търси като въздействие и в съвременния танцов театър и в този смисъл театър "Но" представлява ценен източник на идеи за обучение.

Подобно на театър "Но", традиционното в Пекинската опера актьорско майсторство



*Маска Но*

включва правила и начини за усвояване на игра с "ръце, очи, тяло, глас, крачки". Актьорите пеят мелодично, говорят ритмично, движат се по сцената красиво и бодро. Дори жестовете и крачките им се правят в определен ритъм, точно отразяващ психологическата основа на постановката. Богатството на репертоара и изразните средства изискват изключително широк диапазон от актьорски умения. По тази причина в Пекинската опера има отделни амплоа, всяко от които има свои норми, обхващащи всички навици на движение, напев и диалог. В Пекинската опера има много видове техники, изискващи майсторско усвояване като например, игра с ветрило, която в различните сюжети има различна смислова натовареност и може да изразява различни чувства и преживявания на персонажа. Понякога се вее с цел разхлада, друг път за хиперболизация на мимиката или усилване на тона, за подчертаване на атмосферата или предаване усещането за пространство на зрителя. Друг вид техническо майсторство е "играта върху пръчки", която се ражда като изразно средство на сцената с цел да покаже малките стъпки на жените в древен Китай. Традицията повелявала стъпалата на девойките да се бинтоват, за да останат мънички и елегантни. Друга форма на актьорско майсторство е и играта с шапки, специално украсени с цветя, характерни за облеклото на официалните чиновници. Актьорите въртят глава, разлюлявайки цветята, с цел да изразят определено психическо състояние. Всички тези техники на тялото създават в съзнанието на изпълнителя стабилна мрежа от бързи комуникативни връзки, отключващи подсъзнателния процес на създаване на изкуство, свързан с индивидуалната артистичност. Този метод на обучение с пълна сила се отнася за съвременния подход към подготовка на актьори за танцов театър и си струва да бъде изучен в детайли като метод за постъпателно и системно приближаване към майсторството на изпълнение.

Колкото до схемите на обучение в театър "Но", една от



*Пекинска опера*

главните фигури в систематизацията и методологията му е Дзеами Мотокийо. Изследователите му често го сравняват с Платон, Аристотел, Расин и Станиславски.

"В действителност НО е класическо изкуство" - пише Рене Зифер. И продължава:"... а класицизмът на Дзеами като автор-драматург се оценява по същите критерии, както и класицизмът на Есхил или Расин: пестеливост на средствата, равновесие, езикова и техническа чистота в името на точно пресметнат ефект. Тази гледна точка е потвърдена от прочита на Дзеами, който в теоретичния си анализ и на най-незначителните технически подробности постоянно се грижи за реакцията на зрителя, противопоставя се енергично на всякакво нарушение на текста или изпълнението и осъжда суровo всяко преувеличаване на актьорското поведение. Тъкмо този смисъл на мярата е бил винаги трудно достижим за всеки артист, верен на призванието си, бил е идеал в Древна Гърция, а често се явява като идеал и сега във Франция. "Но" е съвършен израз на този идеал и точно в това трябва да търсим причините за привлекателността му и от наша гледна точка". (Sieffert,R.Цит. съч.с.9) Изпълнителското майсторство е положено от Дзеами Мотокийо, върху цяла система от понятия, принципи и изисквания, в центъра на които стои понятието "Но". То се използва в смисъла на умение, изкуственост, майсторство. Съчинението му "Фушикаден" може спокойно да послужи като настолна книга в обучението на всеки актьор въобще и в частност на изпълнител в танцов театър.

В частта "Бележки по години", Дзеами Мотокийо разглежда различните етапи в обучението на актьора за театър "Но", както и пряката им зависимост от възрастта на ученика. Според него обучението в изкуството "Но", започва на седемгодишна възраст. В този период поради естествеността на поведението си детето непременно проявява някакви индивидуални способности.

"Затова е важно да опита силите си, както в бавнир така и в по-буйни и експресивни танци, като при това не бива да бъде карано да спазва абсолютно точно нормите на подражанието." ("Фушикаден" стр.42 Дзеами). Според него прекалената взискателност, би могла да убие ентусиазма на детето в тази възраст. На същото мнение са и едни от най-изявените представители на танцовото изкуство Пушкин, големият педагог на петербургската класическа балетна школа и основателят на немския свободен изразен танц Рудолф фон Лабан. Актьорът в театър "Но" започва същинското си сериозно професионално обучение на възраст между 12 и 13 години. Периодът до 18-годишна възраст е от изключителна важност за натрупването на технически умения, както в танца и пеенето, така и в актьорското майсторство.

Обучението на изпълнителите в Пекинската опера не се отличава принципно от това в театър "Но". То има семейни традиции и се предава от баща на син. Въпреки че този вид "семейни репетиции" се считат за традиционни, все пак болшинството актьори имат нужда да преминат целия осемгодишен курс на обучение в държавното театрално училище "Кебан". Подготовката на актьорите в Пекинската опера значително се отличава от театралното образование в западната култура. Водещ е индивидуалният подход. Педагогът дава личен пример на ученика, наставлява го съобразно показания от него талант, темпо на развитие и методи на обучение, за да може да прогресира

максимално бързо в подходящото за него амплоа.

За актьорите отношенията с учителя и семейството са от изключителна важност. Учителят е отговорен за разкриването и усвояването от актьора на тайните на изпълнителското майсторство, а родствените връзки определят избора на бъдещото му житейско развитие. Предаването на изкуството на Пекинската опера разчита основно на приемствеността между поколенията и затова актьорите спазват неписаното правило: "Ако учителят ти е преподавал дори един ден, то той остава твой баща за цял живот" (Пекинская Опера -Сюй Ченбей стр.76)Талант плюс труд, популярност плюс удачен брак - това е осигурявало блестящото бъдеще на актьора. До 30-те години на миналия век "кръвното родство" в китайския театър може да бъде проследено достатъчно точно. В кръговете на Пекинската опера има знатни родове, като например фамилията Тан, където повече от 40 членове на семейството и 7 поколения са владеели изкуството на професионални изпълнители.

В театралните среди, актьорите от по-старото поколение неизменно се ползват с особено уважение, съответстващо на високото им майсторство. Играта на водещия актьор -"цзюе" е не само привлекателна, но и служи като пример за новаторство в изпълнителското изкуство. Неговите нововъведения, маниери и приоми, почти винаги стават мода. Традицията в Пекинската опера повелява в един спектакъл да излизат актьори от едно поколение. Това е разбираемо и мъдро, тъй като те имат сходно ниво на майсторство, по-лесно се разбират помежду си и достигат до мълчаливо съгласие. В противен случай, ако на сцената излязат актьори от различни поколения, в изпълнението им има повече несъгласуваност.

В трупите е съществувал строг йерархичен ред. Стоящият начело се наричал "банчжу". Най-високото място в йерархията заемали актьорите-господа. Те отговаряли за об-



*Пекинска опера*

учението на по-младите си колеги, занимавали се със сценография, композиция и режисура на спектаклите, носели отговорност за възпитание, поощрение и наказание на подрастващите актьори. От нивото на тяхното професионално майсторство зависело и нивото на цялата трупа. По-ниско в йерархията стоял "шифу"- учител с ограничено ниво на майсторство. Той бил наеман срещу заплащане лично от "банчжу". Подрастващите актьори работели в трупата безвъзмездно.

По отношение канона и йерархията ситуацията в театър "Но" е сходна с тази в Пекинската опера.

През XV в. феодалното правителство учредило специална система "иемото", за да предпази церемониалната музика от изменения и да предотврати безконтролното й разпространение. Признатите майстори на "Но" били поставяни начело на школите. Около тях се групирали синове и ученици. Званието "иемото" било наследствено. "Иемото" контролирали дейността и развитието на актьорите в "Но", които били длъжни непременно да принадлежат към някоя от утвърдените школи в това изкуство. Музикантите също принадлежали към някоя от школите в жанра. За свободна конкуренция не можело и дума да става. Въпреки това в театър "Но" се внасят малки изменения и до днес, съобразяващи се с индивидуалността на отделния актьор.

Театър "Но" може да бъде определен на художествено тайнство, което внушава чрез деликатния намек на полутона. Движението може да бъде съвсем минимално и изключително бавно. То разчита предимно на психологическата си натовареност, на абстрактното внушение и на способността на зрителя да се включи активно в асоциативния и духовен акт на спектакъла "Но". Целите на Пекинската опера като жанр са предимно в посоката на зрелищността на спектакъла. Поради това използваните танцови движения могат да бъдат много по-ярки, често илюстративни и акробатични.

***Диляна Никифорова***

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

# ВЪПРОСИТЕ НА СП. "ТЕАТЪР"

***1. Мислите ви за съвременния български театър от позицията на кариерата, която сте направили?***

***2. Има ли автентичност и идентичност българският театър днес?***

***3. Бъдещето му в глобалното общество?***

## ВАСИЛ МИХАЙЛОВ (70)

**актьор от Театър "Българска армия"**



**1.** Силно съм обезпокоен от факта, че неотдавна четох в пресата за бъдещ отказ на държавата и министерството от театъра. Това е довършване на започналата преди 18 години театрална реформа и то не по най-добрия начин. Всичко това означава, че театърът ще премине към читалищата или към някакво по-съмнително и неясно финансиране. А нашата традиция е друга. Ако това се случи, то може да означава само, че театърът ще започне да се съобразява с изискванията на публиката и ще стане по-комерсиален, ще започнат да се правят не толкова успешни и талантливи постановки. У нас са много малко режисьорите, които могат да изградят нов тип театър, с ново светоусещане и нови естетически достойнства.

**2.** Не обичам дадености. Не поддържам псевдореформата в театъра ни. Все пак има и сполучливи опити в съвременното ни общество, например театър "Сълза и смях".

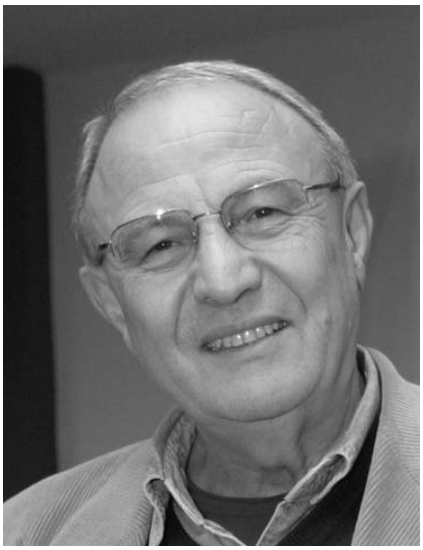
Мисля, че самата реформа в театъра продължи много дълго. Още по времето на Великото народно събрание аз заедно с режисьора Вили Цанков и оперния певец Стоян Попов *( тримата бяха депутати - б. ред.)* участвах в създаването на проект за реформиране на театъра. Но нашият проект не бе приет, защото той не включваше Министерството на културата и Съюза на артистите в България. Остана си само проект. Все пак се радвам на това, че у нас има много добри актьори, дори смея да кажа по-добри от руските. Гледах гостуващите в София постановки на руския театър " Вера Комисаржевска" под режисурата на Александър Морфов "Сън в лятна нощ" и "ВААЛ" . Смея да кажа, че ние, българските актьори, сме доста по-добри. Разбира се, радва ме фактът, че наш режисьор намира такава добра реализация на руска сцена. Спомням си за гостуването на Театър "Българска армия" преди години в Русия със спектакъла "Сизве Банзи е мъртъв", в който играех главна роля и успехът, който имахме там... И пак казвам - българският актьор е доста по-талантлив. Хубавото днес ер че имаме излаз на таланти като Александър Морфов в чужбина. Но актьорите в България са много, много талантливи.

**3.** Очаквам, както винаги, театърът да продължава да се съпротивлява, да става по-устойчив, но не знам дали ще е по-български. Надявам се да намерим своя път, макар и в по-голямото многообразие на театри - държавни, общински, час-

тни и пр. Жалко, че Първи частен театър не можа да направи успешно първите си крачки и то все заради тази бюрократична театрална система. Но се надявам, че театърът ще съумее да оцелее. Театърът е жилаво изкуство, ще издържи!

## ПРОФ. КИРИЛ ТОПАЛОВ (65)

**драматург, писател, литературен историк, дипломат**



**1.** За разлика от кариерата, която винаги е много относително нещо (един по-мъдър от нас беше казал, че животът в края на краищата е винаги един голям неуспех), то театърът си остава константна културностроителна величина вече няколко хилядолетия, столетие и половина от които - включително и нашият театър. През последните три от петнайсетте си досегашни десетилетия театърът пооткрехна благосклонно тежката си завеса и за петнайсетина мои пиеси. За писателя, който традиционно "кариерно" (в смисъла на работно място) не е свързан с театъра, тази завеса се вижда тежка като железните завеси, които са се спускали (някъде все още функционират) в случай на пожар било в салона, било на сцената с цел да се прегради пътят на огъня. През първата половина на моите досегашни три театрални десетилетия тази завеса пазеше, както е известно, сравнително успешно сцената не само от огъня, но дори и от най-невинното пламъче на свободомислието. Всички знаем примерите, явяваше се като много точно премерено пропусклива почти единствено по отношение на фейлетонната сатира. (Някои пиески така се и явяваха, първо внимателно прослушани като безобидни фейлетончета.) Въпросната завеса не пропусна преди почти четвърт век и две мои политически сатири - "Елате ни вижте" и "Бизнес", които предлагах на много театри, така че не бяха непознати на занимаващите се с театър, и чиито чудесни постановки (на Ст. Стайчев и на Ил. Добрев) в последните 6 - 7 години повече ме натъжиха, отколкото зарадваха, защото героите им (Вазовите чиновци и поборници, включително и самият им автор - на едната и главните богове от гръцката и тракийската митология - на другата) се оказаха днес още по-актуални политически шарлатани, отколкото в уж отминалото време, в което бяха писани. Завесата пропусна по грешка "Притча за Философа", защото я помисли за част от Юбилейния 1300-годишен патос, но скоро разбра, че е пиеса не за Кирил и Методий, а за свободата-несвободата на човека, на мисълта и на словото, скръцна с ръждивите си железни зъби и я изплю към архив при пълни салони в Театър 199. Все пак в онова време имаше и едно положително нещо - задължението за 50 процента български репертоар, това даде шанс на нашето тогава младо поколение да влезе в театъра и заедно с талантливото средно такова да "поотмести" от сцената старите влъхви на соцреализма. Вторият голям колапс (след соцреалистическия) на българския театър настъпи с неговото рейкуниясване през първото десетилетие на демокрацията, когато българска пиеса почти не можеше да се види на сцената. Слава богу, в последните години театърът отново се обръща не само въобще към националната драматургия, но и към доста млади автори, твърде често за съжаление се предлагат и измъчени постановки на съвсем несъстоятелни дебютни текстове, нямащи нищо общо с драматургията (в журито на "Аскеер" явлението се вижда най-ясно), но това е все пак по-добре от преводната естетическа порнография (нерядко и върху побуквална хомо-партитура), която бе заляла театъра ни през речения период. Забравянето на проверената максима, че национален театър се прави преди всичко с национална драматургия е гибелно за речения театър.

**2.** Благодарение на долнопробните си политици ние може да сме най-бедни в Европа и, както правилно е забелязал още дядо ни Славейков, да не сме народ, а мърша, но ако има нещо, в което да сме съизмерими с Европа, това е театърът ни. Актьорища, като тези двамата, в чиято компания милостиво ме е поставило тук списание "Театър", а и още поне двайсе-

тина като тях, плюс още почти толкова режисьори няма да намерите на глава от населението в нито една европейска държава. Така че нашият театър е и автентичен (като художествена енергия), и идентичен - като връзка с най-добрите национални традиции и с високото равнище на световния театър.

**3.** Не вярвайте чак толкова на "глобалистките" апокалиптични тюхкания, те не са чак толкова присъщи на европейските общества (обяснимо изключение - крайната им левица). Спестявайки си подобни излишни вълнения, тези общества развиват активно националните си култури. Половинвековното азиатско съветизиране и оскотяване на българската култура не беше "глобалистко" и гибелно за нея, но виж, европеизирането й, съизмерването й с голямата световна култура щяло да я глобализира и обезсмисли. На тези, които така загрижено ви задават подобни домашни, им задайте пък вие простичкия въпрос - защо както преди, така и сега пращат децата си да учат и живеят не на Изток, а на Запад, където са така фатално застрашени от глобализма? Глобализъм - хорошее имя, би отговорил вместо тях любимият им ментален събрат Чапаев от известния виц за Петка и антената, которая натягивал на крыше. Та накратко: християнството не било опит за глобализъм, комунизмът/ фашизмът не бил опит за глобализъм, виж - компютърът и свободното общуване на културите било глобализъм. Хайде холан, както би казал пък друг герой.

## МАРИН ЯНЕВ (65)

**Актьор от Народен театър "Иван Вазов"**



**1.** Колкото и тривиално да звучи, той не може да е по-различен от държавата ни. Театърът е дейност, свързана с живота на обществото. То или има нужда от театър, или няма такава. Времето е доказало, че в световен мащаб човечеството има нужда от театър. Това е безспорен факт. Театър ще има, докато има хора, живеещи в общество, а за да има театър са необходими най-малко двама души - актьор и зрител ( изпълнител и слушател). И тази връзка има особени взаимоотношения - първата страна иска да каже нещо, тя има нужда от това да го разкаже. Но тя трябва да се стреми да бъде максимално мотивирана. Защото иначе няма да може да направи нищо. Другият човек трябва да има мотивация и необходимост да чуе онова, което искат да му разкажат. Това е съдбовно важно. Ако тези две неща не съществуват, то нещата няма да се случат, няма да има театър. Хубаво е, че сега зрителите се връщат в театъра. Но мотивът на зрителския интерес към театъра днес е като че ли повече за забавление; да се отскубнем от сивото ежедневие, а не да се бръкне надълбоко в проблемите, които ни заобикалят, да се бръкне във вечните въпроси на човека, което е същността на тази магия, наречена театър. Още навремето режисьорът Леон Даниел бе казал, че в това място идват хора, които искат да бъдат излъгани и хора, които имат нужда от това. Тези хора знаят, че онова, което се представя пред тях е наужким, че митът е измислен и въпреки това искат да видят, че Хекуба плаче.

Хубаво е, че днес хората се връщат към театъра. Въпреки предпочитанията на публиката сега към по-леките жанрове (комедия и фарс), това е успокоително. Но какво се случва с актьорите? Защо думите за Хекуба имат такъв смисъл за нашата професия? Искаме ли нещо да кажем на публиката? И тук изниква старият въпрос - дали трябва да обслужваме вкуса на зрителя или трябва да го възпитаваме? Днес май никой не се опитва да възпитава чрез театъра. Не че театърът няма и възпитателна функция, но днес в нашия театър липсва такова разбиране. Този въпрос не ни занимава. Публиката се връща в театъра - това е чудесно. Но не бива да превръщаме този факт във всеядност. Така губим критерий и безвкусицата се шири. В театъра не може без добра драматургия, а имаме ли я днес? Уви, тя не се вижда. Явяват се спорадични неща - Теодора Димова, Елин Рахнев, Яна Добрева...Но те не са достатъчни. И тук се сещам за онзи бум който навремето направи пиесата на Александър Гелман "Ние, долуподписаните" в Русия. Обществото бе зажадняло да се казват истини от сцената . Драматурзите бяха на страната на народното щение, на народната тревога.

А нашите драматурзи оглушаха за желанията на народа, за онова, което му трябва на този народ. Няма я днес драматургията. Защо? Какво пречи на

драматурзите да пишат?

Значи нещо им пречи. А онова, което се случва с тях, рефлектира в нашата работа.

В момента има страхотна нужда от нова драматургия. Но как може тя да се роди?

Мисля, че институциите, призвани да помогнат в това отношение, трябва да си свършат работата, да търсят причините и да способстват за това нещо да се прави. И тук се сещам за някои все пак добри неща от миналото - например прегледите на българската драма и театър. Ето, фестивалите се завръщат отново - Варненския фестивал, различни театрални и музикални фестивали. Това са полезни неща. Нужна е и нова идея относно българската драматургия.

**2.** Българският театър ще има автентичност винаги, докато съществува българският народ като идентичност. Въпросът е много сериозен, той е свързан с развитието ни като нация, а то е тревожно. Виждаме какво се случва с излизането на младата българска интелигиенция навън, с демографските проблеми и пр. До ден днешен настръхвам и недоумявам, когато се заговори за приоритетно развитие. В такива случаи винаги се обръщам към природата. Ако даден закон съществува там, то той може и да се приеме. Съществува ли в природата закон като този "Човек за човека е брат"? Не съществува. Това е несъответствие. Има някаква противоречивост в това твърдение. Сега виждам същата противоречивост и в понятието "приоритетно развитие". В организма няма приоритетни органи - нито черният дроб, нито сърцето, нито белият дроб, защото всеки има своята функция. Къде иначе отива цялата хармония? Има нещо подменено. Не може в двайсетгодишното развитие на една страна да държим културата настрана, почти да я загърбим и да искаме развитие.Приоритет била икономиката. Това не може да бъде разбрано. Елате в трамваите и автобусите и чуйте езикът, който звучи там, особено у младите хора. Не става дума за онези млади хора, които печелят конкурси. Но другите? Мисля си, че моделът е объркан.

Хубаво е все пак, че имаме български театър. И въпреки идентичността си той съумява да съхрани и своята многогласност благодарение на режисьори като Александър Морфов, Теди Москов, Явор Гърдев, Леон Даниел, Маргарита Младенова.

Именно в това многообразие от таланти аз виждам идентичността на българския театър. Важното е да бъдем толерантни помежду си. А толерантността се среща там, където има култура. Тук особено внимание трябва да се обърне на културата на взаимоотношенията, да видим как ще се разбираме помежду си.

**3.** Това е национален и общочовешки проблем. Глобализацията се утвърждава в света, но не може да се отсече и да се каже дали това е добро или не. Не може да има категоричен отговор. Може да има колкото за, толкова и против . В желанието си за повече, по-хармонично и по-добро ние отново се опитваме да използваме предишните закони. А в света няма равнопоставеност. Различията съществуват - цвят на кожата, разноезичие, различни вероизповедания и това съвсем не е случайно. Глобалистите не отделят тези неща. Всички се питаме как ще съхраним себе си в това глобално общество? Аз лично виждам противоречия. Ето, ние вече сме членове на ЕС.

Когато ни каниха се тръбеше за равнопоставеност. А и тогава, и сега не вярвам, че ние ще влезем в хола на общия европейски дом. На нас ни е отреден килера. Не само защото домакините ни тикнаха там, а защото и ние си го заслужаваме. Това са дадености - природни, идентични, националпсихологически и пр., които не могат да бъдат пренебрегнати. Сещам се за един филм на режисьора Христо Христов по произведението на Николай Хайтов - "Дърво без корен". С този филм, в който участваха Невена Коканова, Никола Дадов и други наши актьори се явихме на един фестивал в Западна Германия. И след прожекцията имаше пресконференция. Пълно мълчание! Публиката в Германия така и не разбра защо е този филм и защо този човек така искаше да се върне на село. В една Германия недоумяваха какъв е този човек. Те и сега не ни разбират. Когато говорим за глобализацията в този смисъл, аз не виждам как това ще се случи! Има и хубави неща в това да се обединим, да живеем без граници, стига това да не накърнява националната ни идентичност, да запазим себе си. Но в това да запазим себе си трябва да съумеем да запазим достойнството си. Защото как живеещите в килера ще бъдат равнопоставени на тези в хола? Още в правилата трябва да се отбележи. В запазването на идентичност огромно значение има културата. Тя е тази, която може да запази и духовността ни. А ние ще съхраним идентичността си чрез културата и това нашите политици трябва да разберат. Те обаче се страхуват от културата, притесняват се от нея.

***Ивон Димитрова***

# 21 ВЪПРОСА В 21 ВЕК

РУБРИКАТА ВОДИ КЕВА АПОСТОЛОВА

# БОЯН ПАПАЗОВ

## Драматург в Театър "Българска армия"

(писмен разговор с автора)

*Боян Папазов е автор на пиеси и сценарии за игрални филми. По-известните му филми са "Всичко е любов" (1978), "Дом за нежни души" (1980) и "Една жена на 33"(1982). Автор е на пиесите "Да отвориш рана" (1976), "Надежда Сляпата" (1978), "Изнеси ме на Горната земя"(1982), "Магия '82 (1983), "Главанаци"(1985), "Муа у тупан" (1986), "Мушмороци" (1987), "Хора под наблюдение"(1990), "Бая си на бълхите" (1999), "Demon Sale" (2003), "Бяс" (2005), "Рицар на Светия дух" (2007).*

*"Бая си на бълхите" има награда "Икар" (2001) на Съюза на артистите в България за драматургичен текст. Пиесата беше селектирана за биеналето "Нова драма от Европа" в Бон, Германия, през юни 2002 година. През 2005 година "Продавате ли демони?" (Demon Sale) получи наградата за драматургия на Фондация "АСКЕЕР". С "Продавате ли демони?", като радиопиеса, Българското национално радио участвува в PRIX EUROPA в Берлин през февруари 2004 година. Пиесата "Бяс" има номинация за наградата "Икар". Последната пиеса на автора "Рицар на Светия дух" получи през 2007 година Националната награда за драматургия "Иван Радоев" и беше номинирана за "Икар".*

*От 2004 година Боян Папазов е драматург в Театър "Българска армия". За повече информация: www. boyanpapazov.com*





*Б. Папазов с "учителите" си*

***1. Вие сте кинаджия. Дойдохте от киното със смайващо авторитетни екранни победи като "Всичко е любов" например. Защо го напуснахте? Защо кинаджиите не се бориха за вас?***

- В началото на 80-те години около игралния филм "Една жена на 33" аз бях напляскан, понеже се бях объркал коя е "голямата правда" и коя "малката правда". Същевременно милостиво ми беше предложено да изкупя вината си и да напиша сценарий за ролята на Тодор Живков около Девети септември. (Такъв филм, "Ударът", беше направен.) Аз отказах и ме уволниха. Така "напуснах" киното. Но докато Христо Ганев е жив, искам да разкажа, че на събрание в Съюза на филмовите дейци (1983) той поведе хорото и публично шамароса тогавашния генерален директор заради моето уволнение. Но никой от активните днес режисьори-прогресисти не го последва. Ако не бяха треперили заради мизерния си кино-статус,

ние щяхме да катурнем този началник и да посочим нов шеф, без да ни го "спускат".

По същото време бях написал пиесите "Да отвориш рана", "Надежда Сляпата" и "Магия '82". Първата и третата бяха поставени, макар и със закъснение. Втората Иван Добчев искаше 1980 година да я направи в Народния театър със Славка Славова, но тогавашният директор каза: "Не може и сега, и в бъдеще." Иван я постави в "Сфумато" 1992 година. А от киното не съм се оттеглил. Наскоро заснеха игрален филм по мой текст, но режисьорската намеса в сценария ми докара голям срам. Добрата новина за българското кино е, че Явор Гърдев удари по масата с "Дзифт". Казва, че има нови проекти, дано продължи все така.

*2. Как попаднахте в територията на театралните реплики? Имахте ли вдъхновители?*

- Ще отговоря "несериозно" с две случки. През 1943 година родителите ми са гледали в Народния театър "Боян Магесника" от Кирил Христов, а моя милост е пребивавал в утробата на майка. Тогава са решили мъжкият вариант на плода да бъде Боян. Според ембрионалната педагогика емоциите на майката се предават на плода. Аз съм ембрионално вълнуван в театър! А наяве в Народния театър влязох шестгодишен и гледах "Травиата". (Сградата на операта се строеше.) Първият шаш беше, че Алфред хвърли на баща си пачка едри банкноти, те заваляха върху оркестъра, а музикантите сякаш не ги виждаха. После дойде сблъсъкът с художествената лъжа (Достоевски). Аз почти се разплаках, че Маргарита умира, а когато завесата се отвори, тя стана и се поклони. Всичко беше наужким!

Сега - сериозно. "Човекът-вдъхновител", на когото съм синовно благодарен, е баща ми проф. Бранимир Папазов. Той беше лекар със широки културни интереси, негови студенти по медицина са Валери Петров и Банчо Банов. Щастие е да ме срещат непознати и да ми казват: "Вие можете да се гордеете с баща си." Почти 20 години баща ми беше един от тримата най-добри български гинеколози и имаше огромна частна практика. В чакалнята у дома съм виждал оперни певици, актриси, режисьорки и писателки. С някои по-късно работих. Пиша всичко това, защото за всяка премиера ние имахме билети, а в два от софийските театри директорската ложа ни беше на разположение. Но аз щях да си остана само "театрално информиран", ако баща ми не стана "спонсор" на следването ми. Аз спечелих конкурс да уча кинодраматургия в Москва, (шеф на комисията беше Христо Ганев, а членове проф. Любомир Тенев и Георги Стоянов - Бигор), но заради доходите на баща ми нямах право на стипендия. И той четири години ме издържа. Затова ще му бъда благодарен до гроб.

*3. Не всички режисьори обичат да работят с живи автори, тъй като някои от тях активно се намесват в репетиционния процес, за да защитят суверенитета на текстовете си. Какъв сте вие?*

- Винаги казвам, че моята игра е писането на пиесата. Редно е режисьорът да направи своята игра, без да му се пречи. Ако желае, помагам, ако не, го оставям да работи върху своя сценична версия.

*4. Вие ли търсите сюжета, или той ви избира и намира?*

- Избира ме енергията на реплика или ситуация, ако са трайни и споменът ме държи с години. Мяра е времето. Началната идея за "Бая си на бълхите" дойде преди тридесетина години, когато един габровски колибар ми каза: "Произхождам от бедно, развратно семейство." Младите хора не знаят, че клишето за начало на автобиография беше "произхождам от бедно, прогресивно семейство".

*5. В някои свои пиеси демонстрирате специално отношение към езика, работите над него, театрализирате диалекти. Живи ли са думите? Как общувате с тях - с подмамване, насилие, любов ..., с магии , езичество...?*

- Обяснявам си го с това, че уча лесно езици. Двамата ми дядовци са следвали в Австро-унгарската империя, Виена и Бърно, вкъщи се търкаляха изрази на френски, немски и латински. Ако не бях насочил усилията си към моя инструментариум, българският език, щях да работя с повече езици. А заниманието с българските диалекти е наслада, заради тяхната мелодика и лексика. Два примера: в Южна Тракия щурецът е "жужувар", а чучулигата - "беснярка".

*6. Трудно се слуша "Бая си на бълхите" дори от български зрители. Режисьорът Димитър Гочев хареса "Бълхите...", но се притесни от комуникация-*

*та на текста в немска културна среда. Да ви хвалим или жалим за хвърления труд, чийто резултат , сам по себе си, е майсторски изпипан?*

- Миналата година на "Варненско лято" имаше конференция, на която бяха Димитър Гочев и Явор Гърдев. Митко повдигна въпроса за непреводимостта на "Бая си на бълхите" на немски, а Явор обясни умно и аргументирано, че моите пиеси трябва да се превеждат от драматурзи, които работят с родния си език така, както аз работя с българския. Тази схема помогна "Бая си на бълхите" да бъде преведена на френски. Първата редакция направиха Цена Милева и Румяна Станчева, а втората Реми де Вос, драматург. А иначе можете едновременно да ме хвалите и да ме жалите за хвърления труд. И ще бъдете права.

*7. Кога ще имаме българска пиеса в игралния афиш на Бродуей - короноваата световна театрална столица?*

- Не ми е дадено да гадая. Но театралната столица, според мен, е отсам Атлантика. И не е на континента, а оттатък Ламанша. Там учениците ходят на театър като част от учебната програма. Преди две години гледах в Стратфорд на Ейвън "Ромео и Жулиета" и "Напразните усилия на любовта". Постановките бяха средна хубост, но публиката се държеше, сякаш пред нея се извършваше свещенодействие.

*8. Ваше действащо лице, на което искате да благодарите?*

- Живият мъртвец Чоле от "Муа у тупан", който на въпроса "Па оти си жив, бре?", отговаря: "Секой човек, преди да умре, е малко жив."

*9. А лице, от което се страхувате, защото сте го пуснали " в живота" с дефекти?*

- Днес съм в пре-зряла възраст и имам нови взаимоотношения с героите си. Приемам, че всеки един от тях е по-добър и по-морален от мен, а аз само покорно хроникирам неговите нагони. Така че, ако някой е "дефектен", това съм аз.

*10. Давате на театъра думи, а той напоследък не ги иска - предпочита танца, акробатиката, физическия изказ. Тогава?*

- Бих могъл да проявя сарказъм и да кажа, че някои примати отдавна се оправят без словото. Но няма да е вярно. Просто театърът е древен ритуал, в който някои участвуват чрез слово, други чрез танц, трети чрез пантомима. При орфиците, за да въздействува върху мистите, (посветените), саба, (жрецът), оперира с огън, упойващи треви, брадва, мрак, жертвоприношение, кръв, ще рече, - търси тотално въздействие и не подбира средствата.

*11. Написахте ли голямата си пиеса или още молите боговете за нея?*

- Не съм, но двайсет години мисля за нея. А за боговете няма да кажа, понеже моите отношения с тях са фирмена тайна. "Аз въртя бизнес с Бога без посредници!" ("Бяс") От 1824 година насам четирима свещеници в моя род са правили папазлък и нямам добро отношение към религиозните медиатори.

*12. Десетте най-големи български писатели?*

- Днес, 25 юли 2008: Йоан Екзарх, Григорий Цамблак, Христо Ботев, Захарий Стоянов, Алеко Константинов, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов, Гео Милев, Йордан Йовков, Иван Радоев.

*13. Десетте най-големи български заглавия, независимо от техния литературен вид?*

- Днес, 25 юли 2008: "Записки по българските въстания", "Видрица", "Бит и душевност на българския народ", стихотворенията на Ботев, Яворов и Дебелянов, "Българският Великден или страстите български", "Превъплъщенията на вълка-пазител", мемоарите на Стефан Бочев и Димитър Илиев.

*14. Хартията или дискетата?*

- И двете.

*15. Защо не поставяте? Режисьорите пишат.*

- Моята въобразаема игра е по-богата от "приложната игра" на режисьора. Защо да убивам илюзията за едно "перфектно" представление заради честолюбивия си сърбел? Мисля, че да напишеш един текст и после да го поставяш е наказание. Представям си каква енергия се хаби в това двойно усилие. Ако не е халтура.

*16. Като зрител как си представяте идеалната театрална постановка? Коя пиеса, на коя сцена, с кой режисьор, сценограф, композитор, актьори..., каква да бъде продължителността ѝ...?*

- На българска сцена това е "Хамлет" (1965) в Театър "Българска армия" с режисьор Леон Даниел, сценограф Младен Младенов, композитор Кирил Дончев, с Наум Шопов в главната роля. Продължителността май беше три часа и половина. Помня чувството: пръсках се от гордост, че в София се играе представление на световно ниво.

*17. Харесвате ли днешните българи?*

- Аз временно съм "днешен българин". Аз съм един от тях. Но без идеи за каквито и да е реформи. Имах щастието рано да прочета мисълта на Херцен - "Ние не сме лекари, ние сме болката." Приех да бъда болката, но се наложи продължителна автотерапия, за да се излекувам от натрапчивата си революционност. Днес нямам рецидиви. Затова отдавна не мисля като политически технолог, а като космически бацил, който споделя и изразява, доколкото може, болките на други бацили и не ги мами и развращава със социо рецепти.

*18. Лятото на 2008-ма сме. България. Убийства, грабежи, далавери, арести, фантастично богати българи и окаяно бедни... Българските VIP-ове са сводници, политици, убийци, съмнителни типове, мъжки и женски проститутки...Театрите са все още малките спасителни островчета за тези, които работят в тях и за някои от зрителите...Как се живее така? Докога ще издържим?*

- Такива си бяха VIP-овете и при предишния режим, но се бяха уредили с монопол върху средствата за масова информация. Такива са били и преди 130 години, когато турската имперска администрация е била ашладисана с руска, имперска администрация. Не сме случили на поробители. Затова не мисля, че крими-пейзажът е нещо ново. (Нарочно сред големите книги посочих спомените на Стефан Бочев и Димитър Илиев. Тези мемоари ме потресоха и образоваха. Те са моите аргументи.) Една моя патила леля ми казваше: "Моето момче, всичко е било, и всичко ще бъде!" Консултантка за филма "Всичко е любов" ми беше Пенка Кръстева, инспектор в детска педагогическа стая в квартал "Надежда". В нейния кабинет през 1977 година за първи път прочетох бюлетин на МВР за престъпленията през денонощието в цялата страна. Бях ужасен. И това не било секретният бюлетин, както ми обясни Пенка Кръстева. Престъпността днес просто излезе на първите страници, за да се харчи стоката. (В "Ню Йорк таймс", потече ли кръв някъде по света, втората страница на вестника направо подгизва.) Тази зима четох софийската преса от 1911 година. Оказа се, че преди сто години в мъничка София има всеки ден кражби по домовете, убийства, катастрофи с трамваи и каруци, незаконни строежи в Конювица. А един неделен юнски дъжд причинява такова наводнение, че електричеството гасне за няколко часа, трамваите спират, излетниците остават в Княжево, а в кината и театрите е мрак. Има умилителни описания как дамите с дългите рокли са прескачали локвите в тъмното. "Всичко е било, и всичко ще бъде!"

Сега "за театрите като спасителни островчета". Те ще бъдат такива, докато у човека има нужда от чувствено познание: да следи една житейска ситуация, да се идентифицира с някой герой и да играе въображаемо реалната му игра. Нещата опират до фантазия и емпатия. Как те се култивират - не знам. Имам свой опит, но той не е универсален.

*19. Интимните ви изводи за смисъла на живота, на човешкото живеене?*

- Един от популяризаторите на зен будизма в Щатите през 60-те години Алън Уотс казваше в интервю за "The Village Voice": "Смисълът на живота е да си задаваме въпросът: "Какъв е смисълът на живота?" Ще рече, престанеш ли да си ли го задаваш, по-добре не мъчи горкото тяло, а си лягай в сандъка.

*20. Време ли е за мемоари?*

- Аз каквото искам да кажа, си го пиша. Затова стока за мемоари няма да ми остане.

*21. Кошмарите и надеждите ви за българския театър през 21 век?*

- Имам само надежди. Театралният ни генофонд е добър. Познавам работата на Явор Гърдев, на Галин Стоев, на Иван Славейков и Григор Антонов... Постановките им не ми предизвикват кошмари. Спя добре.

# НА СЦЕНАТА ИЗЛИЗАТ МЛАДИТЕ

*(Текстът е част от изследване озаглавено "Разриви и нови посоки. Българският театър от средата на 50-те до края на 60-те")*

Доц. д-р *АННА ТОПАЛДЖИКОВА*

Една от отправните точки на големия разрив в представата за обществото през 50-те и 60-те години, е несъгласието на младите, изправянето им срещу преуспелите бащи и уеснафелите майки. Несъгласие с един нисък хоризонт, който очертава непривлекателната перспектива на бъдещето им. Всъщност, така наречената "революция на цветята" е реакция към социалното и политическото с противоположни средства.

Философията на мощното движение, което обхваща целия "Запад" и чието влияние прониква и в страните от Източна Европа, е самоосъзнаване на младостта като право на избор и на свободна воля. Възникнало най-напред в САЩ бийт-движението е продължение на европейското движение "назад към природата", започнало през 1890 - стремеж за излизане вън от градовете и връщане към природата, към което са пристрастни личности като Ницше, Гьоте, Херман Хесе. Много германци напускат града и започват нов живот далеч от цивилизацията, подражавайки на своите предци. През 60-те Студената война стимулира бурното развитие на въоръжаването и създаването на военно-индустриален блок, което бързо корумпира правителството. Именно в този политически контекст се откроява пацифистичната философия на битниците, които изразяват подмяната на реализацията в политическото (на своите родители) със сексуалната революция, чрез лозунга "Make love not war."

Писателите-битници застават срещу мейнстрийма, срещу цялата философия и практика на официалната култура. Джордж Керуак, Алън Гинсбърг, Уилам Бъроус, Нил Кесъди оповестяват връзката си с поезията на Уолт Уитман, Уилям Блейк... През 1948 г. Керуак оповестява появата на едно ново ъндърграунд-движение в Ню-Йорк, което се ражда в средата на тесен кръг от млади писатели, студенти и пр. Той го определя като анти-конформистко - контракултура на дребнобуржоазната култура. През 1955 г. А. Гийнсбърг прочита публично първото "бийт" произведение, поемата "Вой". Тя е последвана през 1957 г. от романа "По пътя" на Керуак, през същата година и по-късно - от "Голият обяд" на У. Бъроуз. Тимъти Лиъри прави опити с доброволци през 1961 г. , за да изследва влиянието на ЛСД и пише на тази основа книгите "Психеделичният опит", "Политика на екстаза" и др. Под негово влияние Робърт Уилсън развива тази тема в театъра. Тимъти Лиъри коментира темата за т. нар. разширяване на съзнанието, за което става дума и в поредицата книги (първата излиза през 1961 г.) на бразилеца Карлос Кастанеда (1), посветена на неговите срещи с индианския лечител и магьосник Дон Хуан. В тях става дума за особени магически практики, които под въздействието и на познатата на мексиканските индианци дрога - пейот, довеждат до "излизане от себе си и преминаване в друга реалност. Книгите на Кастанеда имат много голямо влияние върху начина на живот, идеите и творчеството на хипи-поколението. В музиката движението е представено най-вече от Боб Дилън който също е близък приятел на този кръг писатели, както и от Джоан Бейз, Джими Хендрикс, Дженис Джоплин. Почти всеки от тях редовно е под въздействие на наркотични вещества, което е и част от философията на живота им. Солистът на групата "Doors", рокзвездата и поет Джим Морисън, изтощен от интензивния си живот и алкохола, подобно на Джими Хендрикс и Дженис Джоплин, умира без да навърши 30 години. През август 1969 г. за първи път се провежда фестивалът в Уудсток, който се превръща в знаменателно събитие за хипи движението. Той се провежда в рамките на три дни във фермата на Макс Ясгър в щата Ню Йорк. Присъстват над 400 000, участват няколко десетки певци, певици и групи: Blood, sweat and tears, , Creedence Clearwater Revival, Crosby, Stills & Nash (and Young), "Grateful Dead", Jefferson Airplane, Джо Кокър, Сантана, Джими Хендрикс, Джанис Джоплин, Рави Шанкар, Доли Партън, The Who и др. Участниците и зрителите пътуват с дни към това събитие, с коли и фургони, поотделно, или на цели комуни, съпроводени с децата си. Пътищата около фермата са задръстени, но това миролюбиво сборище не е нарушено от нито един инцидент.

*А. Топалджикова*

Битниците и по-късно хипитата се обявяват в защита на личната свобода по отношение на сексуалните забрани, правото да използват наркотици, движенията за равноправие на жените, чернокожите, хомосексуалистите, студентите и пр.. Те изразяват своето желание за промяна чрез противопоставяне на войната във Виетнам, критика на буржоазните ценности на западната средна класа, на консуматорското общество, обръщайки се към религиите, които са отвъд Иудео-Християнската - преди всичко източните религии и философия. Присъединяват се към идеите на движенията за защита на гражданските права и избират номадския начин на живот.

Хипи-поезията, прозата, музика и другите изкуства са пряко свързани с трансцендентална философия, с идеи на романтизма, с влияния на източни религиозни практики - особено дзен-будизма. Много силно изразено при всички тях е своеобразното бягство от света, който ги заобикаля и който за битниците и хипитата означава материалистичния възглед за живота.

Един от големите обрати на 60-те години е сексуалната революция. Ако се върнем исторически назад, ще открием в рамките на различни политически доктрини аналогични модерни прекрачвания на моралните норми, които ограничават сексуалната свобода. Те изразяват големите разриви със стари практики и желанието за тяхното отхвърляне. В книгата си "Любовта и западът" Дени дьо Ружмон прави изследванията си върху тази тема:

"Революционна Русия бе свидетел на сексуално отприщване на младежта, което сме склонни да сметнем за безпрецедентно в европейската история. Колкото до брака, той поначало бе пометен през периода на Съветите. Моралът на интелектуалците - нихилисти или романтици, - от който се вдъхновяваха младите болшевишки вождове, се изрази на практика в свободно разпространение на свободния брачен съюз, на абортите, на изоставените деца.. В прословутото писмо на Ленин до другарката Цеткин той описва бедственото състояние на нравите и протестира енергично в качеството си на "професионален революционер" - следователно пуритан - против сексуалната анархия, окачествявайки я като "дребнобуржоазна". (Познат ни е марксическият смисъл на този израз.)

Двадесет години по-късно идва ред на "изправянето на нравите" не поради добродетелно опомняне, не поради инициативата на някоя филантропична лига, а поради загриженоста на диктатурата, съзнаваща ясно условията на съществуването си. Сталин си поставя като близка цел да обнови кадрите на нацията, защото без кадри икономиката запада и "националната отбрана" не може да се организира без постоянно прибягване към страстта на първите революционери: а той възнамерява да ликвидира именно тази страст. От това произтича абсолютната необходимост да се възстановят социалните основи, с други думи, статичния стабилизаторски елемент: семейството. Механизмът на диктатурата, загрижен за производството, принуди така наречената социалистическа държава да издаде серия от закони против развода (струващ вече много скъпо), против аборта и против изоставянето на извънбрачните деца. Строгостта на тези закони, психологическият шок от тях, пропагандата и мерките на полицейски контрол над личния живот значително променят нравствения облик на Русия около 1930 г. Бракът се оказва възстановен върху стриктно утилитарни основи и в атмосфера, в която индивидуалните, колективистически и евгенични проблеми постепенно загубват всякакво значение, достойнство и законност, както и всякаква склонност към анархия.

Дали Германия преди Хитлер е достигнала до стадий на сексуална анархия, който може да се сравни с положението в Русия до Сталин? Упадъкът на мита за любовната страст в родината на романтизма има, от друга страна много по-сложни последици. Следвоенният нездрав цинизъм, Neue Sachlichkeit (новия реализъм) на литературния и артистичния авангард, широкоразпространеният хомосексуализъм в тайните организации като прелюдия на хитлеризма, развихрянето на садизма на доброволческите отряди в Балтийските страни, така наречените "политически престъпления", извършвани от младежки лиги, някои форми на натурализъм, "пробните годежи", издигнати до ранг на нормален обичай сред студентите, сериозното отношение към любовните отношения "между трима" или "четирима" , подновени от "Лусинда" на Шлегел - това са все признаци на сексуална паника, предизвикана от упадък на брачните задължения и на мита за смъртоносната любов. Вече се докосва дъното на отчаянието и анархията, присъщи на всеки морал на стриктно индивидуално "щастие".

Хитлеристката диктатура със самата претенция, че се опира на расистка и военна база, си поставя като първа задача да преодолее кризата в нравите. Тя противопоставя най-напред на антисоциалния идеал за "щастие" и "опасен живот" колективистичният идеал. Gemeinnutzgehet vor Eigennutz (2) и с всички ефектни, педагогически и дори религиозни средства извършва колосалния трансфер, при който идеята за нация, чийто символ е фюрерът, става единственият законен и възможен обект на страстта...

Най-напред лишават жената от романтичния й ореол: свеждат я до брачната й функция - да ражда деца и да ги възпитава до момента, когато Партията се нагърбва с тях (т.е. в продължение на 4-5 години). После се минава към мерки от евгенично естество. Откриват "школи за годеници" за бъдещите женисесовки: команди за защита на режима, елитна войска, въплъщаваща расисткия идеал. Тези жени е трябвало да бъдат руси, с арийска кръв и да са високи най-малко 1,73 м. По този начин "типът жена" се оказва предписание не от несъзнателните спомени, нито от чуждестранните моди, а от научния отдел на Министерството на пропагандата." (3)

Бийт и хипи движението се появяват като алтернатива на скептицизма в годините след края на последната световна война, както и на все по-ясно очертаващите се модели на живота в най-високо икономически развитите страни. Те дават началния тласък на едно мощно движение на младите, което подобно на лавина обхваща Америка, Европа, Азия през 50-те и най-масово и силно - през 60-те години. Това е време на високи идеи и жестоки, кървави изстъпления, време на противоречиви флуктуации между крайни позиции.

Утопичното пътуване на хипитата към един невъзможен свят на хармония, мир и любов превръща преминаването на граници в своя най-близка и като че ли единствено реална за постигане цел. Захвърляйки всичко, което би го придърпвало към един живот на конформизъм, хипи поколението пътува през граници, през континенти. Преминава океана и през Маракеш се насочва към "райското кътче" - щата Гоа, разположен на западното индийско крайбрежие. Преодолени са не само географските граници - преодолени са ограниченията, които затварят кръга около семейството, класата, религията; наркотичното опиянение помага за прехвърлянето оттатък границите на познатото вътре в себе си...

Идеите на хипитата за издигане над материалното, над социалното и политическото, идиличната представа за живота в комуните се появяват на фона на нашествията на Китай в Бирма (началото на 50-те), на Америка във Виетнам (1957 г.) и на китайската културна революция (1966 г.). Агресията на тези три политически акта също представлява прекрачване на граници - този път преливане в нечовешкото. Окупацията, войната, революцията се проточват с години и обричат хиляди хора на лишения, физически мъчения и отчаяние.

По същото време зрее и се разраства идеята за перманентна революция - роденият в Аржентина "световен" революционер Ернесто Гевара, който има голямо значение за победата на революцията в Куба, се отказва от всички свои привилегии и постове в Куба, както и от кубинско гражданство и напуска страната, за да приложи на практика идеята си за перманентна революция. Той се включва в партизанската борба в Конго, а след това в Боливия, където е заловен от ЦРУ и убит. През 60-те години Че Гевара се превръща в нещо като рекламно лице на героизма - снимката на неговата харизматична личност може да бъде видяна навсякъде.

Но заедно с нея навсякъде може да бъде видяна и снимката на учителя Мао. Особено силно повлияна от маоизма през 60-те е европейската интелигенция, особено френската. И докато хипитата пътуват през Маракеш за Индия, френските интелектуалци - като Ролан Барт, френската интелектуалка от български произход Юлия Кръстева и много други посещават Китай, който се е превърнал в тяхната Мека - един измислен Китай, който съществува само в тяхното съзнание и зад който е скрито ужасяващото явление на манипулация, хипноза, хунвейбински примитивизъм и вълни от насилие.

Младостта заявява себе си чрез опияняващата илюзия за свобода - похода на цветята, порива към единение със света, проявен в култа към пътуването, към преминаването на граници, географски, но и всякакви други. В същия период от историята на човечеството младостта показва на света и едно друго, противоположно на това лице. Цветя, любов, не на войната, мир, нирвана... това е Раят на хипи културата. И другото лице - младите, обладани от транса на масовата психоза, дирижирана от "учителя Мао". Фанатично предани на словото на своя кукловод през 1966 г. младите реализират в Пекин представата за Ада. Насъсквани с лозунги като "Пометете демоните и змийс-

ките духове" младежите излизат на улицата и с развети знамена и омагьосани очи (могат да се видят в документалните кадри, заснети по време на събитията) извършват невероятни зверства, унижавайки, изтезавайки и убивайки или тласкайки към самоубийство директори, учители, професори, писатели, журналисти и дори просто притежатели на някакво произведение на изкуството или литературата. Организират ритуални изгаряния на книги, картини, музикални инструменти... В хаоса на културната революция младите, наричани "червени пазачи", са се превърнали в зли демони. Те вилнеят из площада, из града, плъзват из цялата страна, несмущавани от полицията, на която Мао изрично забранява да се намесва. Метафора на трагичната ирония на тези събития е самоубийството на голям китайски писател, който се хвърля в едно езеро, след като е изтезаван в храма на Конфуций.

Символът на цветето заема ключово място и в риториката на хипи движението, и на хунвейбините. "Поход на цветята" е поетичното видение на хипитата за пътя, любовта, хармонията, красотата и мира. "Да цъфтят всички цветя" е един от демагогските лозунги на Мао, които играят ролята на магически заклинания и изстрелват хипнотизираните маси от млади хора към действие. Ироничен е обратът в тълкуването - този лозунг е тълкуван от социалистическия режим в България като символ на размразяване, на възможност за много и различни прочити и за по-голяма свобода на себеизразяването в изкуството. Цинизмът на това тълкуване е именно в съотнасянето му към изкуството, тъй като насъскваните от Мао хунвейбини са унищожавали не само самите творци, но и всяка следа от изкуство.

Между тези полярни крайности кипи енергията на младите през 60-те и разиграва два алтернативни варианта пред човечеството. Невъзможната за постигане свобода и нечовешкото, възможно в крайната зависимост на зомбирането.

Китайската културна революция е преосмислена като крайно реакционна и не-човешка едва по-късно, от дистанцията на времето. На различни места по света тя се появява и като пример за анархистичен бунт, който намира последователи най-вече в комунистическите среди - до известна степен и поради отсъствие на познание за всичко, което се върши по време на събитията, Мао е виждан в ролята на велик реформатор. Самата културна революция в Китай продължава от 1966 до 1969 г., когато самият Мао я обявява за отминал етап. Но политическият режим следва същите принципи, които са ревизирани едва през 1976 г., когато вследствие на вътрешни борби в китайската комунистическа партия един от следващите лидери Дън Сяо Пин ликвидира бандата на четиримата. (Бандата на четиримата е ръководена от Цзян Цин, съпругата на Мао, която той поставя по време на културната революция начело на държавния културен апарат)

В майските събития във Франция от 1968 г. могат да бъдат открити влияния на китайската културна революция. Идеологията на френските анархистични младежки бунтове е революционна, тя цели самовзривяването на гражданското общество. Нейният дух е особено доловим във филмите на Годар, които по време предхождат самите събития - "До последен дъх" (1959), "Лудият Пиеро" (1965) и др. и носят в себе си идеята на един от популярните лозунги на майските бунтове "неподчинението като самодоказване". В тях прекрачването на всички закони и правила, отричането от всякакви задръжки и конвенции е особено обаятелно и трагично-красиво. Филмът "Китайката"(1967) съвсем конкретно предусеща реалиите на майските събития.

Антоний Тодоров пише за изключителната пъстрота на движението от май 1968, която поражда и пъстротата на неговите интерпретации. Интелектуалци и работници, комунисти и социалисти, марксисти и анархисти, стари и нови леви се обединяват в неповторима амалгама, която е невъзможно да бъде наречена с едно име. Не е случайно, че движението е ентусиазирано от "културната революция" на Мао в Китай (1966-1969) - Мао е възприеман като новатор, противник на закостенелия съветски комунизъм, в движението има много активни маоисти. Ще разширя темата с коментара, че западни интелектуалци, които подкрепят културната революция в Китай стават симпатични на властта в България - в тази логика Жан-Пол Сартр започва да бъде превеждан на български.

Май '68 е движение, което иска да отстои свободата на индивида срещу институциите. По това време Мишел Фуко насочва вниманието към властта, която манипулира най-вече чрез институциите, създадени да превъзпитават индивидите (затворите и психиатриите). Ще добавя, че неслучайно тези места стават обект на изображение в изкуството, като пример може да се даде спектакълът на Питър Брук "Марат-Сад" (1964), в който действието на пиесата от Петер Вайс е разиграно в парижка лудница от времето на френската революция. В споменатата малко по-горе книга на Антоний Тодоров технобюрокрацията (икономическа, политическа, идеологическа) е разгледана като прицел на движението и на Запад, и на Изток. Бунтът е на гражданите срещу държавата, взривена е логиката на гражданското общество. По време на Генералните щати на философията през юни 1969 г. във Франция, Жак Дерида се гневи на "технополитиката, която затваря модерността".

Антоний Тодоров определя обрата, който майските бунтове във Франция предизвикват в досегашния опит на човечеството - проблемът за Свободата от философски и абстрактен се свежда до движение за свободи, става практически и емпиричен. След тях политическата мисъл не пита вече каква трябва да бъде "добрата държава", а "за какво изобщо е нужна държавата". (4)

Много активно е участието на младите в "Пражката пролет", особено ярко то се проявява в реакцията към нашествието на войските на Варшавския договор. Емблематичен е протестът на Ян Палах, студент в историко-политикоикономическия факултет в Карловския университет, който се включва в ноемврийските стачки срещу окупацията. През януари 1969 г. той написва прощално писмо, един от екземплярите, на което изпраща в Съюза на чешките писатели и се самозапалва пред Националния музей на Вацлавския площад.

В България по това време са затворени почти всички канали за обективна информация. Както обикновено тоталитарната пропаганда създава недействителна представа - както за хипи движението, така и за събитията в Унгария (обявени за вражески акт на контрареволюция). Според официалното съобщение на ТАСС в българската преса, СССР и другите съюзни държави се отзовават на молбата на партийното и държавно ръководство на ЧССР и оказват неотложна помощ на братския чехословашки народ като "встъпват" в Чехословакия; според последвалата медийна информация чехи и словаци посрещат танковете едва ли не с цветя; самозапалването на студента Ян Палах е представено като акт на психически болен. Ситуацията в комунистически Китай е изопачена до невероятност - издевателствата на Мао над собствения му народ и интелигенция са прикрити и той е видян като комунистически лидер-икона, призван да обнови социализма... Но все пак, чрез хора, които пътуват, и най-вече - които четат чужда преса и литература, доколкото е възможно тя да бъде доставяна, част от българската интелигенция започва да се ориентира в бурно менящата се картина на света. Голям принос в това своеобразно "отваряне на очите" на умишлено държаните в неведение български интелектуалци, е Цветан Стоянов, който по това време се откроява като духовен вдъхновител на несъгласната интелигенция в опозиция на тоталитарната културна политика. Едно от неговите есета, което представлява разговор между Лао Дзъ и Конфуций, е своеобразно предчувствие за последвалите събития в Китай.

* * *

Бавно и постепенно и в България започват да се усещат отгласи от енергиите, които кипят в разбунения свят от края на 50-те и от 60-те години. Стаеното напрежение между "стари" и "млади", което е утаено под видимо спокойната повърхност на статуквото на обществените отношения, набъбва и става различимо като конфликт. Ако до този момент "старите" са дирижирали живота на младите, както и на целия български народ - емблематичен е жаргонният израз от това време "старците от политбюро" - картината постепенно започва да се променя. Известно "подмладяване" започва дори и сред кадрите на партията и правителството. Проникващите отвън сведения за бурните младежки движения дават криле на младите да осъзнаят в себе си усещането за младост като желание за свобода. Тази тенденция продължава в периода 1956-69 г., завоят към стагнация в края на 60-те е следствие именно от разрастващото се влияние на младежките движения по света и не случайно държавният и партиен глава обявява новия курс на борба срещу западната диверсия именно в речта си на осмия пленум на ЦК на ДКМС в края на 1969 г.

Начинът, по който се говори за любовта в новата българска драматургия от това време е различен от екстремността на западните младежки движения, които преодоляват всички табута в името на свободната любов. Българските автори започват да пишат за любовта, на сцената плахо се появяват поразсъблечени млади хора - къси панталони, бельо... Сексуалната революция оказва влияние върху българския театър, доколкото въвежда различна гледна точка към автономията на личното пространство, към личното право на избор. Изведнъж стават явни и нетърпими противоестествените измествания, които налага ценностната система на социалистическия реализъм. Променената гледна точка връща нещата на истинските им места - любовта между мъжа и жената заменя приоритета на темата за любовта към партията и верността към социалистическите идеи. Младите оспорват правото на старите да решават съдбата им без да ги питат, правото им на единствен авторитет. Нещо повече, персонажите на младите заявяват от сцената своята позиция и имат самочувствието да задават въпроси и да изразяват различно мнение, разбира се, извън темите-табу, очертани от социалистическата доктрина. И тук е основната разлика с хипи-движението. Младите в Америка се обявяват открито срещу политическите грешки на правителството, срещу ценностната система на родителите си, срещу скритите зад официалните стратегии икономически лостове. Те критикуват участието на страната си във войната във Виетнам, коментират вината й. В условията на тоталитарните режими на страните от социалистическия лагер е много по-трудно да се реализира такова поведение. И все пак мощната вълна на хипи-движението, особено обаятелна поради младата енергия, която влива в света, прониква и зад "желязната завеса". До голяма степен в България се подражава външно на стила на обличане, модата на дълги коси и бради, рисуването на цветя по лицата и телата, на жаргона на говорене, слушането на определена музика, в по-тесен кръг навлиза и употребата на опиати. Това е форма на заявяване на различност, на уникалност и индивидуален избор. Следват забавни от днешна гледна точка "геройства" като изтърпяването на различни санкции заради "не-социалистически" външен вид и поведение. Но влиянието на хипи-движението има и по-дълбоко отражение върху социалния климат и поведение в страната. Трябва да се има пред вид, че сведенията по това време у нас са оскъдни и все пак влиянието на това мощно движение, обхванало целия "Запад", прониква чрез нелегално пренесена литература, записи на музика, впечатления на пътуващи в чужбина българи. В голяма степен отгласът, който се появява като далечно ехо в нашата драматургия и театър, е по-скоро интуитивно долавяне на духа на времето. Тези интуиции се трансформират в опит за реакция към политическата ситуация в страната.

Новата гледна точка към персонажите на младите в българската драматургия и театър в този период се открива в не малко на брой пиеси и постановки. Валери Петров поставя в основата на "Когато розите танцуват" един диспут между Младия и Стария. В този диспут побеждава емблематично назованият Дух на младостта. Отделните сцени на фрагментарната структура доказват превъзходството на живата, творяща сила на младостта пред ретроградността, страха, самотата, изолацията - всичко онова, което се свързва с представата за старостта. В своята специфична поетична материя пиесата съчетава диалога и образността в стила на Шекспировите комедии и феерии със свободния оптимистичен дух на младежките движения от 60-те. Постановката на Гриша Островски в Сатиричния театър през 1961 г. се превръща в театрално събитие и в един от най-посещаваните и харесвани от публиката спектакли.

През 1960 г. Вили Цанков поставя в Младежкия театър "Ромео и Жулиета" - спектакълът е триумф на младата група на театъра, демонстрация на съвременния рефлекс на присъствието на актьора на сцената, както и на необичайно за времето предизвикателно решение на визията.

"Ромео и Жулиета" беше пътуване във времето - действието непрестанно отскачаше ту в Ренесанса, ту в съвремието. Посланието звучеше много съвременно - появява се нещо ново, нещо странно, обществото го претрепва и после го превръща в реликва. Спектакълът започваше с Ромео и Жулиета, които стояха неподвижни, изправени на сцената като балсамирани фигури в нещо като стъклени камери с вътрешно осветление, съживяваха се и така започваше действието. Стъклените камери поемаха по-късно функцията на телефонни кабини и диалогът от балконската сцена на Ромео и Жулиета протичаше по телефона.

Сценичната игра имаше съвременен ритъм, рефлекси, в речта беше търсен познатия от живота ни тогава жаргон, усещаше се влиянието на "сърдитите млади"". (5)

След постановката на "Ромео и Жулиета" Вили Цанков е принуден да напусне Младежкия театър.

През 1965 г. Леон Даниел поставя "Хамлет" на Шекспир в Театъра на народната армия. Спектакълът предизвиква един от най-големите театрални скандали на това време и предизвиква отстраняването му от този театър. В постановката на Леон Даниел трагедията на Шекспир е видяна в актуалния за времето прочит на Ян Кот с акцент върху политическото. С едрите щрихи на политическата гротеска режисьорът създава свят на манипулация и демагогия, в който един гневен Хамлет има поведение и визия на съвременен млад човек.

"Стилът на Наум Шопов беше много експресивен, той стоеше като натуршчик - изпуснат от място, където такива трябва да ги пазят. Някакъв нездрав бунт. Хамлет беше в черно и с черно поло - и това ги дразнеше, напомняше им западен интелектуалец от типа на Сартр. Около Хамлет имаше компания от няколко студенти, които заедно с него играеха в съвсем друг стил - отстранено. Създаваше се едно подривно общество от истински хора, а останалите - Клавдий, Полоний бяха противни. Актьорите, които играеха Полоний, Клавдий, бяха изцяло в Масалитиновата школа, без съвременен рефлекс и това беше особено изразително. Напомняха старци от Политбюро. На цензурите започнаха да се привиждат дори петолъчки в дърворезбата на трона. " (6)

През 1966 г. на сцената на пловдивския театър се появява постановката на Крикор Азарян по нашумелия мюзикъл на Ленърд Бърнстейн "Уестсайдска история", който е показан като филм на Запад, но не и в България. Персонажите на мюзикъла са млади, актьорската трупа на Младежката студия към Пловдивския театър също е съвсем млада. Оригиналната музика на Бърнстейн е заменена с песните на "The Beatles" и на "The Rolling stones", които по това се слушат най-много от младите хора в България, от мюзикъла е оставена само една от най-популярните теми.

Постановката се превръща в емблематично събитие на българския театър през 60-те.

"Харесваше се много на публиката, особено на младите. По инициатива на ЦК на Комсомола постановката беше включена в програмата на Световния младежки фестивал, който тогава се проведе в България. Тръгнаха слухове, че е американизация, че не говори за нашия светъл живот. Изпратиха комисия начело с Крум Велков, който беше от отдел Агитация и пропаганда, той много допринесе "Уестсайдска история" да отпадне от фестивалната програма. Иван Панев, който тогава беше кмет на Пловдив и иначе беше добре разположен към театъра, също беше недоволен, че в представлението се говорят цинизми, дори го възмущаваше, че има действащо лице с наименование Копелето (играеше го съвсем младата тогава Цветана Манева). " (7)

Няколко години преди това Гриша Островски за първи път поставя същия мюзикъл на сцената на ВИТИЗ, спектакълът е силно въздействащ с младия дух и енергия, които струят от сцената.

През следващата 1967 г. Азарян прави нова постановка, директно повлияна от хипи движението. Пиесата на Виктор Розов има заглавие "На път", докато постановката е озаглавена емблематично "По пътя" (в чест на програмната книга на Джак Керуак).

"Младият герой на тази пиеса пътува. Бяха ми говорили за Керуак и аз исках да тръгна по тази следа... спектакълът да бъде за бунта на младия, за осмиряването му, за пречупването, помъдряването... без да е еднозначно. Основната тема бе това, което става в момента в света - хипи движението на 60-те." (8)

Същата тема Азарян продължава и в постановката по малките пиеси на Иван Радоев "Петрол" и "Автостоп", сезон 1967/ 1968 г.

"Това беше спектакъл за хора, които са избягали и живеят във фургон някъде в планината. Темата за бягството и пътуването много ни занимаваше тогава." (9)

Малките пиеси "Ромео и Жулиета" и "Петрол" от Иван Радоев са обединени в постановката на Асен Шопов "Ромео, Жулиета и Петрол" на сцената на Държавен сатиричен театър, през 1969 г. Аналогичен за двата текста е интересът към младото поколение, неговата тревожност и желание за отхвърляне на наложените в живота му правила, които са му чужди. Темата за Ромео и Жулиета е проектирана в настоящето - края на 60-те, действието се развива на един таван, където се срещат току-що запознали се момче и момиче. В "Петрол" темата на любовта отново е в центъра на вниманието, но този път по-силно е подчертано желанието за промяна, откровено е заявена аналогията с настроенията на хипи-поколението и тази аналогия се чете много пряко в темата за свободното пътуване без посока - персонажът на момичето, скитащо по пътя и странните отношения с момчето от бензиностанцията, както и самата ситуация - действието се развива буквално "по пътя" - в бензиностанцията на автострадата.

Влиянието на хипи-движението прониква в българския театър в голяма степен тясно преплетено с емблематичната музика на това движение. През 1966 г. на сцената на Сатиричния театър се появява "Обличане на Венера" от Добри Жотев - постановка с много категорично проведена от режисьора Леон Даниел линия на "младите", която се превръща в едно от театралните явления на периода. Силното енергийно въздействие на спектакъла се дължи и на присъствието на популярната рок-група "Бъндараците", която участва като своеобразен акцент на спектакъла.

Леон Даниел кани новообразувана група "Щурците" (с двама от музикантите на "Бъндараците") в следваща своя постановка. В "Малки трагедии" от Пушкин на сцената на Театъра на поезията и естрадата (сезон 1967/1968 г.) той отново търси подобен магнетичен ефект върху зрителя чрез автентичното присъствие на младата група, която свири музиката на хипи-поколението.

"Спектакълът започваше страховито. Ние се мотаем в салона и подкачаме публиката. В един момент хукваме през хората към сцената и започваме някакъв страхотен рокендрол. На живо!" (10)

"Да се провреш под дъгата" от Георги Марков (1966 г.) е постановена от Асен Шопов на сцената на Театъра на народната армия в годината на написването и спряна след няколко представления. В пиесата ранената партизанка е съвсем млада, а санаториумът, в който попада и където я крият, се оказва обитаван от болни мъже, обречени на смърт. Обект на напрежение е дилемата дали да бъде приютена и спасена младата жена, пред която тепърва предстои животът. Макар че авторът прибягва до "удобния" от конюнктурна гледна точка персонаж на партизанката, той метафорично изправя срещу младостта, промяната, новото - старостта, смъртта, ретроградността в един силно скептичен вариант, в който младостта е пожертвана. Персонажите на младите, които се появяват в драматургията ни в този период, са преди всичко обаятелни, те носят идеи за промяна и нетърпимост към старото.

Четвъртият национален преглед на българската драма и театър през 1969 г. е много тясно обвързан с темата за младите в изкуството и за тяхната роля в обществения живот. Отношението към темата е болезнено поради политическата стагнация, обявена недвусмислено в речта на Тодор Живков пред осмия конгрес на ЦК на ДКМС. Като отглас на политиката на КПСС към ново "замразяване" тази реч фокусира вниманието върху идеологическата диверсия.

"Особено големи усилия империалистическата диверсия полага в средите на дейците на културата и на младежта в нашите страни." (11)

На същия този Четвърти национален преглед Тодор Живков напуска преди края две постановки - представлението на Бургаския театър "Ние сме на двайсет и пет" от Недялко Йорданов с режисьор Асен Шопов и "Вечерите на Иван Гилин" от Николай Парушев, постановка на Красимир Спасов във Варна. В "Работническо дело" се появява уводна статия, в която двата спектакъла са разгромени.

Особено важно за нас днес е да познаем и осмислим позитивната картина на съпротивата, която оказва българската интелигенция в едно време на мъчителни ограничения и натиск. Яркото избухване на нови идеи в периода от втората половина на 50-те и през 60-те години е изключително за българския театър. Неспокойно търсене, изобилни взривове на творчески инвенции, раждане на силни екипи, страстно борещи се да наложат своята нова представа за театъра, разбиране за себе си в изкуството като мисия и за театъра като сила, способна да въздейства върху общественото съзнание - тези тенденции са реализирани преди всичко от най-младите автори, режисьори, актьори, художници, композитори на театъра.

---

*1. "Пътуване до Икстлан", "Сказания за силата", "Изкуството на сънуването" и др.*

*2. "Общото благо стои над личния интерес"*

*3. Дени дьо Ружмон. Любовта и западът. ИК "ЛИК". С., 2003, с. 288 - 290*

*4. Антоний Тодоров. Модерната политическа мисъл, изд. НБУ, С., 2001*

*5. Красимир Спасов, в разговор, проведен за това изследване, с неговия автор, 2007г*

*6. Иван Добчев в разговор, проведен за това изследване, с неговия автор, 2007г*

*7. Крикор Азарян, в разговор, проведен за това изследване, с нейния автор, 2007.*

*8. Крикор Азарян, в същия разговор.*

*9. Крикор Азарян, в същия разговор.*

*10. Петър Цанков-В: Румен Янев. Вкусът на времето. Щурците - българската рок легенда. "Парадокс". С., 2007, с. 27*

*11. Тодор Живков, "Идеите на комунизма - идеи на българската младеж", сп. "Театър", София, 1969, кн. 9, стр. 3.*



АНА ФЕЛИКСОВА ( ЛЕДИ МИЛФОРД) и МАРГАРИТА АНГЕЛОВА (ЛУИЗА)
В „КОВАРСТВО И ЛЮБОВ“ ОТ ФР. ШИЛЕР, РЕЖ. АСЕН ШОПОВ,
ДТ „СТ. БЪЧВАРОВ“ – ВАРНА, 1971 г.




**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.**

ТАНЯ МАСАЛИТИНОВА, АКТРИСА

*Сн. К. Апостолова*