ТЕАТЪР

10 - 12, 2008









АНТОНИН АРТО

КОНСТАНТИН ИЛИЕВ; ГЕОРГИ РУСЕВ
АНИ БАКАЛОВА; ИНА БОЖИДАРОВА
Н. МИЛЕВ; Л. ХАЛАЧЕВ; В. НАЙДЕНОВА

20940 ISSN 0204 6253

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр. 7-9/ 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

Народен театър „Иван Вазов"
(17 . 10. 2008 г.)
„БАЛЪТ НА КРАДЦИТЕ"
от Жан Ануи
Пр. - СНЕЖИНА РУСИНОВА - ЗДРАВКОВА
П. - ТИЕРИ АРКУР
С. и К. - ЕЛЕНА ИВАНОВА
М. - КАЛИН НИКОЛОВ
Х. - ТАНЯ СОКОЛОВА

МГТ „Зад канала"
(13. 10. 2008 г.)
„ВЕЛИКОЛЕПНИЯТ РОГОНОСЕЦ"
от Фернан Кромелник
П. – Мариус Куркински
С. К. – Петя Стойкова

Театър „София"
представление за деца
„ВЕСЕЛ СВЕТОФАР"
от Панайот Цанков
С. В. и П. - Майя Остоич

Сатиричен театър „Алеко Константинов"
(26. 09. 2008 г.)
„ПОЗОРИЩЕ"
от Зденек Сверак и Ладислав Смоляк
П. – Николай Гундеров
С. – Ирина Василева
(27. 10. 2008г.)
„ШЕМЕТ"
от Жан Жак Брикер и Морис Ласег
П. – Боил Банов
С. – Ралица Русева

НДТ „Сълза и смях" и продуцентска компания „България арт груп"
(16. 10. 2008г.)
„СЛЕДОБЕДНИ ИГРИ"
по Рома Майо
Р. – Боян Иванов
С. – Петя Боюкова

Театрална Работилница „Сфумато" & Театър на Голия Охлюв към НБУ
„ЗАМЛЪКВАНЕ"
по мотиви от филма „ПЕРСОНА" на И. Бергман
П. - Елена Панайотова
Худ. - Юлияна Войкова – Найман
М. -Емилиян Гацов – Елби

Учебен театър при НАТФИЗ „Кр. Сарафов"
„ЕДМОНД"
от Дейвид Мамет
Пр., С.В. и П. - проф. Пламен Марков
С. и К. – Мила Каланова
М. -Асен Аврамов
Участват абсолвенти от класа на проф. Пл. Марков

КАЗАНЛЪК

Театър „Любомир Кабакчиев"
„З-ТЕ ЧАСА"
по Питър Шафър
Р. – Тодор Боянов
С. и К. – Кънчо Касабов

ЛОВЕЧ

Драматичен театър
(16. 09. 2008г.)
„ПРОФЕСИЯТА НА Г-ЖА УОРЪН"
от Б. Шоу
П. – Бина Харалампиева
Худ. – Теодора Лазарова

ПЛОВДИВ

Държавен куклен театър
(03. 09. 2008г.)
„МАЛКИЯТ ПРИНЦ"
по Екзюпери
Р. – Руслан Кудашев
К. и С. – Ал. Торик, Ан. Запорожки
М. О. – Вл. Бичковски

СЛИВЕН

Държавен куклен театър
(25. 09. 2008 г.)
„ПРИКАЗКА В РЪЧИЧКА"
от Ива Пержинова
П. и Т.П. - Елза Лалева
С. - Свила Величкова
М. - Кристиян Бояджиев
Х.- Йовита Пенчева
(22 . 10. 2008 г.)
„П Р А С Е Н Ц Е Т О"
от Бианка Бенковска
Р. – Бианка Бенковска
С. – проф. Майя Петрова
М. – Александър Савелиев

ХАСКОВО

ДКТ „ИВ. Димов"
„ХАМЛЕТ" от Шекспир
Пр. – Валери Петров
П. – Димитър Игнатов
С. – Иван Карев
К. – Весела Статкова
(17. 09. 2008г.)
„СПЯЩАТА КРАСАВИЦА"
по Шарл Перо
Р. – Леонард Капон

ШУМЕН

ДКТ „Васил Друмев"
„ГОЛЯМАТА ПЕЧАЛБА"
от Ектор Кинтеро
П. – Димитър Шарков
С. – Зарко Узунов
К. – Елена Иванова
Х. – Алфредо Торес
(Следва)



СП. „ТЕАТЪР"
АБОНАМЕНТ ЗА 2009 г. - 40 лева.
Сумата изпратете на адрес:
Общинска банка АД
София, бул. „М. Луиза" 88
BIC: SOMBBGSF
IBAN: BG 67 SOMB 9130 10 267 684 01

ДЕЙСТВИЕТО ПРОДЪЛЖАВА...

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. – *Антонин Арто (горе, вдясно, четете на 7 стр.); Константин Илиев (четете на стр. 2); „Персона" и „Замлъкване" (четете на стр. 22).*

ТЕАТЪР

Година LXII, бр. 10-12/2008, 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

• Константин Илиев (2) • Антонин Арто (7) • И. Божидарова - „Драматургичната адаптация“ (16) • „Хамлетмашината“ в ТБА (21) • „Замлъкване“ в ТР „Сфумато“ (22) • „Страхотни момчета“ в Младежкия театър (25) • Акценти (26, 41) • Ани Бакалова (27) • Въпросите на сп. „Театър“ (30) • OLIVE ‘2008 (34) • НАТФИЗ - Факултет „Екранни изкуства“ (35) • Наталия Шурина (41) • Георги Г. Георгиев (42) • Театър в книги (45) • Награди 2008 (47) •

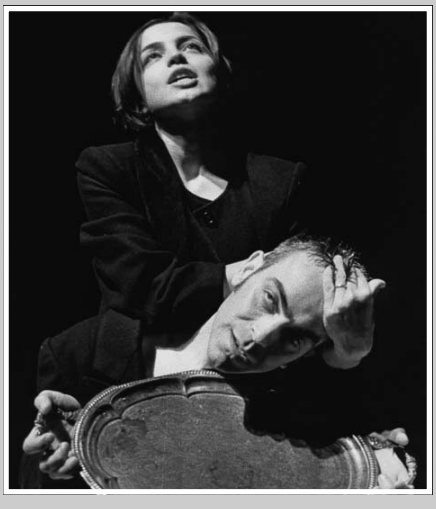
Печатни коли: 6
Формат 60/84/8

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

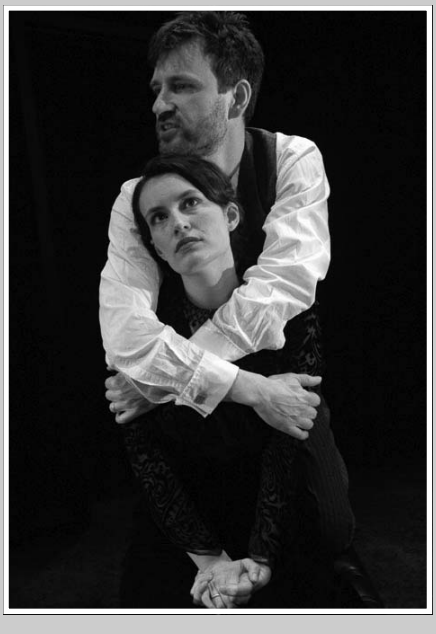
**СПИСАНИЕ „ТЕАТЪР“
СЪЗДАДЕНО ПРЕЗ
1946 ГОДИНА
ОТ СЪЮЗА НА
ТЕАТРАЛНИТЕ СЛУЖИТЕЛИ**

Печат – „Омега М“, тел. 938 60 71

ПОСТАНОВКИ НА „НИРВАНА“ ОТ КОНСТАНТИН ИЛИЕВ



А. Георгиева и Вл. Пенев,
реж. М. Младенова, Народен театър „Ив. Вазов“, 1994 г.

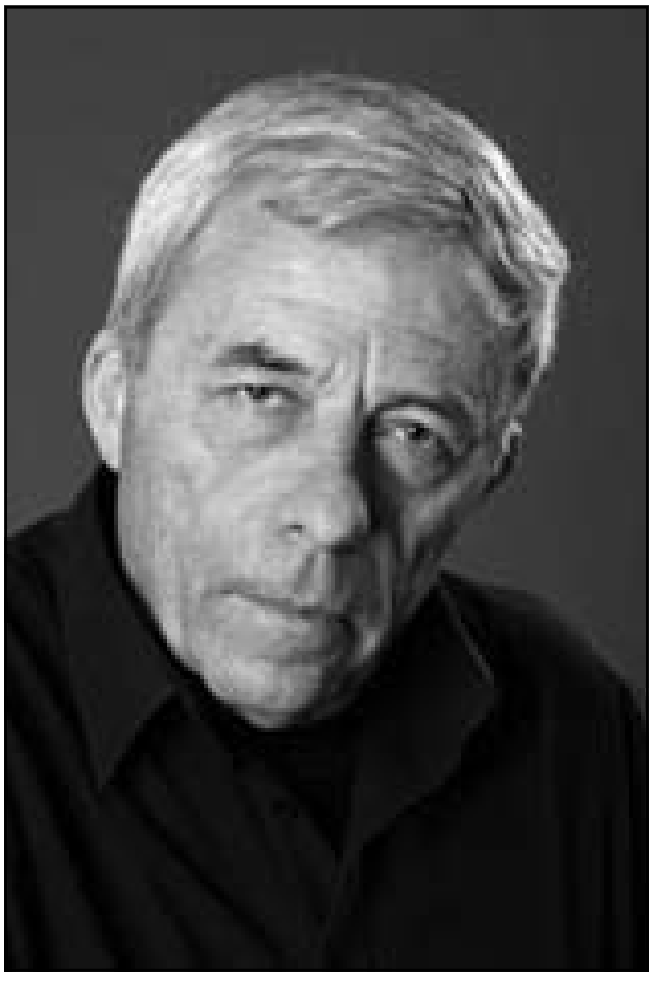


М. Мюлер и Д. Гавански ,
реж. Д. Чадуик, Riverside Studios, Лондон, 2005 г.

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

КОНСТАНТИН ИЛИЕВ



Драматург, белетрист, преводач. Завършил е немска филология в Софийския университет "Св. Климент Охридски". Специализира театрознание в Хумболтовия университет - Берлин, където защитава докторска дисертация върху драматургията на Фридрих Дюренмат. Работи като драматург в Благоевградския театър "Н. Вапцаров" и Драматичния театър "София" . От 1995 г. до 2007 г. е главен драматург на Народния театър "Иван Вазов".

Пиеси (по реда на написването им): Мъка по цветовете (1961), През октомври без теб (1968), Цар Шушумига (1968, за куклен театър), Музика от Шатровец (1971), Прозорецът (1977), Босилек за Драгинко (1978), Великденско вино (1979), Нирвана (1982), Одисей пътува за Итака (1984), Червено вино за сбогом (1989), Куцулан или Вълча Богородица (1994), Франческа (1999), Бетовен 21 (2006).

Проза: Френско магаре (1988) - роман, Поражението. Хроника от краткото столетие (2003) - автобиографична книга, Паметта на гарвана. Текстове за театър, драматургия и политика (2005).

Превежда от немски език (Брехт, Бюхнер). Негови пиеси са поставяни в Австрия, Англия, Естония, Македония, Полша, Русия, Словакия.

Константин Илиев е носител на национални награди за драматургия, на международната Хердерова награда 1996 за цялостно творчество, награда Хеликон 2003 за нова българска художествена проза, на националната литературна награда Елиас Канети 2005.

Когато се запитаме кои са най-големите ни съвременни режисьори, веднага започваме с Любен Гройс, Леон Даниел, Стоян Камбарев, Иван Добчев, Маргарита Младенова, продължаваме нататък, където срещаме и имената на Слави Шкаров, Младен Киселов... Вие сте работили с тях. Не знам да има друг драматург от българския театър, към когото съдбата да е така щедра откъм творчески срещи с режисьори, както към вас. Съзнавате ли това? Как си го обяснявате, освен с качествата на пиесите?

- Размерите на България са такива, че не е възможно за едно сравнително кратко време драматурзи, режисьори, актьори и сценографи да не узнаят един за друг. Когато става въпрос за широкия свят, играта на вероятностите, разбира се, е съвсем друга. Като новоназначен режисьор във Варна Любен Гройс беше прочел първата ми пиеса, включена вече в проекторепертоара от

директорката Пенка Дамянова, настоя да я направи и тя му възложи постановката. Запознах се с него впоследствие. С Леон Даниел задочно ни запозна телевизионният екран. По негови думи, когато гледал записа на благоевградския спектакъл "Музика от Шатровец" на Гройс (от който не знам дали има някаква следа в архивите на Българска телевизия), бил казал "Това е човекът за мен". Но едва пет години по-късно се срещнахме истински в театър "София". Режисьорите не се печелят на лотария. Така че на езика на структуралистите - текстът. Никакви съдби и късмети.

Обикновено режисьорът се "произнася" за драматурга, от неговото мнение/поведение значително зависи ще има ли добър път даден текст, даден драматург . Нека сега обърнем действието и насоча вниманието ви към вече театралните класици Гройс и Даниел, за да усетим полъх от лабораториите им. Как се работеше с тях? Кое е специфичното при всеки от тях?

- Съвършено различни като хора и много сходни по начин на работа. В това няма нищо необяснимо - Гройс никога не е скривал, че той, както и другите значителни режисьори от поколението му, се е учил от Леон. За съжаление и на двамата не беше дадена възможност да преподават режисура. Ако посоча виртуозно овладения метод на действения анализ като основното в изграждането на спектаклите им, сигурно ще е вярно, но твърде малко. Някаква представа за това, което наричате "творческа лаборатория" дават все пак книгите им. Само че думата "лаборатория" създава впечатление за тишина и стерилност. Когато се гради спектакъл, хвърчи хоросан, показват се зъби, сблъскват се характери. Не помня случай Леон да е пуснал актьорите да си ходят, защото не знае какво повече да прави с тях. Възможностите, които вижда, за да доизпипва спектакъла, го правят абсолютен скъперник по отношение на репетиционното време. Гройс притежаваше способността да одухотворява всичко, до което се докоснеше, и там, където беше той, провинцията преставаше да бъде провинция.

Любен Гройс всичко ли усети в "Музика от Шатровец" и " Босилек за Драгинко"? Какво пропусна?

- Един текст, който има необходимите качества, за да бъде наречен драматургичен, не може да бъде изчерпан, да бъде направено от него всичко, което съдържа. Иначе режисурата наистина би се превърнала в досадно подреждане на кубчето на Рубик, където има само едно единствено, изчерпващо всичко решение. Думите в драматургичния текст са само координати на човешки взаимоотношения, краен резултат, връх на айсберг. Огромните пространства под тях трябва да бъдат запълнени чрез мисълта и емоционалността на режисьора, актьорите и останалите участници в създаването на театралния спектакъл. "Музика от Шатровец" на Гройс няма почти нищо общо с "Музика от Шатровец" на Стоян Камбарев, спектакълът "Босилек за Драгинко" на Гройс в Пловдив беше много различен от русенския на Слави Шкаров и хасковския на Иван Добчев и макар във всичките тези случаи да бях в добрия смисъл на думата изненадан от резултата, той никъде не се покрива с моята собствена режисьорска представа на автор. В логиката на това, което казах дотук, тя не е задължително съвършената и е хубаво, че никога няма да се осъществи.

А Леон Даниел в "Одисей пътува за Итака"?

- От всичките близо десет постановки на Леон по мои пиеси може би най-артистично и жизнерадостно се работеше по "Одисей" в Пазарджишкия театър. Вероятно защото участваше почти целият актьорски състав и липсваше изнервящият натиск, който създава обкръжението в столичните театри. С добро чувство мисля и за неговия "Одисей" във Военния театър и съжалявам, че монологът в третата част на един актьор като Стоян Стоев остана недокументиран. Както впрочем и изпълнението на Георги Калоянчев в Сатирата.

Има ли ваши пиеси, пострадали от прекомерни редакторски намеси на режисьори?

- От редакторски намеси не, но е имало халтураджийски направени и твърде безпомощни пос-

тановки. Чисто теоретично една пиеса от нищо не би трябвало да може да пострада, защото съществува възможност многократно да бъде поставяна за разлика от киносценария. На практика обаче фалстартът е в състояние да забави или завинаги да осуети адекватната сценична реализация.

Театралната ни система е такава, че цялата " власт" е в режисьора. Репертоарът зависи кажи-речи почти стопроцентово от него. Мнението ви за системата и все още липсващата власт на продуцента, на литературния агент, така значими в силните театрални култури?

- За взаимоотношението режисьор - драматург съм писал многократно, така че по-добре да не се повтарям. През всичките години, когато съм се занимавал с театър, продуцент е била държавата. Продуцентското й равнодушие понастоящем действа за съжаление демобилизиращо. Иначе е за предпочитане пред продуцентската й бдителност в миналото. Що се отнася до това, авторът да има собствен литературен агент, при нищожните приходи, които се получават от занимаване с драматургия у нас, такава екстравагантна прищявка няма да е нищо друго освен "на гол корем чифте пищови".

Селската тематика във вашата драматургия. "Жъне ми се" - казва една ваша героиня и това днес звучи някак фантастично. Остаряха ли тези обичани навремето от театъра пиеси "Музика от Шатровец" и "Босилек за Драгинко" или сегашното време няма нужда от тях, но следващото може да ги потърси и преоткрие? Какви са мислите ви за тях?

- В терминологията, която използвам, когато се опитвам да кажа нещо теоретично, няма връзка между тема и място на действие. В този смисъл никога не съм писал на селска тематика. Предмет на театъра е проблематиката, произтичаща от човешки взаимоотношения. Темата на Йовковата "Албена" е любовта, а не селото. В миналото назначените кормчии на театралния процес бяха изковали и понятието "работническа тематика" и много държаха на него. Но не ми е известно някой да е сътворил нещо смислено, което да може да бъде подведено под такова определение. Дори драматизацията на Горкиевата "Майка" от Брехт не е на работническа тематика, макар персонажът да е почти изцяло от работници. Там двама автори от първата половина на двадесетия век дават израз на представите си (криви или прави) за революцията. "Музика от Шатровец" и "Босилек за Драгинко" са толкова на селска тематика, колкото и "Великденско вино" е на градска, т. е. - никак.

Ако тези пиеси бъдат поставени сега, някой критик с мислене на политически активист от квартален мащаб веднага ще ги обсипе със залежали епитети от складовете на скудоумието.

Какво се случи, защо "Куцулан..." като че ли се размина със зрителите си?

- Пиесата не се размина със зрителите си, само че броят им не удовлетворяваше счетоводно-административните изисквания на театъра. В "Литературен вестник" например излезе истински смислена рецензия от млада авторка, която и до днес не познавам. Тя е от зрителите, които бих искал да бъдат в залата, когато Иван Добчев или друг режисьор пристъпи към нова сценична реализация на текста. Изразните средства, с които се правят другите ми пиеси, при "Куцулан или Вълча Богородица" не могат да доведат до оптимален резултат. Не е неестествено те да не бъдат намерени при първия опит.

Вие проявявате драматургичен интерес и към исторически личности. "Великденско вино" е за поп Кръстьо, а "Нирвана" за Лора Каравелова и Пейо Яворов. Поне за мен с "Великденско вино" вие пръв застанахте публично срещу инерцията, съобщихте, че не всичко е така, както ни втълпяваха и подложихте на съмнение и изключително внимателна проверка българското нарицателно за предател " поп Кръстьо". Как ви се дописа за тази личност? Понеже корените ви са от Ловешко, роднина ли сте или интересът ви е бил чисто професионален?

- "Великденско вино" е литературно произведение, предназначено за сцената, а не научно-историческо изследване. Централната фигура в тази монодрама е художествен образ. Що се от-

нася до историческата личност поп Кръстьо, опити да се оспори популяризираната чрез книгата на Захари Стоянов версия за залавянето на Васил Левски е имало в миналото, но те са били частични, недостатъчно научнообосновани и малко известни. През последните две десетилетия се появиха по-обстойни изследвания, но и в най-задълбочените от тях като че ли се усеща преднамереност. За всичките трудно обозрими вече писания по въпроса е характерен стремежът поп Кръстьо да бъде изкаран или по-черен от дявола, или по-светец от светците. Никаква работа не върши и мъдрото решение истината да се търси по средата. За да не продължат да играят везните ту в едната, ту в другата посока, върху тях трябва да бъде хвърлено още нещо. Би трябвало, но не се знае, дали някога ще стане. Нещо със стойност на документално доказателство. Не догадки, логически и псевдо-логически построения и криминални сюжети. Тъй като наистина няма неоспорими доказателства, не е справедливо името на историческата личност поп Кръстьо да бъде синоним на предател.

Не ми е известно ловешкият свещеник да има живи роднини.

Тема на "Великденско вино" впрочем не е предателството. Тази пиеса е просто продължение на това, с което се занимавах в предхождащата я - "Босилек за Драгинко". Историята в нея е само материал. Такъв, с какъвто разполагах към края на 70-те години на миналия век.

"Нирвана" е експортната ви пиеса. Чиста проба камерна драма с блестящ диалог, характери. Кой български режисьор я прочете най-вярно? Маргарита Младенова ли?

- "Нирвана" за разлика от повечето ми други пиеси е просто по-лесна за превод, а това при обяснимата оскъдица на истински добри преводачи от нашия толкова малко разпространен език е проблем от първостепенна важност. Отлична беше първата постановка на пиесата в театър "Сълза и смях" през 1983 г. под режисурата на Леон Даниел с Цветана Манева и Марин Янев. Спектакълът на Маргарита Младенова в Народния театър (после в Сфумато) се появи единайсет години по-късно. Персонажите в "Нирвана" са обозначени като Мъжът и Жената. Съществено за двете наистина забележителни сценични реализации е, че първата беше направена от мъж, а втората от жена.

Защо не ви играят повече в чужбина? Прекалено български автор ли им се виждате?

- Аз пиша за моите съвременници-българи. Това, че не ме играят много в чужбина, сигурно е голямо нещастие за чужденците, но те ще го преживеят. Да не ги мислим.

Защо никога не поставихте своя пиеса? Режисьорите пишат диалози.

- Гледам на режисурата като на трудна професия, която на малцина истински се отдава. Колкото до графоманията, тя очевидно създава приятни усещания на тези, които са й подвластни, независимо дали са режисьори или хора с други занимания. Нека има повече доволни и усмихнати хора, защото май че общо взето сме доста мрачно племе.

Лицето, оказало най-силно въздействие върху оформянето ви като автор за театър?

- Константин Кисимов, Любен Гройс, Леон Даниел.

Поглед към първото място от личната ви класация?

а. Писател?
б. Режисьор?
в. Актьор?
г. Актриса?
д. Сценограф?
е. Композитор?

- В спорта има първо място. В литературата и изкуството мисля, че няма.

Личната ви класация на заглавия, независимо в кой жанр и коя националност са?

- Нищо не мога да класирам. Обичам примерно Седмата симфония на Бетовен и концерта за тромпет и оркестър Es-dur на Хайдн, както и

какви ли не всъщност доста простолюдни мелодии, но не защото смятам, че те са най-доброто в музиката (изобщо не съм компетентен в тази област), а защото по определен начин са присъствали в съзнанието ми, когато съм писал някои от пиесите си.

Младите ни драматурзи са 40 - 50-годишни. Защо ги няма в афиша истински младите?

- Многократно, включително и в интервюта, съм говорил за отношението към българската драматургия. Наистина не искам да се повтарям.

В миналия брой на списанието режисьорът Явор Гърдев сподели, че мястото на нашия театър в глобализиращия се свят е незначително. Ако не греши, какво е добре да направим за нашата значимост?

- В днешно време доброто изкуство не може дълго време да остане незабелязано. Не заради глобализиращия се свят, а заради българските ни зрители и самите нас театърът, който правим, трябва да бъде по-добър. Отново Илф и Петров: "Делото по спасяване на давещите се е в ръцете на самите давещи се."

Вие сте въздържан, наглед отчужден от шаренията на деня писател. Не ви виждаме сред президентски и други съветници, много рядко споделяте мненията и позициите си в пресата, но вашето мълчание е оглушително - очите ви го издават. Какво става с българите? Ще намерим ли достойно място като европейци? Докога Иван Хаджийски ще бъде прав?

- Веднъж, в далечната си младост, се опитах да се правя на Маркиз Поза. Само че вместо с аристократичната студенина на Филип Втори се срещнах с просташките крясъци на високопоставен партиен функционер. Оттогава избягвам контакти с хора, които имат по-високо обществено положение от мен, а пък самият аз никога не съм искал да стигам по-високо от драматург на театър. Колкото до очите ми, не трябва да им се придава толкова голямо значение. Така си гледам от малък.

Не знам коя страна от изследванията на Иван Хаджийски имате предвид. Той се занимава най-вече с психологията на българския еснаф и го прави с доброжелателна ирония. Що се отнася до потомците на някогашните еснафи и новите пришълци, които населяват загрозените ни градове, една от най-комичните им черти е страхът да не би да чуят намек за селския си произход.

С българите става това, което единствено може да стане, когато се оставят да ги управляват безсрамно алчни политици, четат до пълно оглупяване порнографска жълта преса и гледат гнусна телевизия.

Днес какво има на бюрото ви, какво виждате през прозореца, какво изтрихте в компютъра, какво пишете в диалог за утре?

- На бюрото ми има грамада от книжа, които никога не успявам да подредя. През прозореца виждам нахално растящ бетонен урод на мястото на изсечени стари дървета. От компютъра изтрих работните си файлове за Народния театър, защото вече не ми трябват. Пиша (само че не в диалог) материал за програмата на поредната репетираща се постановка в Пазарджишкия театър, към който имам ангажимент от средата на миналия сезон.

Кошмарите и надеждите ви за българския театър през 21 век?

- Бих имал кошмари и надежди, ако бъдещето на българския театър зависеше от мен. Нямам такива грандомански илюзии, затова съвсем други неща могат да ме държат буден нощем. Има един оптимистичен трафарет - че театърът бил безсмъртен. Защото той удовлетворявал определена човешка потребност и т.н. Той може по някакъв начин и да е безсмъртен, но май че и умее да сменява географията си. Там, където е звучало ритмизираното слово на Софокъл и Еврипид, после в продължение на векове се е чувало главно блеене на кози. Това, че в хода на техническия прогрес тук или там козите могат да бъдат заменени с автомобилни клаксони, не променя много нещата.

КЕВА АПОСТОЛОВА



Графика /автопортрет/ - Антонин Арто, Париж 1944

Традиция и съвремие в алхимичния експериментален театър на АНТОНИН АРТО

Настоящето изследване е плод на дванадесетгодишния ми труд върху мистериалните форми на игра и значението им за развитието на експерименталните жанрове. Всичко започна съвършено неочаквано, дори за самата мен, на екзотичния остров Бали през 1996, където по примера на френския режисьор и поет Антонин Арто за пръв път се сблъсках с автентични източници на ритуално-хипнотични превъплъщения. Макар че съществуват множество извори на трансово-екстатичен театър по целия свят, в настоящата статия ще се ограничa с изследването на феномена "Балийска мистерия", пронизваща алхимичната театрална естетика на Арто, която вдъхновява и до днес хиляди артисти, режисьори, художници, музиканти и културни антрополози. Детайлният прочит на този древен синтетичен театър предполага съвременно изследване на Алхимичния театър като пряк наследник на мистериалната драма и предшественик на новата, повлияна от постмодернизма театрална естетика, която се влива в експерименталния поток на неоавангардизма и ултрамодернизма.

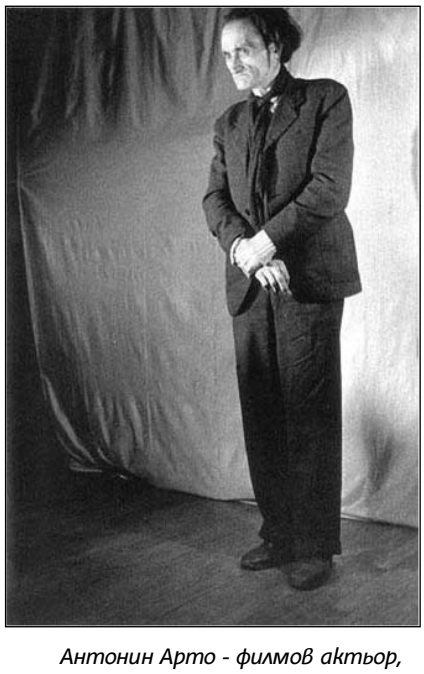
Д-р Антония Катранджиева

Понятието Алхимичен театър най-често се свързва с мистериалните ритуално-сугестивни превъплъщения, които присъстват в световния обредно-танцов фолклор, пропит с трансово-екстатичен мистицизъм. Подобни живи образци са запазени и до днес в ритуално-обредната система на въртящите се "дервиши", скачащите "масаи", ходещите по огън "нестинари", екзорсистите-нимфи от остров Бали - "сангхянг дедари", аборигените-шамани, и мн. др. С нахлуването на "ултра - авангардния еклектизъм" в новата хибридна театрална естетика се формира тенденцията за взаимстване на мотиви от алхимичния културно-ритуален театър и тяхното пряко транспониране върху съвременната театралната мозайка. Всяка една театрална творба сама по себе си представлява алхимична сплав

от елементи на звук, реч, движение, ритъм, образ, жест , които на сцената се преплитат в мистериозен образно-кинетичен панoптикум.

Макар и експерименталният театър да отрича изцяло традиционализма и канонизирането на театралните форми и мотиви в строго фиксиран образно-действен йероглифен код, голяма част от лабораторните опити на постмодернизма са наситени със странен магнетизъм и заредени с хипнотично и провокиращо въздействие, непосредствено черпещо мотиви и изразни средства от семиотиката на традиционните ритуални обреди.

Орфическите и Елевзинските мистерии, които са представлявали система от нравствени добродетели, са обединявали абстрактното и конкретното. Изпълнени с моралния и психологически заряд на трансцеденталния алхимичен театър тези свещенодействия са служели като духовно средство за сгъстяване, претапяне и преливане на материята в дух, за сливане на всички явления в един единствен символ, наподобяващ одухотворено злато. По този начин театралната задача за добиване на злато чрез обединяване на разнородни елементи намира вярното решение в абстрактната като звуци и образи оголена чистота на духа. Всъщност, терминът "алхимия", произлиза от арабската дума "алкемия" и означава обработвам заедно, преливам от едно в друго или сгъстявам, амалгамирам. Именно този процес на претопяване е бил в основата на средновековната гностична философия, която обединява практиките на химията, физиката, астрологията, изкуството, семиотиката, металургията, медицината, мистицизма и религията. Двете преплитащи се цели на алхимиците били откриването на "философския камък" - митическа субстанция, която позволява превръщането на основните метали в злато и намирането на "панацеята", своеобразен универсален цяр за всички съществуващи болести, който се съдържа в елексира на живота и дълголетието. Интригуващ е фактът, че сублимирането на алхимичните процеси за добиване на злато и средство за дълголетие в божествен съюз, са аналогични на отделните етапи на превъплъщение на сценическия образ. Въображаемият процес на превръщане на металите включва фази, сходни с емоционално-психичните фази, през които преминава символно всеки отделен персонаж. Схематично погледнато главната задача на актьора е да усети пулса на героя, да напипа зърното на образа и да го филтрира през ситото на собственото Аз, за да може чрез обединяването на противоречията да достигне до едно вътрешно идейно, емоционално и стилово единство на пресъздаване.



Антонин Арто - филмов актьор, 1935, Париж

За Антонин Арто - един от най-противоречивите режисьори от световната театрална гилдия, този сценичен процес на мистериозна идентичност, разкриваща етапите на осъзнаване и съзряване, превръща театъра в своеобразна стълбица към единението с Бога и разкриването на божествения Логос в човешката система.

"Алхимичният театър" представлява своеобразен хибрид от съвременен експериментален театър и ритуално сугестивни превъплъщения, присъстващи в традиционните театрални форми. Тази метафизична форма на превъплъщение и ритуална метаморфоза присъства скрито във всяко едно театрално произведение, независимо от жанра, стила, вида или направлението. За Антонен Арто Алхимичният театър сякаш предлага един виртуален свят, в който едновременно присъстват и свръх задачата, и изходната реалност. Всъщност Алхимичният театър, отразяващ философските състояния на материята на интелекта, която насочва духа към катарзис и пречистване, създава образа на реконструираната човешка личност. Често той се изравнява с примитивния и ритуално-сугестивния театър, но на практика съдържа в себе си метафизичната основа на театралното действие, като свързва актьори и зрители с магическия, свръхестествен свят.

В тази си функция на езоте-

ричен двигател алхимичният театър е насочен против буквалното бягство на драмата от същностния й контекст. Той е като сито, през което се пресява логическия интелектуализъм, свеждащ театъра до ненужни стереотипи, непозволяващ му да разгърне трансцеденталната си природа. Арто открива, че съществува нещо по-фино и неуловимо от самото сътворение, че принципът на драмата е заложен във всички велики мистерии. Това позволява на театъра да скъса с примитивните унификации и да се роди от хаоса, от организацията на анархията. В този творчески безпорядък, в тази алхимия на екстаза, ние се докосваме отново до възвишеното. Ала актьорът може да се извиси, едва когато е преминал през пълния цикъл на "чистилището".

Подобно на алхимика задачата на актьора е да подготви материята, "за да може да извлече това, което е чисто, и да изхвърли онова, което е земно и кално." Този многократен кръговрат на елементите се заключава в процеса на извличане и превръщане, който метафорично подсказва едно странстване на душата.

Елементът на традицията в експерименталните театрални жанрове - предимство или табу. Експерименталният театър като част от пост-модернистичната театрална естетика

В контекста на стремглаво развиващия се експериментален съвременен театър изключителен интерес представлява присъствието на традиционните форми на игра и тяхното преливане в синкретично-еклектичната театрална естетика на постмодернизма. На практика постмодернизмът освобождава модернистичните стойности от тяхното протестно съдържание, като налага принципа на еклектизма. Изведнъж в художественото театрално пространство на "Ню Ейдж" се появи феномена "Завръщане на свещеното", характеризиращо се с масовото нахлуване на източните мъдрости и религии (зен, таоизъм, будизъм), езотеризма и европейските традиции (кабала, школата на Питагор, теософията, антропософията, алхимията), засиленото изучаване на Талмуда и Тората в духовните общества. Несъмнено това дава възможност да се преосмислят вечните истини, съдържащи се в холистични учения през призмата на постмодернистичните търсения, чрез преоткриването на едно синкретично културно наследство. Всъщност синкретизмът, действащо правило от епохата на авангарда, втъкал традиционни, сакрално-култови елементи в една разнородна революционна художествена канава, има за цел да разчупи рамките, да разруши гледните точки и концепциите, да хвърли мост между отделни дисциплини и противопоставящи се теории. Теорията възприема стратегията на откритост, мулти-дисциплинарност, мулти-културализъм и стилово съвместителство.

Сякаш днес повече от всякога художественият постмодернизъм възстановява връзките си с миналото, с традицията, философският - също, но като изключва историята и социалните проблеми и ги захвърля в сферата на обичайно емпиричното. Отново с пълна сила се разпространява мисълта за божественото и метафизичните явления и това не е повторение на вече изживяното, а философско проявление на времето на освободения еклектизъм. От този момент нататък изкуството приема цялата палитра от въображение, отдава заслуженото на миналия опит, ползва и осъвременява традицията, проявява толерантност към минало и настояще и позволява спокойното съжителство на всички стилове.

Постмодернизмът завършва демократизирането на изкуството и продължава да се бори за скъсяването на художествената дистанция, и при това довежда докрай индивидуализацията на художествената творба, като съчетава всички стилове и толерира и най-разнообразните конструкции, като разчупва рамките на определенията за модерно изкуство. Фактически превръщането в единна сплав на всички стилове и жанрове, подхранвано от обновената традиция в една образно-философска идейно-художествена "амалгама" на съвремието, бележи появата на ултрамодерната вълна на ТРАНСАВАНГАРДА, чийто явен представител и ревностен защитник се явява Арто. Процесът на амалгамиране поражда необходимостта от стилово, жанрово и художествено взаимодействие. Традицията отново се превръща в източник на вдъхновение така, както и новото, а цялото модернистично изкуство се счита вече за традиция. Тази образна "амалгама" позволява на забранените преди това стойности да се противопоставят на модерния радикализъм, като налагат принципа на еклектизма и хете-

рогенността от стилове в едно и също произведение, декоративното, метафоричното, игровото начало, местният колорит и историческата памет. Ултра - авангардът въстава срещу едномерния характер на модернистичното изкуство и призовава за създаване на произведения, изпълнени с фантазия, смесващи различни стилове. Еклектизмът става естествена тенденция в една свободна култура. Интересно е да се отбележи, че постмодернизмът няма за цел нито разрушаване на формите, нито възкресяване на миналото, а мирното съжителство на различни стилове и смекчаване на противопоставянето между традиция и новост, между местно и международно, отслабване на строгото придържане към определени фигури или към абстрактното, накратко освобождаване на творческото пространство в едно общество, в което твърдите концепции вече не се приемат, в което институциите също са насочили своята дейност към свободния избор и лично участие, в което значение и идентичност се смесват, в което индивидът е подвижен и толерантен.

Преди да преминем към характерните особености на ритуална условност в традиционния театър ще завъртим колелото на времето назад, за да се позовем на принципните установки и понятийна система на модернистичното изкуство, легитимен предшественик на настоящата епоха на постмодернизма и трансавангардната театрална алхимия на 21 век.

Културата на модернизма - пролог към авангарда

Културата на модернизма, която има универсален характер по своите намерения, едновременно се ръководи от процес на персонализация и фрагментация на стереотипния Аз, познат с реализма и логиката си. По този начин модернизмът размива границата между обективно и субективно, между реално и въображаемо, между сън и будно състояние, между красиво и грозно, между разум и лудост и всичко това в името на освобождаването на духа, на бягството от принудата и табутата, на даването на простор на въображението и на вливането на живец в битието и творчеството. Това не е толкова затваряне в собственото аз, колкото революционна цел, която иска да разруши тираничните барири и деление, да смекчи грапавините и да утвърди двойствената същност на индивида, за да може човекът отново да придобие собствена самоличност. Този революционен дух се пренася пряко в синкретизма на новата епоха. Отново става въпрос за премахване на художествения фетишизъм, на йерархичното отделяне на изкуството и на живота в името на универсалния човек, от противоречията, от творческия процес, от действието, от случайното.

Всъщност, между 1880-1930 г. модернизмът достига пълно развитие с нарушаването на пространството в класическата схема, с въвеждането на нови теми и утвърждаването на нова революционно-егалитарна естетика. В театъра модернизмът не е само бунт срещу самия себе си, той е едновременно възправяне срещу всички норми и стойности. И в това отрицание красноречиво наблюдаваме едно максимално интензивно звучене на художественото произведение, смесващо усещания, позволяващо на твореца да следва собствените импулси и въображение, да разгърне собственото си поле за експерименти. Оттук произтича и противоречието на една култура, призвана да генерира непрекъснато абсолютно нови идеи и която в края на своето развитие създава идентични стереотипни образци и едно монотонно повторение. Привидният категоричен разрив с традицията, определящ идейно-естетическото кредо на внушителна поредица от школи, експериментални театрални течения, направления и творчески индивидуалисти налага кардинално преосмисляне на много общоприети закономерности, категории, понятия и зависимости. Сякаш цялостният процес на рекапитулация на естетическия код се отразява в така нареченото експериментално изкуство, което символизира идейно-естетическите търсения на нашето съвремие.

Модерната традиция в художествената образност се изразява постмодерно и експериментално навсякъде и във всички видове, жанрове и направления на изкуството. Неизменната цел на художествения експеримент е взривяване на инертността на традициите, на утвърденото и тривиалното, поради което е необходимо преодоляването на идеологическите стереотипи в оценяването на това многозначно естетическо и художествено явление.

Театралната естетика на Арто - синтез от ритуален театър и ултрамодернистични търсения



Филмова кариера на Антонин Арто: 1925 - 1935

Идеите на Арто поместени в неговият кардинален труд "Театърът и неговият двойник" (1935 г.) се изправят срещу общоприетите форми на възприемане на театралното изкуство, в което той войнствено отхвърля рационалистичните тенденции на Западния театър. Той призовава за един театър, освободен от оковите на буквалната вербализация, за един невербален калейдоскоп от съзнания, която да окаже терапевтично въздействие върху публиката. Арто ревностно вярва, че "театърът никога няма да възстанови своята неповторима трансформираща мощ като идейно-философски катализатор на масите, ако не възвърне своя собствен език, ако не създаде своята специфична не вербална лексика. В резултат на това съждение Арто смята за необходимо да се създаде "свят на жеста и експресивната метафизика, за да може да се спаси театъра от физиката на театралното изкуство, Арто не оставя конкретна техника след себе си, не посочва система или метод на работа. Като истински пророк, обаче, той ни завещава своите необятни творчески хоризонти, оставя ни метафори, които заразяват творчеството на редица режисьори и театрали. Възпитан в традициите на френската школа на Шарл Дюлен (един от създателите на френската класическа пантомима), Арто бързо се опълчва срещу жизнената достоверност и закостенял традиционализъм на официалната сцена, за да създаде един коренно нов театрален стил. Подобно на Мейерхолд, който смята, че магическите сили на съдбата са "вечният двигател" на човека, Арто избира страданието за мотор на сценичното действие. С това той пренебрегва тенденциозния аранжимент на декора и сценографията, за да се насочи към пресъздаването на нахлуващата човешка психологическа потиснатост на духа".

Както отбелязва Гротовски, другият майстор на метадуха на произведението, което да се отърси от робуването на литературата и словото.

Изтръгнат от далечните си корени на заклинателен обред и тайнство театърът отново трябва да се превърне във форма на свободно, неконтролирано "общуване с могъщите и загадъчни сили на живота". Животът е нещо повече от неповторим феномен, той е проява на вечната и неотменима борба между тайнствените стихии на "кипящия космос" и човека. В заобикалящия човека социум се е възцарил хаос, в който дебнат слепите инстинкти на една "ирационална и враждебна висша воля". Отстояването на злото като постоянен закон е прекъснало естествената връзка на човека и космоса. Интуицията е загубила сврък съзнателния заряд на духовно прозрение и се е превърнала в плод на инстинктивна необузданост и ирационално недоумение. В противовес на тази деформация Арто се стреми към въздействие върху емоционалния свят на зрителя без да ангажира разсъдъка, с цел да събуди отново вече изгубената интуиция. Именно тук се крие и инверсията на театралните възгледи на Арто - театърът трябва да се пренесе в живота, а не обратното, той е начин на взаимодействие с живота, а не негово отражение. Следвайки интуитивните импулси на своето подсъзнание Арто създава един нов безсловесен физически език на знаци, който превръща актьорите в механизирани същества, изпълняващи условни ритуални жестове и действия. По този начин Арто рисува живи, но безлични фигури, без индивидуалност, лишени от конкретно психологическо поведе-

ние, отговарящо на определен човешки характер. Тук за разлика от процеса на преживяване, разгърнат в системата на Станиславски, наблюдаваме специфично типологизиране на зърното на образа (определяне характера на образа), и заместване на процеса на идентификация на конкретния персонаж с общото образно решение на спектакъла.

Своеобразното раздвижване на потайните пластове на мисленето дава живот на една среда, в която езикът прераства в пространствен, а не в художествен атрибут. Постепенното отнемане на семантичното значение на текста води до идеята за спектакъл, разкриващ физическите свойства на говоримата реч, без предварително написан текст, основан на непосредствено физическо действие, в което изгубва естествената си функция на комуникатор между персонажите и се превръща в лексикално пластически лайтмотив на действието.

Липсата на демаркационна линия между актьор и зрител изтръгва публиката от състоянието на страничен наблюдател и я "хвърля в кипежа на това, което става". Създадената нова реалност, чужда на частните психологически и социални прояви на човека, разтърсва зрителя с катастрофални събития, драми, кръвосмешения, масови кръвопролития, природни бедствия, сее фаталност, ужас, смърт. Но тези крайни събития не вещаят идването на Антихрист, а раждането на тоталния човек, способен да предаде едно действие пряко от духа, "да превърне жестокостта в желание за живот, в космическа строгост и неумолима необходимост". Подобно Шопенхауер, Арто представя човека като махало между двата крайни полюса на театрално зрелище - изцеление или смърт. Едва ли съществува подобен фатализъм в цялостната история на театъра, който да утвърждава злото като върховно равновесие, като стихия на вечното разрушение и съзиждане. В тази абстрактна диалектика Арто разкрива чистите и стилизирани пантомимични жестове, издаващи метафизичния страх, залегнал в основата на всеки древен алхимичен театър. От херметическия характер на Орфическите мистерии Арто стига до трансовата мистерия на остров Бали, съчетаваща абстрактността на танца, музиката, пантомимата в една постоянна борба на условности.

Противопоставяйки се на традиционните театрални възгледи Арто премахва дивертиментния принцип на сцената, за да разчисти пътя до езиковите състояния на ритуален театър, да сътвори специфичната физика на абсолютния жест. Тази физика той нарича "атлетика на духа" или "пластически мост между жест и мисъл". Но въпреки строгата ритуална насоченост на основното действие спектаклите на Арто носят всички белези на синтетичния театър - словесна партитура, присъстваща под формата на заклинателни гласове, неочаквани пластически решения, изненадващ темпоритъм, необичайни атрибути и светлинни ефекти. В тази атмосфера, където дори светлината носи интелектуален подтекст музикалните инструменти играят роля на жив декор, създаващ звукови трептения, чужди за публиката.

С премахването на сцената и залата се открива перспективата на храмова архитектура, където зрителят става абсолютен съдник на преживяването. Привидната липса на декор и конкретното място на действието, пасивността на авторската позиция и ярките пластически и словесни атаки предават вълнението и безпокойството, характерни за 20 век. В "разглобения век" Арто съзира жестокостта като иманентна категория, участваща в осъзнаването на всеки житейски акт. За разлика от Станиславски, който отразява живота на човешкия дух, Арто се интересува от трансцеденталното състояние на духа, от събитието, а не от човека, от маската, а не от персонажа, от обобщения образ, а не от житейския първоизточник.В основата на събитието всеки герой носи своята историческа предопределеност в пространството, своята емоционална и генетична памет. В този първообразен строеж на човека Арто открива "емоционалната мускулатура" на актьора. Одухотворяването на физическия апарат изработва и у актьора специфичен психомоторен механизъм за интуитивно превъплъщение, в основата на което лежи моментното изживяване на събитието. Тук трябва да имаме пред вид, че за разлика от своите предшественици Арто рядко е работил по стройно изграден сценарий, често неговите режисьорски решения се базират на спонтанни откровения. Честите експерименти за деперсонализация на актьора чрез свръхдози от физическо напрежение, внезапното заразяване на публиката до степен

на пълно вживяване, разработването на човешките афекти в крайно експресивни действия и движения, всичко това създава един калейдоскоп от разнообразни сценически форми. В работата на актьора над себе си Арто застъпва физическите упражнения за пластическа завършеност на жеста и фразата и апелира за възпитаване на чувство, за моментна статика и скулптурност, взаимствани от изваяните движения в ритуалния танц. Основна част в техниката на превъплъщението заемат импровизациите върху спонтанно изречени думи, един бегъл опит за пресъздаване на трансовото състояние на сцената. Ярките зрелищни ефекти се дължат до известна степен на митологичните сюжети, които актьорите пресъздават посредством чисти и стилизирани пантомимни жестове. Разработването на опорно двигателния апарат, според Арто, трябва да възпитава атлетичност и реактивност на тялото и духа. Тази теза донякъде застъпва стремежа на Мейерхолд за постигане на "рефлекторна възбудимост" от актьора. Както сам Арто споделя "Когато живея, не чувствам че живея, но когато играя усещам, че съществувам". Този странен екзистенциализъм извиращ от театралното зрелище позволява на Арто да достигне до идеята за интуицията като пред съзнание, допускащо духовна комуникация между актьор и зрител. И ако за Станиславски интуицията представлява виденията, които направляват взривната емоционална стихия, за Брехт - правилното съотношение между вживяване и вникване в своеобразието на героя, за Брук - целенасочената ирационална природа на актьора, а за Гротовски - процеса на себепроникване в същността на образа, то за Арто тази условна категория служи за отправна точка на бурното преживяване на човешката драма. Умелото съчетаване на танц, музика, пантомима и слово в рамките на идейно-емоционалния синкретизъм на пластическото действие води до едно абстрактно разтягане на физическото пространство в интегралната продължителност на тоталното взаимодействие.

Влиянието на Балийската мистерия в Алхимичния театър на Арто



Балийски храмов танц "Кечак" - Санур, Бали, Индонезия

Срещата на Арто с Балийския театър по време на колониалната изложба на "Експо" в Париж през 1931 г. оказва трайна следа в творческите търсения на антрополога, идеи, които го довеждат до мисълта, че е необходимо създаването на по-сензорен и сензитивен актьор, своеобразен метафизик, определен от него като "атлет на сърцето". Той трябва да овладее емоциите си, както боксьорът овладява своята мускулатура. През 20 век задълбоченият интерес на Западния театър към традициите на Изтока е изиграл значима роля както за развитието на актьора, така и за формирането на една нова сценична естетика. В резултат на влиянието на тези традиционни форми на театър, които Арто агресивно въвежда в театралната азбука, световни реформатори на театъра като Станиславски, Чайкин, Гротовски и Барба, например, са почерпили вдъхновение и техники от стилистиката на бойните изкуства, холистичните практики на йогата, които са интегрирали във вече съществуващите стройни системи за изграждане на актьора.

Питър Брук и Еудженио Барба пътуват усилено на Изток, за да се докоснат до първоизточника на богатството на тези традиции, представени в адекватния им социо-културен контекст, докато творци като Мейерхолд, Брехт и Литълуд са били повлияни изцяло от азиатски театрални техники в техните анти-илюзионистки театрални експерименти. Този своеобразен процес на мултикултурализъм е накарал Западният театър да се обнови и да се интегрира с първоизточниците на театралното действие в една социо-културна и политическа среда.

В "Театърът и неговият двойник" Арто изразява въодушевлението си от източните форми на театър, в частност Балийската мистерия, в чиято кодифицирана и силно ритуална кинетична образност открива необходимите елементи за постигане на квинтесенцията на едно театрално действие. Повлиян от Балийската мистерия с характерната й кондензация на конвулсивно примесени сце-

нически елементи той намира физическо обяснение на метафизичните процеси като форми на социална терапия, присъстващи в рамките на алхимичния хипнотичен спектакъл.

Арто премахва злободневния буквализъм на предметната житейска образност в сценичния прочит и узаконява театралната сцена като своеобразна лаборатория на духа. В тази рафинерия на душата и тялото зрителят е принуден да се пречисти чрез посрещане на предизвикателствата и постигане на единство между дух и тяло. Независимо от безапелационната жестокост, с която Арто налага този процес на трансформиране на публиката, творчеството му остава в театралните анали като най-провокиращия и противоречив и мистериозен феномен.

Принципни понятия на семиотичната и семантичната система на Балийската мистерия

Балийската мистерия представлява сложна митологично-храмова система от ритуално-магически драматични превъплъщения, съчетани в букет от характерни за примитивните народи танцови игри. Храмовата обредност на тези ритуално-сугестивни превъплъщения е кодирана в хипнотично-трансовата традиция, черпеща корените си от архаичните техники на драматичен екстаз. Психо-спиритуалната функция на тези игри изобилстващи от ритуални, религиозни, митологични и даже светски сюжети има за цел едновременно да забавлява и посвещава публиката, пренасяйки я в едно тайнство на духовната метаморфоза. Сакралната семантика, почиваща върху митологично-обредни мотиви, сочи и основната функция на балийската драма - да благоразположи боговете и да пропъди лошите духове. В системата съществуват дори необуздани танци с елемент на саможертва, характерни за трансовата алхимия на екстаза. В процеса на трансцеденталното вселяване в чужд дух актьорът изпада в транс и дори стига до самобичуване, или ходене по жарава, с цел да нахрани кръвожадните ниски духове и да демонстрира своите свръхестествени умения. Интерес представлява и митическата легенда, от която са възникнали тези трансово хипнотични форми на театрална Алхимия. Поверието гласи, че Батара Гуру, Върховният Учител, създал първите инструменти, а Индра, Властелинът на Небесата, сътворил танца, като изваял несравнимо красивата нимфа Дедари, чиито метафизичен танц и до днес се изпълнява в почит на боговете. В "Арджуна Виваха" се споменава че седем основни Дедари, изваяни от скъпоценни камъни, били разделени на седем части. Преди да танцуват за боговете нимфите обикаляли три пъти около божествения олтар в почетен танц. Тъй като на боговете не било разрешено да се обръщат, за да се насладят на неземната красота, те се видоизменили. Бог Брахма пожелал да му поникнат много ръце, е Индра станал многоок. Независимо от божествената същност на балийската мистерия днес се прокрадват и светски мотиви в религиозните танци. Но съществува определена група танцови трансово-магически превъплъщения, специално изпълнявани в сакралната вътрешна част на храма, близо да светилището. Алхимичната театрална жилка присъства именно в тези сакрално-храмови танци, чиято основна функция е да почетат духовете, елементалите, които витаят наоколо и да получат благоволението на боговете. Балийската вътрешно-храмова драма в повечето случаи кулминира в хипнотичен транс, от който актьорите излизат с помощта на свещеник, наричан още на индонезийски "Пемангку". Един от най-атрактивните свещени танци е екзорсистския трансов женски танц "Сангхянг Дедари" представен от момиченца-девици - чисти медиуми за пропъждане на зли духове.Често пъти този хипнотичен танц бива съчетан с още един култов танц от остров Бали, наречен "Кечак" - своеобразен кинетично визуален ансамбъл от танц, драма, пеене, музика на живо, куклен театър и театър на маските.

Поради почти научната специфика на Балийския танц достигането до истинска техническа издържаност изисква дългогодишно обучение. Въпреки, че структурата на танца е изцяло изградена върху традиционната азбука от жестове, състояния и музикално кинетични фрази, които на пръв поглед не дават свобода за импровизация, съществува определено поле на индивидуална стилизация и личностна интерпретация за всеки изпълнител. Движение и звук се сливат в едно и съвършенството на изпълнителя зависи от емоционалната наситеност, психическа ангажираност и лицева експресия. Всеки танц откроява интонационен акцент в музиката, която сякаш моделира пластелиновите тела на танцьорите под звуците на гамеланга - гонговия инструментариум. Техничес-

киият арсенал изобилства от ефекти на изолация, полицентрика, полиритмия, изисква пълна вътрешна концентрация, координация на движение и жест и овладяност на всяка микро-фибра от тялото. Очите са основният "повествовател" в разказа, те живеят в контрапункт с ритъма на тялото, сякаш са изнесени от контекста на общия двигателен ансамбъл и като върховен жрец наблюдават и оттерват основните акценти в действието. Виртуозното въртене и кършене на таза в серпантини се суче нагоре и надолу по тялото като спирала, за да оформи основната ос и да подскаже неочакваната смяна в нивата на пулсация в амплитудите на символните движения. Налице е пълна симфония, ако краката са отривисти и резки, то горната част на торса ще прелива в мека кадифена динамика, а главата ще се движи в синкопирана аритмия.

Самите движения, независимо от обхвата, пораждат усещане за мащабност и многоизмерност, и в същото време за кондензираност и компактност. Тези резки пулсации от полюса на хипердинамиката в пълния покой придават усещане, че времето е спряло. Острата ъгловатост във формата на ръцете се тушира от меките полюшквания на таза във вътрешна осморка на елегантно змиевидно въртене, повтаряем кинетичен рефрен във всеки танц, който се асоциира с шевица - вектор в пространството и храмов атрибут на ритуалната памет на балийското драматично изкуство. Скоростта нараства, за да хвърли танцьорите в "галактически вихър на орбитален екстаз". Тази сложна кинетично визуална система съчетава прийоми на абстрактната и алегорична пантомима, чрез която актьорите йероглифно пластически пресъздават мотиви и епизоди от индийските епоси - Рамаяна и Махабхарата. Стилизираната алегорично символна пантомима води до корпорално-динамичен лаконизъм, за да се представи една пластическа интерпретация на разказания текст.

Разказвачът, поднася отделните епизоди в диалогична форма, което напомня дитирамбовото звучене на древногръцкия хор. На места драматичната кулминация не води до категоричен епилог и позволява на зрителя сам да реконструира мозайката. Въпреки използването на конвенционални танцови формули за пресъздаване на митическите сюжети самата магия на превъплъщението е опиняваща, с пълна деперсонализация на актьора и метаморфоза в образа, позволяваща симбиозата на мистицизъм и драматизъм, характерни за изразната система на алхимичния театър.

Завещанието на Арто към съвременността

В добиване на театралното злато е и завещанието на Арто към съвременността. Ние хората от 21 век имаме редкия шанс да се докоснем до магията на синтеза, оглеждаща се в обновената традиция, да погледнем и оценим авангарда през стилизираната призма на античния театър, да уловим трансовите елементи на хипнотичната драма в древните форми на ритуално-сугестивни превъплъщения, да пречупим Аполоновия класицизъм през съвременната Дионисиева анархия, да вплетем метафизичното съдържание на древните мистерии в трансмодерните реалии на мултимедийната виртуалност, да придадем пулса на съвремието в непокътната от хилядолетията театрална традиция. Като истински представител на експерименталния радикализъм Арто остава верен на трансцеденталното, трансово-магнетизиращото, метафизичното, мистериалното, ефирно-неуловимото, на стойности и процеси без субстанции, през които преминава неговата самокултивираща се алхимична душа. Като футуристично прозрение прозвучава и неговата поезия "стрийм" - поток от асоциативно-когнитивни ментални фрагменти, гравитиращи около екзистенциалната предопределеност на битието. Тук се крие и истинското завещание на един изключителен поет, режисьор, философ, експериментатор, "амброзиев поклонник", търсач на елексира на живота:

"(...) Еволюцията е революция.
Ние революираме
За да еволюираме."

Процесът на еволюция съдържа в себе си, както фазата на инволюция - на вътрешно развитие, така и етапът на революция - на завъртане, на преместване на гледната точка, на промяна и прогрес. В това постоянно въртене и "революиране" от вътрешно към външно, от земно към небесно, от реално към трансцедентално се състои и смисълът на театралната алхимия. Така органично вплел формата и съдържанието, образа и неговото подобие, Актьорът и "азът" взаимно вървят към квинтесенцията - постигането на философския камък.



АЛФАБЕ „Т“

ДРАМАТУРГИЧНАТА АДАПТАЦИЯТА В БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Ина Божидарова

Проследяването и анализът на развитието на българската драматургична адаптация може да бъде обект на сериозно изследване. Настоящата работа само бегло ще отбележи наличието и развитието на тези процеси. За яснота ще отбележим, че "адаптацията"[1] надхвърля границите на "драматизацията"[2] по отношение на автономността и самостойността на авторско произведение.

Логично е да се започне със самото начало на българския театър, тъй като той едва е превалил своето столетие. Друга важна причина да се започне от началото му е ролята, която изиграва адаптация за първите стъпки на създаването и укрепването на едно ново изкуство, което едновременно с това е насочено към масовия зрител. Българската драматургия прави първите си опити едва в средата на 19 в. Дотогава тя няма свои традиции. Първите представления у нас са изградени върху чужди текстове, преводни и адаптирани, така че смело може да се твърди, че драматургичната адаптация е в началото на нашия театър и това определено създава традиции в разпространението и употребата ѝ на българска сцена.

Наистина проследяването на драматизацията и адаптацията, както приемаме да наричаме употребата и заемането на чужди текстове в драматургията и на сцената на българския театър, е обемен труд. Няколкото по-сериозни изследвания на българския театър от Възраждането и до 1978 година след Историята на Боян Пенев[3], и от по-ново време П. Пенев, Ст. Каракостов, Ю. Вучков и по-новата "История на българския театър" - от Васил Стефанов предлагат обобщен материал, който може да послужи за база на по-сериозен анализ.

Първите текстове на българския театър са преводи и преработки на чужди заглавия. В много случаи оригиналът става неразпознаваем за публиката, която все още няма много широк достъп до чуждата литература и често авторът на превода след "побългаряване" се обявява за автор на произведението. Това са и първите прояви на "адаптация" в зората на българския театър.

Процесът на превод и побългаряване продължава и след Освобождението на България, но след 1878 година вече се дисциплинира, се появяват и оригинални български драматургични текстове. Драматурзите продължават да заемат и преработват чужди текстове.

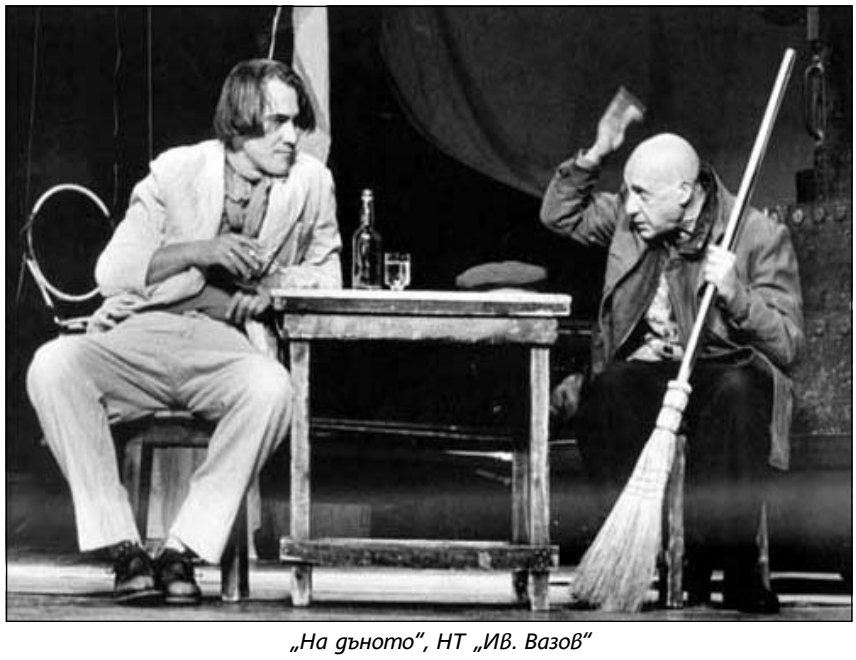
Театърът започва да натрупва и да догонва европейския театър главно по два начина: 1) чрез активен превод и поставяне на образците на съвременната европейска драматургия; 2) чрез създаване на оригинална българска драматургия. Свободната адаптация на чужди произведения отстъпва място на оригиналното творчество. Началото на 20 в. въвежда модернистката концепция в литературата и в театъра. Това е времето на новите търсения, на преоценката на просветителския модел от разочарования човек. Тези модернистки влияния, макар и леко позакъснели поради енергията на наваксването, която твърде хаотично усвоява пропуснатия опит, от една страна и от друга, осъзнаването и узряването на субекта на тези процеси, който трябва да подреди света около себе си, достигат осезателно и до нашия театър[4].

За да представим развитието на адаптацията в българския театър като най-представителна извадка ще използваме репертоара на Народния театър, представен в "Летопис на Народния театър "Иван Вазов", който в най-голяма степен фокусира най-доброто от творческия потенциал на националния ни театър. Заглавията, избирани в репертоара, са с отношение към най-важните тенденции в развитието на българската драма, независимо как биха били оценява-

ни впоследствие, те са основната линия за българската сцена[5]. С всички уговорки и последствия от този избор (що се отнася до ограничаването до един театър, бил той и националния театър у нас), ще се опитаме да проследим и да анализираме присъствието на адаптацията (драматизации, преработки, адаптации) на театралната



„Квартет“, ТР „Сфумато“



„На дъното“, НТ „Ив. Вазов“

сцена у нас. Коментарът на явленията в репертоара на Народния театър неизбежно асоциира и с други аналогични появи и в другите български театри, за да създаде по-широка представа за театралната картина, що се отнася до адаптацията.

Един поглед към репертоара в годината на официалното откриването на новата сграда на театъра през 1904 г. ни убеждава, че още с прохождането си националния театър включва най-значимите адаптатори и адаптации на европейската сцена: "Усмиряване на опърничавата жена" от Шекспир и "Дамата с камелиите" от Александър Дюма-син, които оттук нататък редовно присъстват в афиша. Едновременно с това се поставя и авторската адаптация на "Хъшове" от Иван Вазов. Първата драматизация на български роман е преработката на Иван Вазов на собствения му роман "Под игото" - сезон 1910/11 г. Сцената ни вече е отгледала своя класик още в първите години на театъра. Той е и автор на адаптация върху първия от романите си.

Проследяването на репертоара по-нататък показва, че театрални адаптации присъстват веднъж или най-много два пъти в един сезон с малки изключения. Определено струпване на адаптации се наблюдава в сезоните от 1926/27 г. до сезон 1937/38 г., когато в репертоара на театъра влизат спектакли за деца. Почти всички те са адаптации от приказки и произведения на известни детски автори.

Интересно е да се отбележи нарастването на адаптациите след идването на Николай О. Масалитинов и малко след него на Хрисан Цанков в театъра. От този период до сезон 1944/45 режисьорите, които поставят чужди или собствени адаптации, са преди всичко Николай Масалитинов и Хрисан Цанков. Тази практика и при двамата режисьори е свързана с театралния език, който от своя страна предполага подбор на определени драматургични текстове. Търсенията на Хрисан Цанков са свързани пряко с режисьорските му и театрални пристрастия към естетиката на експресионистичния театър. При Масалитинов, освен ориентацията му към школата на Станиславски, е очевидно и пристрастието му към руски заглавия, което не е трудно да се обясни, като се има предвид произходът и възпитанието му в школата на руския театър и по-специално на театъра на Станиславски.

От началото и до средата на 40-те години в репертоара влизат адаптации на сериозни романи като "Дейвид Копърфилд" на Ч. Дикенс и "Огнището" на Будак, обявени "по" романите, и "Орлеанската дева" на Фридрих

Шилер, която макар и адаптация за живота на френската светица, не се възприема като такава. Интересно е да се отбележи, че терминът "адаптация" влиза за първи път в употреба точно в този период сезон 1942/43 година, по време на Втората световна война, което дори да е случайно съвпада с продължаващата популярност на френската адаптация между двете световни войни. Става дума за "Чонгор и Тюнде" от Михаил Вьорошмати, адаптация на унгарския режисьор д-р Антал Немет, което предполага влияние отвън. Дотогава в летописа се отбелязва, че пиесата е "по" дадено произведение като умело се избягва конкретизиране и порядко се използва "драматизация". В края на 60-те и началото на 70-те се появява термина "инсценировка". Времето съвпада с разразилите се спорове за нахлуващата на сцените драматизация[6].

До края на 20 в. картината се разнообразява: освен трайно установилата се употреба на термина "драматизация" след 80-те години се появяват "сценичен вариант", "вариации", "сценична версия", "композиция", освен вече споменатото "по". Среща се само веднъж и определението "колаж" за авторския спектакъл "На дъното" по Горки от Александър Морфов. Изключение прави упоменаването на "Синята стая" от Дейвид Хеър като свободна адаптация по "Хоровод" на Шницлер през сезон 1999/2000 г. Това лесно може да се обясни с превода на определението, което самият автор поставя под заглавието на пиесата си.

Първата появила се българска адаптация след 1946 година е "Хъшове" на Иван Вазов и последвалата я не след дълго драматизация на Глеб Греков "Млада гвардия" по романа на Александър Фадеев. През 60-те и 70-те години за преработките в програмите за спектаклите на Народния театър обикновено е отбелязано "драматизация", но се появява често и "инсценировка".

Жанровата трансформация от прозаичен авторски текст към драма се оказва най-популярна в българския театър, що се отнася до преноса от един жанр към друг, по-рядко срещана е вътрежанровата преработка (драма - нова драма) и адаптирането на античен мит или популярни пътуващи сюжети в световната литературна история (изключение прави преработката на българската митология и библейския мит). Това се отнася за целия български театър.

Активното навлизане на драматизации на романи (почти всички се драматизират от български автори) на сцената в края на 60-те и 70-те години не убягва от вниманието на театралната теория и критика. Дискутира се не само мястото им в театъра, но и понятието "драматизация" като жанр и необходимостта от нея като специфично театрална форма.

Проф. Васил Стефанов определя "драматизация" като "временно изключение", което в годините на Втората световна война се издига до позицията на "постоянна необходимост", "театърът като че ли не може да мине без нея"[7]. Очевидно в театрално мислене през 60-те години се поражда полемика по отношение на необходимостта от драматизацията. Защитниците на драматизацията изтъкват нейната възпитателна роля като популяризатор на българската класика. Проф. Стефанов не пропуска да посочи примери от класическата драматургия, които ползват чужди извори, но съвсем основателно, не ги нарича драматизации, което показва, че теоретичната мисъл има отношение към авторската драматургия върху чужди текстове, но двата вида трансформация на вече съществуващ текст (драматургичен или прозаичен) в нова драма не са терминологично прецизирани.

През 1975 година, когато в българския театър вече са се появили и по-сериозни театрални адаптации като "Чичовци" на Методи Андонов, както и съвременни преработки на първите български пиеси, проф. Стефанов в "Литература и театър"[8] вече изразява не толкова крайно отношение към адаптацията.

Не случайно проф. Снежина Панова през 70-те в своята теория на драмата отбелязва двете страни на процеса[9].

В края на 70-те и началото на 80- те години жанрът на адаптацията вече има своите постижения - "Иван Кондарев" на Крикор Азарян, Иван Добчев, Младен Младенов по Емилиян Станев, "Нощем с белите коне" на Асен Шопов по Павел Вежинов на сцената на Народния театър. Много адаптации се появяват на сцените на театрите в цялата страна, които не само надхвърлят идеологическите и лишени от драматургични качества драматизации на предишните десетилетия, но вече са самостоятелни драматургични текстове като "Господин Балкански" (1994) на Георги Данаилов.

Дискусията за адаптацията тече и в теорията на киното. Проф. Вера Найденова обстойно разглежда понятието екранизация в историята на киното, като не пропуска да отбележи и отношението на българската критика. Продължавайки идеите на Бахтин за диалога в изкус-

твото, тя се застъпва за творческия диалог между творците във филмова адаптация, който създава високо художествени произведения в киното[10].

От началото на 90-те се появяват първите по-свободни адаптации върху едно или няколко произведения, които са начало на постмодерния текст в репертоара на Народния театър. Първата поява на подобна театрална адаптация е "Спомен за една революция" по Георг Бюхнер и Хайнер Мюлер ("Смъртта на Дантон" от Г. Бюхнер и "Поръчението" от Х. Мюлер) - сценичната версия и постановката са на режисьора Иван Добчев. Такива са постановките-адаптации на Александър Морфов по "Дон Кихот" на Сервантес, по текстове на драматурзите абсурдисти Бекет, Мрожек и Йонеско, по "Бурята" на Шекспир, по "На дъното" от Горки и по "Декамерон" на Бокачо.

Театралните режисьорски адаптации значително изпреварват появата на свободните авторски адаптации или постмодерни текстове-игри върху чужди текстове. Първите им по-ярки прояви са в края на 80-те и 90-те години на 20 век, като най-значителни представители на тези театрални игри по чужди текстове са Стефан Москов и Александър Морфов. Разбира се и други режисьори проявяват интерес към играта с текстове на сцената и работят с театралната адаптация. Театралната критика най-често определя тези спектакли като "авторски" или спектакли, белязани силно и подчертано с индивидуалния авторски почерк на режисьорите. Освен Александър Морфов извън Народния театър автори на театрални адаптации, които въвеждат нов език на българската театрална сцена са Юлия Огнянова ("Театрален дует" по Маяковски и Ердман"-88/89 г.), Стефан Москов ("Фантасмагории" по Е.Т. Хофман - 88/89 г., "Ромео и Жулиета" по Шекспир - 89/90 г.), Борислав Чакринов ("Гоца и Пантагрюел" по Радичков и Рабле - 91/92 г.), малко по-късно Галин Стоев ("Игра на любов и случайност" по Мариво и др. текстове - 2000 г.) и Явор Гърдев ("Квартет" по Х. Мюлер и романа "Опасни връзки" на Лакло - 1999 г.). В творчеството си всеки от тях използва и пародира различни театрални стилове. Театралните адаптации на Лилия Абаджиева, също са авторска преработка на текстовете, а не само режисьорско решение ("Страданията на младия Вертер" по Гьоте - 1998 г.) В адаптациите й по Шекспир тя свободно борави със средствата на кино монтажа, комедия дел'арте, вмъкнати текстове. Стефан Москов и Александър Морфов са по-близки до клоунадната игра с иронични обрати в текста. Явор Гърдев и Галин Стоев изследват по-дълбоки нива през ироничните пречупвания и наслоявания на текстовете.

Театрална работилница "Сфумато" още от основаването си започва да работи със свободните адаптации върху текстове от един или няколко автори - "Свидетелство за светлината по време на чума" по П. Анастасов и А. С. Пушкин - 1991 г.; "Забравени от небето" на Екатерина Томова - 1992/93 г. Програмите по "Йовков"(Грехът Златил" 1992/93), по "Радичков"("Падането на Икар" по Радичков и Бергман и "Луда трева" - 1992/93) и "Апокриф" по апокрифи - 1996/97 изследват текстовете през призмата на театъра като духовно битие.

През 1998 г. Пламен Марков поставя "Зидарите и попа" изградена върху документални текстове от Българското възраждане. Драматургичната основа на този и по-късните му спектакли "Сънища наяве" (по "Видрица" от поп Минчо Кънчев") , "Попове и вещици" и "Български работи" са интересен сценарен хибрид между документални и художествени текстове, адаптирани за сцената. Освен автори на текстовете-адаптации, изброените режисьори създават и миксирани текстове от няколко автори, като се отнасят много свободно към текста, употребявайки го (подобно на Брехт в 20-те години на 20 в.) за нуждите на своя авторски режисьорски театър. Тези театрални адаптации у нас запълват липсата на драматургичната свободна и постмодерната адаптация.

Погледът към българската драматургия в тези години е още едно уверение, че авторите на пиеси са насочени към създаването на оригинална драматургия и не проявяват особено любопитство нито към преработката на литературен текст за сцената, нито към свободната игра с текстовете.

Появяват се два изолирани случая на Шекспирова адаптация като "Ромео и Жулиета"(1967) от малките пиеси на Иван Радоев и "Убийството на Гонзаго"(1988) от Недялко Йорданов.

Драматургичната адаптацията по митологични и легендарни сюжети присъства по-осезаемо в драматургичното пространство у нас, макар че библейските и евангелски сюжети и персонажи по-често се интерпретират или присъстват в драматургията ни.

Репертоарът на Народния театър през годините показва известен интерес на авторите към античността и митологич-

ните сюжети. Липсата на дълга история и традиции, както и исторически стеклите се събития в миналото на нацията, обясняват по-слабия интерес към античността у българския драматург. Неговият интерес е много по-запленен от историческото минало, отколкото от митологията.

Така или иначе, театралните процеси не могат да останат за дълго встрани от европейските и световните. Модерните веяния създават драматургия, адаптирала или поне повлияна от българските митове и легенди - Петко Тодоров, Георги Райчев, Йордан Йовков и други. Разбира се, малко от тях могат да бъдат наречени чисти адаптации по смисъла на настоящето изследване, но това са драматургични текстове със заемки от други, недраматургични текстове. Като по-ранна свободна драматургична адаптация върху античния мит може да се посочи "Пенелопа или вярната жена"(1928) на Людмил Стоянов, а като драматургична вариация върху "пътуващ сюжет" - "Първата сълза на Дон Жуан"(1938) на Стоян Загорчинов, която не е поставяна на сцена. И двата текста са изключение от общия поток на драматургията и стоят встрани от традицията на българската драма, но са исторически факт, който свидетелства, че процесът не е непознат за драматурзите у нас преди Втората световна война.

В по-късната българска драматургия след 1945 година тези тенденции продължават у автори като Йордан Радичков, Никола Русев, Иван Радоев, Константин Илиев, Стефан Цанев и други, които имат отношение към митологичното в драматургията си.

По-сериозни опити за свободна адаптация с постмодерни елементи върху антични текстове се появяват едва в по-новата драматургия от 90-те години. През 1998 г. се появяват адаптации по антични митове по програма "Митове" на театър "Сфумато" - "Тирезий-слепият" от К. Мерджанский с режисьор Иван Добчев - 1997/98 г., "Сънят на Одисей" от Георги Тенев на Явор Гърдев - 1997, "Антигона смъртната" на Маргарита Младенова - 1998. Текстовете на Георги Тенев и Кирил Мерджански заслужават специално внимание с изследването на властта на архетипите на мита в съвременното битие на човека.

Същото се отнася и за текста "Аз, Исмена"(2000) на Ана Топалджикова, където вече се наблюдава по-свободна игра с античния мит в структурата на пиесата. Успоредяването на съвременния с античния персонаж вече е белег на постмодерната адаптация, която вгражда и препрочита един митологичен текст в съвременен контекст.

Появилите се свободни драматургични адаптации през 90-те години, дори и с известно закъснение, са част от съвременното лице на адаптацията у нас. Що се отнася до постмодерната драматургична адаптация, тя значително изостава по отношение на авторския текст. До края на 20 в., с малките изключения, които бяха отбелязани, все още нямаме значими постижения както в постмодерния текст, така и с постмодерната адаптация.

Съвременната българска адаптация остава в рамките на по-традиционните адаптационни практики, що се отнася до романа и прозата. Останалите опити са спорадични, свързани с репертоарните търсения на отделни автори и театри.

Бележки:

[1] Пренос и преобразуване на дадено произведение от един жанр в друг; драматургична работа върху предназначения за представяне текст; приспособяване, пригаждане на текст съобразно целта и аудиторията по Павис, Патрис. Речник на театъра, София, 2002

[2] „Превръщане на епическо или поетическо произведение в драматичен текст или в сценичен материал" по Павис, Патрис. Речник на театъра, София, 2002

[3] Пенев, Боян. История на новата българска литература. т.3, БП., София 1977

Пенев, Боян. История на новата българска литература. т.4, БП., София, 1978

[4] Виж: Йорданов, Николай. Догадки за началото на българския театър. НТК, „Славена", Варна, 2006, стр. 95-104

[5] Виж. „Летопис на Народен театър „Иван Вазов", Изд. „Валентин Траянов", София 2004

[6] Стефанов, Васил. Литература и театър, БП, София, 1983, стр. 227
„инсценировките нямат собствена художествена стойност; те са само „приложна литература", която живее за времето, докато е на сцената; художествена стойност имат само техните първоизточници." ...инсценировките не могат да бъдат основа за нормалното съществуване на театъра. Следователно за театъра би било по-добре да ги избягва. Но самата театрална практика всекидневно поражда нуждата от инсценировки. Къде е изходът?...един възможен изход ни дава примерът на толкова драматурзи, които, заимствайки сюжети от белетристични произведения, не се задоволяват просто с инсценировки, а съчиняват пълноценни пиеси."

[7] Стефанов, Васил. Литература и театър, БП, София, 1983, стр.177-200

[8] Пак там, стр.201-212

[8] Панова, Снежина. „Теория на драмата", НИ., София, 1973, стр.

[9] Найденова, Вера. Екранизацията-вечен спор?, НИ, София, 1992, стр. 152-167



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд „Култура“

"ХАМЛЕТМАШИНАТА" В ТЕАТЪР "БЪЛГАРСКА АРМИЯ"

Даниела Червенкова

"Хамлетмашината" е съвместен проект-спектакъл на Националния театър в Люксембург, театър "Рампа" - Щутгарт и Театър "Българска армия" - София. Като един от най-интровертните текстове на Хайнер Мюлер "Хамлетмашината" коментира проблемите на аз-а и шизоидните му трансформации, отвъд рамките на установения логически разказ. Непонятни алогични действия, фрази от чужд контекст или ненавременни тематични забежки отместват познатите драматургични форми, следващи очакван причинно-следствен наратив. Разтварянето на собствената идентичност в пространството на множество отделни светове и липсата на припокриване с чуждия "душевен затвор" предполагат социален дискомфорт и стремеж за бягство от реалността. Много от интерпретациите на този текст са базирани върху социо-политическия ъгъл на първоначалния прочит. Безименни и деградирали, персонажите от "Хамлетмашината" са взаимнозаменяеми и същевременно типизирани. Като производствени етикети на унифицирания човек, те са породени и същевременно са резултат от определен политически експеримент. Разгледани, обаче, единствено в този контекст, те губят театралната си привлекателност на "по-различни" сценични образи, затваряйки асоциативните сфери на по-детайлния поглед. Спектакълът "Хамлетмашината" на режисьора и сценограф Бернхарт Ойстершулте в ТБА избира именно такъв социално дебалансиран филтър, чрез който етикетите на определено



Стефан Въдобрев

време едновременно да оживеят и да се замразят. Разположени сред хаоса от отпадъци, части от сгради, статуетки на бивши величия и дрипи, героите на Ойстершулте търсят изгубената си идентичност чрез бунта към ежедневните, битови дейности. Сблъсъкът със средата и невъзможният изход са ситуирани чрез близостта или разграничаването от емблематични предмети, облекло, ситуации. Играта на "Аз-Хамлет" преидентифицира първообраза на Шекспир с образите на Ойстершулте и същевременно иронизира проблема за вечния избор, чийто патос е неадекватен на новия мироглед. Така раздвоени, героите на Георги Новаков, Снежина Петрова, Йохана Нидермюлер, Никел Бьосенберг, Екатерина Стоянова и Леонид Йовчев създават модел на общество, в което всеки е отхвърлен от социалната стълбица. Еднотипните, монотон-

ни движения при Екатерина Стоянова, приповдигнатото гротескно поведение на Снежина Петрова или преднамерено небрежните действия на Стефан Вълдобрев затвърждават атмосферата на хаос и дезориентация в общество на личности без собствен център. Акцентът върху външно разпознаваеми елементи, като емблеми на вече случили се истории (червило, бюст на величие, рок) и заиграването с техните значения в съвременността е своеобразен коментар към "Хамлетмашината" на Мюлер, която според Ойстершулте бива възможна само в постзатворените общества. Този текст ,обаче, предполага доста по-обхватен прочит на проблема за самоидентификацията и трансформациите на аз-а, тъй като разпадът на индивидуалното съзнание има своята актуалност, независимо от контекста, в който е разгледан. При Мюлер силният политически акцент е основата, предполагаща разпадането на обществото и създаваща условия за надграждането на същностния проблем - самоидентификацията. Неговата актуалност се състои в разминаването между динамичните вътрешни промени на аз-а и външното му унифицирано поведение. Пренебрегването на този съществен тематичен масив и плъзгането по периферния историко-политически контекст, оставя неминуемото усещане за липса на център в спектакъла. В този смисъл, стопирането на режисьорското внимание единствено върху иронията към политическия обем на текста, естествено елиминира интерпретацията на утежнените драматургични препратки и загърбва едни от най-провокативните значения, закодирани в различните "аз" на "Хамлетмашината".

БЕРГМАНОВАТА "ПЕРСОНА" КАТО ТЕАТРАЛНО "ЗАМЛЪКВАНЕ"

Д-р Йоана Спасова-Дикова

Мълчанието

"Мълчанието като характерен за модерния артист похват обикновено не достига до точката на крайното опростяване, когато се мълчи наистина. Поскоро говоренето продължава, но така че публиката не може да чува. В наше време най-ценните неща в изкуството се възприемат от зрителите като преход към мълчание (или към неразбиране, невидимост или нечуваемост); разкриване на способностите на твореца, на неговото отговорно отношение към професията - и затова като агресивност към зрителите."

Сюзън Зонтаг, "Естетика на мълчанието"[1]

В театрална работилница "Сфумато" сезон 2008/2009 бе открит с премиерата на спектакъла "Замлъкване" на Пърформанс Лаб - София. Това представление е продължение на търсенията на "Театъра на Голия Охлюв" към НБУ и по-специално на режисьорката Елена Панайотова в посока на физическия танцов театър ("Домът на Бернарда Алба", 2005). В този смисъл напълно логична изглежда тази ориентация към Бергман и към нашумелия му филм "Персона" (1966), в който темата за мълчанието е централна и която прочутият режисьор изследва в редица други свои филми през 60-те ("Седмият печат", религиозната трилогия "Мълчанието", "Зимна светлина", "През опушено стъкло", "Часът на вълка", "Срамът", "Една Страст" и др.)

Всъщност мълчанието се разбира не само в смисъла му на неговорене, съпротива срещу общуването, като отказ от комуникация и осъществяване на контакт с другия, а и като друг език, друг тип говорене, артистичен жест в смисъла, който влага Сюзън Зонтаг в емблематичното си есе "Естетика на мълчанието" (1967). Според нея "мълчанието е краен жест от страна на артиста и неговия друг свят; чрез мълчанието, той се освобождава от връзката си със света, който заема облика на покровител, клиент, публика, антагонист, арбитър, изопачаващ неговата творба."[2]

Именно в такъв двойствен ключ - от една страна като буквално безмълвие и от друга като протест на твореца, като друг код на изразяване - е използвано мълчанието във филмите на Бергман и по-специално в "Персона", където една театрална актриса отказва да говори по време на представление на "Електра" и потъва в мълчание на чисто психическа основа без видима/физиологична причина. Тя изпада в нелечимо парафренично според Фройд състояние на мегаломания и безразличие към външния свят.[3]

Самият режисьор след боледуване загубва гласа си и е обладан от безмълвни образи. Често го спохожда видение на две жени с шапки, които седят на брега и си сравняват ръцете. Един ден той "вижда" в съзнанието си, че една от жените е няма, както е и той самият в момента[4]. В редица свои изказвания след това Бергман твърди, че този филм без преувеличение му спасява живота[5], а в книгата си "Образи" споделя, че с "Персона" е стигнал толкова далеч, колкото би могъл, когато е работел в пълна свобода и че успява да се докосне до неизразими тайни, които само киното може да изрази.[6]

В търсене на подобни тайни в сферата на театралната изразност се е впуснал екипът на спектакъла "Замлъкване", правейки опит за разработване на темата за съществуването на човешкото тяло в тишина, за замлъкването, поради девалвацията на думите, за мълчанието като възможен театрален език. В Бергмановия филм актрисата през цялото време мълчи. Всички останали говорят. В българската театрална версия отново има разделение на говорене/мълчание, звук/тишина, вербално/невербално. Тук обаче разпределението е по-различно. Всички актриси (съставът е изцяло женски) мълчат като се опитват безуспешно да проговорят, издават звуци, смеят се с глас, крещят или скимтят, изпробвайки границите на невербалните и паралингвистичните средства. Говори само една от тях, при това "зад кадър". Ролята на говорителка/озвучителка, която почти не се вижда от зрителя, застанала зад кулисите, е поверена на Дарина Параскова. Ограничена изключително в полето на вербално-вокалното, актри-



„Персона“



„Замлъкване“

сата със своя специфичен тембър на гласа, който преминава бързо през различни интонационни полета, с впечатляващата си изпълнителска техника и вокални дарби, включващи непостижими височини от певческия й регистър, се справя прекрасно с трудната задача. Разбира се, както е и във филма, музиката на Емилиян Гацов - Елби допринася за засилването на напрежението. Под ритъма на звуците актрисите, облечени в сатенени рокли в бледи тонове, се придвижват в празното пространство на черната кутия, следени от снопове бяла светлина (художник Юлиана Войнова - Найман). Цялостната атмосфера е доста потискаща и мрачна.

Удвояването

"Накрая в "Персона" маска и личност, говор и тишина, актьор и "душа" остават разделени, колкото и да бъдат представяни като вкопчени едно в друго, подобно пиявици, даже вампири."

Сюзън Зонтаг, "Бергмановата "Персона"[7]

Освен мълчанието друга тема на "Персона"/"Замлъкване" е тази за удвояването, огледалото, обсебването от друг. Тя е не по-малко фройдистка от тази за нарцисистичното затваряне на твореца у себе си, в мълчанието. Тази идея във филма е въплътена от Алма (изпълнена от наградената за тази роля Биби Андершон) - сестрата, която се грижи за нямата актриса Елизабет (Лив Улман). Алма на шведски означава "обичаща". На други езици е "девственица", "девойка", "душа", "добра", свързани с латинското значение на думата alma от almus, alere - храня, питая.[8] Алма винаги е била в сянка. Тя се е посветила на другите. Постепенно, обсебена от магнетизма на харизматичната и вампирична Елизабет, Алма започва да иска да бъде като нея. Тя се превръща в нейн двойник, говори вмес-

то нея, чувства вместо нея, дори прави любов със съпруга й и го гали вместо нея, разтваря се в нея и загубва своята идентичност. Мнозина критици са убедени, пък и самият Бергман не отрича, че в "Персона" е бил повлиян от драматическия скеч на Стриндберг "По-силната" (1889). Филмът е композиран върху крупни планове на лицата на Улман и Андершон, които в прочута сцена към края на филма се сливат в едно. Дали след проведената неравна психологическа борба жената-хищница успява да погълне жената-жертва, дали "душата" влиза в "тялото", или двете, влюбвайки се една в друга, стават неразделни, което отново е един твърде обсъждан от критиката фройдистки еротичен мотив? След това Алма си тръгва. Двете просто се разделят, все едно че нищо не се случило. "Душата" напуска "тялото". Въпросът дали тя ще се върне остава отворен.

Режисьорката Елена Панайотова твърди, че постановката е реплика, а не изиграване на филма, че в нея няма буквални текстове от филма, а по-скоро разсъждения върху него, извадени от книгата "Образи"[9]. Въпреки това визуалното подобие с героините от филма като силуети, прически, пластика е очевидно. Също така повечето от идеите, както и основните мотиви на тази екзистенциална драма са запазени. Един от тях е свързан с темата за двойниците, за сливането на истинското лице и маската. В спектакъла е направен опит ефектът на удвояване да бъде подсилен посредством мултиплициране (по две) на главните персонажи. Елизабет/Алма се изпълняват от двойките Вероника Петрова/Антоанета Петрова и Десислава Христова/Ани Вълчева. Разместването и смяната на роли са основни похвати в актьорската игра. При цялата еднаквост, уподобяване и удвояване обаче "по-силната", водещата определено е Вероника Петрова, а "обичащата" е Антоанета Петрова. Останалите две актриси-клонинги повтарят техните движения, внасяйки смут в представите на зрителя кой кой е.

Тялото като език (интерпретация)

"Отнесена към изкуството, интерпретацията означава от цялото произведение да бъдат извлечени някои елементи (X, Y, Z и т. н.). Задачата на интерпретацията е неотделима от превода. Интерпретиращият казва: "Вижте, не виждате ли, че X е - или означава - A? Че Y е B? Че Z е C?...

...Например, няколко от филмите на Бергман - макар и претрупани с неубедителни послания относно модерния дух, а следователно приканващи към интерпретация - все пак триумфират над претенциозните намерения на техния режисьор."

Сюзън Зонтаг, "Против интерпретацията"[10]

"Персона" е един от най-анализираните филми на Бергман.[11] Той оказва огромно влияние върху търсенията на нов кинематографичен език по пътя към откриването на възможностите на тялото, на лицето, на очите да изразяват, на мълчанието, на надвербалното като художествено средство за предаване на послания. Не без значение в случая е операторската работа на Свен Нюквист, експериментиращ с крупните планове и светлината.

Екипът, без да има претенция да се равнява по великия шведски режисьор, проявява амбиция за откривателство на нов език, този път в театъра. Голяма част от усилията на творците са насочени главно към физическото поведение. Мизансцените, диспозициите на телата, пластиката, позите, жестовете са представени в разточително забавеното темпо на доброто старо европейско кино. Необходимо е да се отбележи, че Елена Панайотова е ученичка на Възкресия Вихърова от алтернативния НБУ и е специализирала театрална антропология и бутo. Тя проявява траен интерес към движението и танца и работи в тази посока у нас и в чужбина. Вероника Петрова пък се слави, заедно с Иво Димчев, като една от водещите фигури на физическия театър у нас.

Характерно за този тип пърформанси е използването предимно на проксематични (пространствени) и кинетични (движенчески) знаци. "Замлъкване" не прави изключение. Той върви по кръговата структура на повтарящи се елементи в отделните епизоди - вариации на тема. Очевидно по този начин изпълнителите се опитват да влязат в ритъм и чрез външното натрупване да достигнат до някакво вътрешно състояние на сублимация и трансгресия, което частично да се предаде на публиката. Въпреки че зацикляното понякога предизвиква напрегнато очакване у публиката, нерядко преповтарянето идва в повече и невинаги актрисите успяват да доведат себе си и зрителя до

изпадане в търсените, според програмата, съзерцателност и екстатично преживяване на настоящия момент.[12]

Интересното е, че в историческа перспектива театралната драма по-често е била първоизточник на филмовото произведение и основият проблем и трудности са възниквали в процеса на превод, особено в областта на актьорската игра, от театрален-по-преувеличен, условен и реторичен, на кинематографичен език, който е по-лаконичен, динамичен, натуралноилюстративен и лишен от моментната импровизация и силата на живото общуване. В тази театрална версия по произведение на Бергман е тъкмо обратното. Театърът се мъчи с далеч по-бедните си и тромави визуално-технически средства и възможности, да преведе на сцената такива кинематографични приоритети като динамиката на безмълвието, камерността, крупния план, силно и бързо запечатващите се в съзнанието образи.

Това не означава, че сам по себе си спектакълът не е провокативен и няма достойнства. Даже напротив. Той в никакъв случай не е за подминаване, доколкото представлява резултат от едно действително задълбочено изследване и демонстрира рядко срещана напоследък в нашия театър вглъбеност в преосмислянето на важни за човешкото битие представи и понятия. Също така изумителна е вярата и всеотдайността от страна на изпълнителите, които свещенодействат на сцената в сакрален за тях ритуал. Представлението е изчистено, стилизирано, естетско, изпълнено с приглушеност, полутонове, финес и елегантност. То действително е инспирирано от великия кинематографист и звучи като едва прошепната, нечута, невидяна, може би и неразбрана реплика от и към Бергман.

А през това време в салона мълчаливо и настойчиво витае неговата сянка, неговата "Персона".

Бележки

[1] Sontag, Susan, The Aestetics of Silence (1967) In: Styles of radical will, New York, Farrar Straus, and London, Secker and Warburg, 1969, (Picador, USA, 2002, pp. 3-34, 9-10) http://www.ubu.com/aspen/aspen5and6/threeEssays.html#sontag

[2] Пак там

[3] Sigmund Freud, „On Narcissism: An Introduction.". In Vol XIV of The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed James Strachey, London: The Hogarth Press, 1957, p. 74

[4] Бергман, Ингмар, Латерна Магика, „Хемус", 1995; цит. по Bergman, Ingmar, The **Magic Lantern**, Stockholm: Norstedts Fцrlag, 1987, pp. 238-39

[5] Цит. по Vermilye, Jerry, Ingmar Bergman: His Life and Films. Jefferson, NC and London: McFarland, 2002, 123

[6] Бергман, Игмар, Образи, С. ИК „Хемус груп", 2004; цит. по Vermilye, Jerry, Ingmar Bergman: His Life and Films. Jefferson, NC and London: McFarland, 2002, 123. Виж също и програмата на спектакъла „Замлъкване". http://culture.actualno.com/news_182918.html

[7] Sontag, Susan, „Persona" Sight and Sound" (1967). In: Styles of Radical Will, New York, Farrar Straus, and London, Secker and Warburg, 1969, (Picador, USA, 2002, pp. 123-146) http://www.ingmarbergman.se/page.asp?guid=1513AE83-F907-4EAD-A7DF-1717C891533C&LanCD=EN

[8] http://wiki.name.com/en/Alma#_note-0#_note-0

[9] Цит. по Гигова, Ирина, „Бергманова тишина се стеле в „Сфумато", Новинар, 03.10.2008; http://www.novinar.net/

[10] Sontag, Susan, „Against Interpretation" (1963). In: Against Interpretation and Other Essays, New York: Farrar, Strauss & Giroux, 1966, pp. 4-14, http://www.cis.vt.edu/modernworld/d/sontag.html http://www.librev.com/index.php?option=content&task=view&id=301

[11] Виж Michaels, Lloyd, (ed.) Ingmar Bergman's 'Persona', Cambridge University Press, 2000

[12] Програма на спектакъла „Замлъкване". http://news.ibox.bg/news/id_457001601; http://culture.actualno.com/news_182918.html

ПОРЕДНА ВЕРСИЯ НА ФИЛМ

"Стахотни момчета" от Т. Макноли, Младежки театър

Николина Делева

След "Коса" в театър "София", "Оливър" в Младежкия театър и "Ах, този джаз!" в Народния театър поредният мюзикъл на софийска сцена е "Страхотни момчета" в Младежкия театър (реж. В. Люцканов), който е версия на филма "Време за мъже" и мюзикъла "The Full Monthy", направен по този филм.

Любопитно е каква е причината, която води до модата през последните няколко сезона да се правят

театрални варианти на музикални и кинохитове - опит за привличане на публиката с познато и нашумяло заглавие или какво? Априори тези варианти са вторичен факт и сравнението им с първообраза е неизбежно. В една или друга степен местните театрални опити с материал от холивудските кино и мюзикъл са обречени на имитация, и често са едно предизвестено разочарование, защото е ясно, че театърът не може да се мери с техниката на киното, а и не са много нашите актьори, които да са равностойни на холивудските си колеги по певчески и танцувални данни.

Какво виждаме в Младежкия - опит за привличане на публиката със "скандала": шестима мъже се събличат докрай, "захвърляйки дрехи и задръжки" (както май се пееше в нашумял хит на чалга "звезда")? Само че какво му е скандалното в това да видиш шест мъже по прашки? Това може да се види във всеки софийски клуб, който има "lady`s night" (нощ за жени) в програмата си. При това телата на стриптизьорите изглеждат доста по - естетически и поддържани от тези на актьорите, част от които не са в първа младост, нито са в най- добрата си физическа форма. А това, че голотата е на театрална сцена едва ли може да шокира обръгналият на всякакви театрални експерименти софийски зрител.

Интересната и раздвижена сценография (худ. Елена Иванова) не може да компенсира липсата на достатъчно артистичност и замах. Актьорите правят каквото могат със скромните си певчески и танцувални данни, но усилията им не са адекватно насочени и обединени от режисурата. Развитието на действието и наблюдаването му не носят нито съспенс, нито изненада.

Заслужава похвала актьорското превъплъщение на Койна Русева в характерната комедийна роля на възрастната пианистка Джанет - нейното изпълнение е част от малкото истински забавни моменти в постановката.

Неизбежното сравнение с филма и мюзикъла първообрази едва ли ще е в полза на Младежия театър и неговите "страхотни момчета".

А К Ц Е Н Т И

***

Драматичен театър " Стефан Киров" - Сливен отпразнува своя 90- годишен юбилей. Театърът издаде и три елегантни книжки във връзка с юбилея - " Награди, турнета, библиография", "Фрагменти от развитието на сливенската театрална трупа" и "Репертоар 1945 - 2008", които всъщност са летопис на театъра. Идея и селекция на оригиналното издание е на театроведката Таня Тамахкярова. То е оценено и подкрепено от сегашния директор на театъра - театроведа Николай Недялков. И нещо съвсем ново за извънстоличен юбилей - издаден е диск "Албум на драматичен театър - Сливен".

***

Драматичен театър "Йордан Йовков" - Добрич чества 80-годишния си юбилей като освен разнообразните инициативи, свързани с празника , театърът издаде и малко албумче с фотоси и изказвания на лица, свързани с репертоара му.

***

10 години Театър "Любомир Кабакчиев" - Казанлък. Събитието бе акцентирано с премиерата на "Трите часа" от П. Шафър.

***

Самарският академичен драматичен театър "М. Горки" постави пиесата на Христо Бойчев "Полковникът Птица".



ТÊТЕ-À-ТÊТЕ

ПРИ АНИ БАКАЛОВА

Актрисата е родена на 5 април 1940 г. в София. Завършва актьорско майсторство във ВИТИЗ при проф. Кръстьо Мирски през 1961 г. Следват три години на сцената на Бургаския драматичен театър и две в Народния театър. В този момент се сформира трупата на театър "Сълза и смях" и тя откликва на поканата. Постъпва в "Сълзата" само на 25 години, а има зад гърба си вече пет сезона. За нея това си остава "моят театър", където изиграва десетки роли в продължение на 30 години.

Сред най-ярките са сестра Речид в "Полет над кукувиче гнездо" по Киси и Васерман, София Андреевна в "Жена за Толстой" от Иван Стоянович, Ирина в "Три сестри" от Чехов, Мина в "Душата ми е стон" по Яворов. Наградена е с орден "Св. Св. Кирил и Методий"- втора степен.

Ако я питате за биографичните й данни прибавя, че е имала много щастливо детство, необременено от реалността и системата. Още от малка се включва в състава на хор "Бодра смяна", с който обикаля света. Свири на пиано. И веднага я приемат във ВИТИЗ. Нейни преподаватели са Анастас Михайлов и Любомир Кабакчиев.



- Какво е за вас сцената ?

- До голяма степен сцената ме направи това, което съм. Чрез нея бях всичко, което не е възможно да бъдеш в живота и което всеки би искал да бъде и преживее. Сцената ми помогна да се науча на много неща. На партньорство, на доверие, на коректност, на дисциплина. Научи ме да ценя още повече приятелството и обичта - твърде важни неща и в живота, и в изкуството. Определи у мен гражданската позиция. Чрез нея се научих да различавам доброто от злото. Разбира се, не винаги съм успявала да правя този избор, но тя все едно ми даде урок. Научи ме да бъда благодарна на всичко добро, което ми се случва. Да бъда критична към това, което правя и да зная своето място.

- Чувствате ли театъра свой дом ?

- Доколкото театърът означава уют, топлина, разбиране, а и тревога и безпокойство - да, театърът е мой дом.

- Любимата роля,с която се срещнахте ?

- Имам известни предпочитания, но не мога говоря за любима. Нашата работа е на мига. Единствено хората, които са гледали едно или друго представление с мое участие, могат да кажат. Ето, преди няколко дни ме срещна един човек на бул. "Васил Левски" и ме поздрави като възкликна: "А, сестра Речид!"... А на приема в Президенството по повод 24 май особено мило ми стана, когато учителките ме наобиколиха и казаха:"Ето я нашата Мина!". Затова не аз определям коя е най-добрата ми роля, а публиката.

- Ролята, с която много искахте , но не успяхте да се срещнете?

- Аз винаги, слава Богу, съм живяла с мечта. Човек без мечти за къде е ? Но също така знам, че не мога да имам всичко.

- Талантът и трудът в съдбата на актьора ?

- Не мога да изчисля колко процента е трудът и колко талантът. Те вървят ръка за ръка. При всеки това е различно. Когато талантът е по-малко, трябва да се наблегне повечко на труда. Но във всички случаи казвам: труд, труд, труд ! Трябва да си обсебен от това, което работиш във всеки час на денонощието, да има нещо, което да те провокира и да дадеш идеи на другия ден.

- Творческото ви кредо ?

- Бъди почтен ! Не лъжи зрителя, партньорите си, защото в крайна сметка се оказва, че лъжеш себе си. Бъди всеотдаен винаги докрай.

- Бихте ли си припомнили колоритна случка, свързана с професията ви ?

- Те не са една и две.. Спомням си за първата си роля в Бургаския театър. Играх Катинка в "Хъшове" - малкото слугинче, румънчето. На гастрол в театъра дойде Константин Кисимов и аз трябваше да си партнирам с него. Първа роля и насреща ми този колос. Репетирахме. Свършиха репетициите. Дойде ред на представлението. Идва моето явяване. Кафето на табличката почва да се люлее, а аз не мога да помръдна. Изведнъж се обръщам и виждам, че Кисимов е легнал по корем и ме дърпа за дантелките на дрехата ми. Аз се обръщам и му викам: "Господин Кисимов, какво правите ?!" "Нищо, нищо, моето дете, играй си !"- ми отвърна той. Най-накрая аз излязох на сцената с разлятото кафе. Така на второто, на третото представление аз стоях, чаках да ме поддърпа за дантелките, след което излизах на сцената...Това бяха едни от неговите прочути странности и "магии".

По-късно си партнирах с него в Народния театър. Там играх и с Любо Кабакчиев, Апостол Карамитев, Ружа Делчева, Иван Кондов...

Другият ми спомен е свързан с един гастрол на "Сълза и смях" в Киев, в Театър "Франко". Играхме "Полет над кукувиче гнездо". Публиката беше мащабна. Препълнен салон, една част остана навън. Направо беше "бум". В салона настана зловеща тишина. Само слух и дъх. И по едно време се чу вик:"Речид садистка!". Ние онемяхме. Спектакълът завърши. Не ни пускаха . От аплаузи не можехме да излезем. По-късно директорът Стойчо Мазгалов ме дръпна настрана и ми каза:"Ани, от утре тръгваш с двама мъже охрана, че ще те линчуват. Не се шегувам."

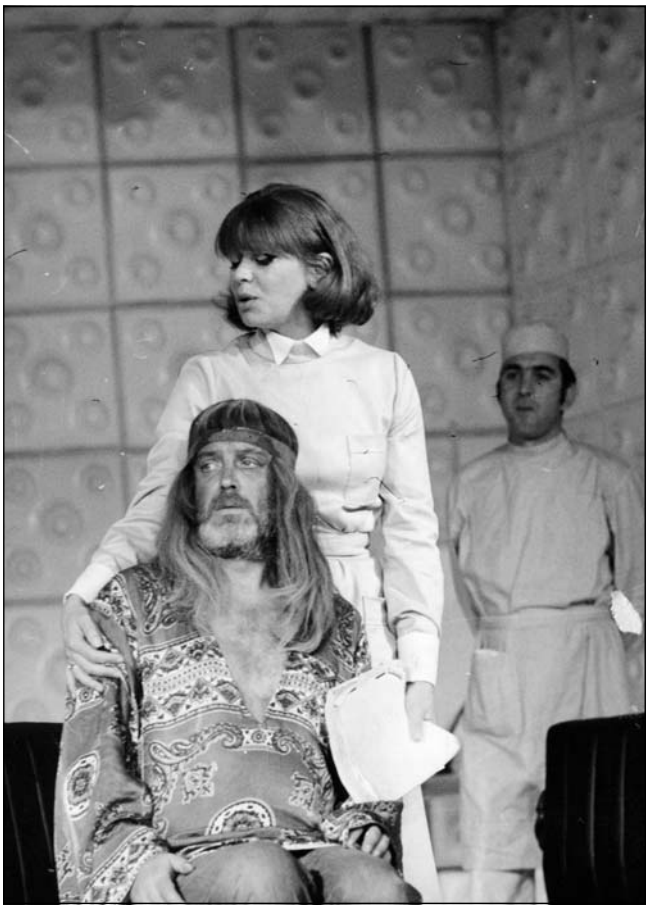
- С охрана ? До такава степен сте влязла в образа на сестра Речид?

- Така се получи. В основаването на "Сълзата" бях включена много млада. Играх изключително интересни, характерни и сложни образи в различни посоки. Смело ми се доверяваха и аз смело се впусках.

- Била сте любимка на режисьорите ?

- Нека те го кажат. Бях щастлива в този театър. Играх много хубави роли в стойностни представления. Работех десет години с Красимир Спасов и това беше събитие в театралния живот на "Сълзата". Работила съм и с Младен Киселов, Павел Павлов, Асен Шопов, Димитрина Гюрова. От нея научих много за професията. Независимо от годините, от опита ми в театъра, обичам да се уча. Не ме уморява любопитството. Винаги вървя с мисълта, че има какво ново да науча. По-късно играх и в Театър "Възраждане" - седем-осем години. Последната ми роля там е в "Старомодни бижута" от Рада Москова, режисьор Дочо Боджаков, партнирам си с Пламена Гетова и Теодор Елмазов.

Давам си сметка колко щастлива съм била в



С Юрий Яковлев в „Полет над кукувиче гнездо“ от Кен Кеси

моя живот. Имала съм пълно разбиране от страна на моя съпруг Иван Стояновић и чудесна атмосфера в дома ни. Успоредно вървяха работата и личният ми живот. Театралните сезони се сменяха, синовете ми Петър и Димитър растяха... Човек никога не трябва заради кариерата си да се отказва от личните си радости. Разбира се, в театъра не винаги е било лесно. Винаги е имало баланс - всичко хубаво е било съпроводено с много тревоги и с труд. Пред всяка премиера - неистово вълнение. То и до ден-днешен не ме е напускало. Това ме крепи. Винаги съм недоволна от себе си.

- Следите ли развитието на младите актьори днес ?

- Да, следя го, смея да кажа. Има даровити млади хора и много се надявам някои от тях да достигнат нивото на българските големи имена в театъра и в киното.

- А младите режисьори ?

- Харесвам Сашо Морфов, Явор Гърдев, Галин Стоев, Теди Москов, Георги Михалков.

- Какво мислите за опитите на някои актьори да се изявяват и като режисьори?

- Разликата между тези две професии е много голяма. Необходими са различни качества, различно знание, подготовка и талант. Отнасям се с голяма почит към професията на режисьора. Ако даден актьор има дарбата на режисьор, нека да поставя. В момента сме свидетели на доста успешни представления на актьори в ролята на режисьори. Играх под режисурата на Стоян Алексиев. Беше взаимна радост. Ето "Вуйчо Ваньо" в Младежкия театър е постановка на Стефан Мавродиев, интересни са и представленията на Илия Добрев, Ивайло Христов...

- Какво е отношението ви към наградите ?

- Не са лошо нещо, но не те са най-важните. Те не винаги са обективен показател за нивото на постижението.

Като се обърна назад си давам сметка, че целият ми живот е бил смях през сълзи и сълзи през смях.

ЛИЛИЯ ДИНОВА

А К Ц Е Н Т И

***

50-то представление на “Вуйчо Ваньо“ от Чехов с реж. Стефан Мавродие в Младежкия театър!

***

50-то представление на „Червената шапчица“ от К. Апостолова по Ш. Перо, реж. Георги Г. Георгиев, Театър „Възраждане“.

***

В Драматичен театър - Пловдив се състоя премиера на книгата “Запазено място“ от Димитър Атанасов (ИК “Жанет 45“) представена от доц. д-р Владимир Янев. Сборникът включва пет пиеси: “Зелено“, “Куче в банята“ , “Небесна кръчма“ , “Няма страшно“, “Сметището“.

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

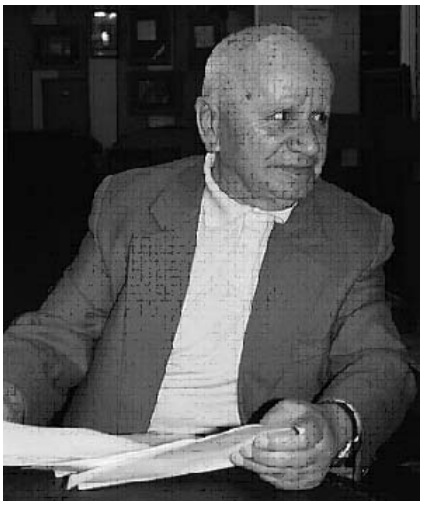
ВЪПРОСИТЕ НА СП. "ТЕАТЪР"

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?

ГЕОРГИ РУСЕВ (80)
актьор



1. Аз самият през последните години не съм гледал много неща. Но си спомням, че когато настъпиха промените в нашия обществено-политически живот (а след това и в театъра), бях един от най-заетите актьори. Играех в постановките на Малък градски театър, "Сълза и смях", Сатиричния театър, Театър 199, Театър "Алтернатива" и къде ли не, в театрите в Перник и в Пазарджик. Така и не успях да видя какво се върши по другите театри, поради голямата си заетост. И тъй като говорим за българския театър през последните години и специално за годините след 1989 г. много искам да спомена Малък градски театър "Зад канала" . Там играх в "Професионалистът" на Душан Ковачевич, постановка на проф. Здравко Митков. Това е една особена пиеса, която не мога да забравя. В нея за първи път на българската сцена се заговори критично към тогавашната действителност. С този спектакъл гостувахме в Белград. И един от големите театрални критици в сръбската столица по онова време, Йован Чирил, написа положителна рецензия за моето превъплъщение в тази роля. Да те похвали Йован Чирил, тогава означаваше все едно в България да те похвали Юлиян Вучков или Владимир Каракашев. Тръгнах веднага да търся сръбския вестник, но не го намерих. Предоставиха ми го от МВнР, отдел "Балкански". Чирил отбеляза в критиката си, че играя ролята по начин, който няма нищо общо с техния актьор и приема повече мен, отколкото него. Не допускал че тази роля може да се играе по този начин. Аз лично нарочно се въздържах от емоционалността си, за да предам тънката нишка на психологията. В "Хоровод" той пак ме бе харесал. Разбрал е, че мога да играя и други неща. Мисля че Малък градски театър "Зад канала" даде един добър старт на българския театър и то в новото време - по отношение на репертоара, на режисурата, и въобще. Просто театърът влезе в новото време по този начин.

Лично аз съм щастлив, че играх в този театър в един от най-силните му периоди, от неговото създаване до сравнително скоро. Това бе най-посещаваният театър в София в първите години след промените. Тогава дори в Народния театър спектаклите се играеха на празни и полупразни салони. При нас обаче имаше добър репертоар и режисьори, имаше единомислие на всички творци. Дойде делегация от Париж и ни поканиха да играем в центъра "Бобур". В театъра ни имаше една особена енергия по онова време. В продължение на пет години държахме първенството сред софийските театри, а май и не само сред тях. В Париж играхме "Татко Юбю" и "Хоровод".

2. Сега театърът се мъчи да има автентичност и идентич-

ност, защото тази мода, която се забелязва напоследък - непременно да се забавлява публиката, без да се засягат сериозните проблеми на времето, в което живеем , е вредна. Навремето сцената беше едно от малкото места, от които можеха да се кажат неща, които никъде другаде не можеш да изречеш. Аз лично съм изиграл множество роли на крале, царе, императори и именно тези роли са звучали страшно актуално.Спомням си например пиесата на Радко Радков "Теофано" - историческа пиеса, която получи международна награда във Франция. Но в България тя не бе поставена нито в Народния, нито във Военния театър, а в драматичен театър "Боян Дановски" - Перник, където бях директор. От Министерството на културата тогава ми се обади Павел Писарев, за да я поставим в Перник с френски режисьор. Играхме я 130 пъти при препълнени салони, на някои места дори пазеше конна милиция. Аз играех императора. Но именно чрез тази историческа пиеса се казваха много истини за времето, в което живеехме.

Дълги години бях директор на Драматичен театър "Боян Дановски" в Перник. Аз лично бях изваден от Младежкия театър по решение на Министерството на културата. А в Младежкия театър бях председател на профкомитета. В Перник заварихме новия салон, открит през 1956 г. Актьорите в този театър винаги са били добри, поради близостта до София. Но до моето отиване там май никой не гледаше сериозно на пернишкия театър. С встъпването ми на директорския пост реших, че едно от най-важните неща за театъра е участието в националните прегледи на българската драма и театър, които тогава се провеждаха през две години. Поех ръководството през `1977 г. и през 1979 г. театърът взе участие в провеждания тогава преглед. Поставих си амбицията, че трябва да получим награда и да отидем в София, иначе просто щях да си подам оставката. На Националния преглед на българската драма и театър се представихме с пиесата "Опит за летене" на Йордан Радичков, постановка на Крикор Азарян и взехме първа награда . От тогава до напускането ми на театъра непрекъснато сме печелили награди. Взехме награда и във Велико Търново на прегледа на историческата драма с пиесата "Мървешки песнивец" на Венко Марковски, постановка на Христо Христов. На този преглед театърът ни просто обра всички награди. Когато станах директор на театъра в Перник вече имах опита от Младежкия театър и той много ми помогна. Просто се поучих от всички неща - хубави и лоши, как трябва да се ръководи един театър. И тъй като говорим за автентичността и идентичността на българския театър си мисля, че една от най-големите грешки е така наречената театрална реформа. Този процес май започна доста по-рано от онова, което ние знаем като реформа. Просто бяха го набелязали и решили. Пернишкият театър, чийто състав наброяваше 61 човека, остана с 13 актьори. А за един театър са необходими най-малко 25-30 души. Смея да мисля, че театърът ни имаше доста добри традиции. Студентите, които излизаха от ВИТИЗ (НАТФИЗ) знаеха къде ще отидат. Имахме тогава гости от Англия и те се удивиха, когато разбраха, че бъдещите актьори вече знаят къде ще играят. При тях това бе невъзможно - всичко бе подложено на конкурс. При нас Здравко Митков за първи път направи кастинг.

3. Аз съм не само театрален, но и филмов актьор. И си мисля, че за разлика от българското кино театърът ще оцелее. Киното е скъпо изкуство, там са нужни повече средства. Сещам се как навремето известният български писател и сценарист Георги Мишев разказваше как в нашата кинематография са държани на щат много писатели, чието единствено задължение е било да пишат по един сценарий на година.

В театъра никой не е поставял такива условия и все пак пиеси се пишеха и се пишат.

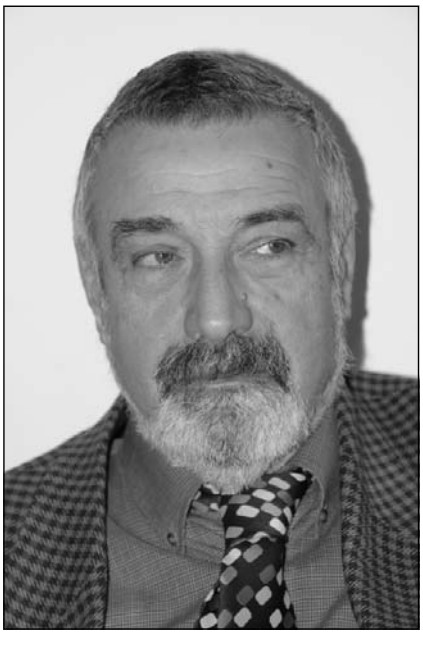
Страхувам се, че българското кино умира. Последният филм, в който играх - "Вчера" на Иван Андонов предизвика бум сред публиката. Само през първите четири месеца той бе гледан от един милион и четиристотин хиляди души. Сега един филм не се гледа от повече от двадесет хиляди души . А в театъра не е така. За всичко това е виновна и тази всеобща инвазия на американското кино. Но защо не вземем за пример Франция, където има ограничения за американските продукции. Хората там просто ценят повече родното си изкуство.

Не мога да кажа, че ми липсват киното и театърът. Чарли Чаплин, един от най-великите актьори на XX век, е спрял да играе на 60 години. Аз го направих на 80.

На възрастта, на която съм сега, не мога да си помисля, че мога да играя. Това вече няма да е изкуство, това ще е мъчение. Как се реших да оставя сцената? Играехме с Татяна Лолова "Нищо не помня" на Артър Милър на сцената на Театър 199. И една вечер мене ме извикаха седем пъти на бис. След края на спектакъла си дадох сметка, че на следващия спектакъл ще ме извикат шест

пъти, а това вече ще е крачка назад. Публиката не е задължена да гледа агонията на актьора. А с годините тази агония не може да не дойде. Но вярвам, че театърът ще оцелее.

ДОБРИ ДОБРЕВ (70)
актьор



1. Позволявам си да мисля че българският професионален театър от първите си стъпки се е стремил да бъде съвременен, включително и произведенията на тогавашната българска драматургия. Този стремеж продължава през годините, особено във втората половина на XX век; защото се осъзнава, че иначе не би могъл да съществува в непрекъснато променящия се около него живот. За съжаление не всички постановки са успешни в това отношение, субективно мое мнение, но за това има съответните причини от персонален и обективен характер. Тук включвам и ранната смърт на водещи режисьори като Методи Андонов, Любен Гройс, Панталей Панталеев, Стоян Камбарев, емиграцията на други млади режисьори, а и широко известният факт, че някои от най-популярните ни режисьори от близкото минало по известни причини нямат свои възпитаници. Макар и да съм актьор, изповядвам тезата, че без драматургия и режисура истински сериозен театър не може да има.

Тази моя позиция е изграждана на базата на моята работа (не обичам думата кариера) в два извънстолични театъра-Габрово и Перник; както и като човек, който обича да гледа театър. Единственият ми стремеж в професионалната ми работа беше да се отнасям към нея честно, почтено и отговорно. За това мое отношение сигурно допринесе и фактът, че съм възпитаник на проф. Моис Бениеш, който освен всичко друго, на което се стремеше да ни научи, ни предаде и своята етика.

2. Сложен въпрос, чийто отговор има едно условие - каква театрална, професионална и зрителска информация има отговарящият, т.е. какво става в театралния живот по света в момента. Аз самият нямам такава за огромно съжаление -твърде малко чужди театри гостуват в София и нямам възможност да посещавам международни театрални фестивали, провеждащи се в България, да не говорим за мои посещения дори в съседните ни страни. Все пак искам да вярвам и вярвам, че българският театър има своята автентичност и идентичност при изявите си извън страната.

Преди много години в Пернишкия театър един френски режисьор постави пиесата на Радко Радков "Теофано". Това беше сензация за времето. С тази пиеса трупата ни пожъна огромен успех. Пътувахме по села и градчета и навсякъде играехме при препълнени салони. Силното за онова време съвременно звучене на спектакъла предопредели интереса на публиката към него

3. Това, че светът се глобализира, е естествен процес на базата на съвременните технически и технологически достижения, за което театърът едва ли е допринесъл съществено. Що се отнася до запазването на българската театрална автентичност и идентичност се боя не толкова за нея, а изобщо за идентичността и автентичността на България и българската нация, и то в обозримо бъдеще.

СТЕФАН ГЕРМАНОВ (70)
актьор



1. Споделям впечатлението и на други мои колеги, че в театъра ни работят много талантливи режисьори и актьори от различни генерации. Радвам се на успеха на проф. Крикор Азарян и на неговата "Чайка" от А.П.Чехов в Театър "Българска армия" , защото видях ново решение за лъжата в любовта, докато в някогашния спектакъл на "Чайка" в ДТ "Константин Величков" - Пазарджик с режисьор Николай Поляков акцентът беше върху разминаването. Не мога да пропусна изпълнението на младата ак-

триса Мариана Жикич, носител на "Аскеер 2008" в "Сексуалните неврози на нашите родители" с режисьор Николай Поляков" и художник Мария Диманова в Общински театър "Възраждане", както и завръщането на Йосиф Сърчаджиев на сцената като Бащата в същия спектакъл.

Интересни са и по-младите режисьори като Явор Гърдев, Александър Морфов, Теди Москов. " Маркиз дьо Сад" по П. Вайс,"Пухеният" от М.Макдона (постановки на ДТ "Стоян Бъчваров -Варна с реж. Я. Гърдев), "Старицата от Калкута" от Ханох Левин (из репертоара на Театър 199 с реж. Я. Гърдев) са достойни за българския театър. Гостуващите спектакли на Петербургския театър "Вера Комисаржевска"

"Сън в лятна нощ" от У. Шекспир и "Ваал" по Брехт с режисьор Александър Морфов показаха, че имаме и експортни режисьори. Но най-силно съм впечатлен от постановката "Хъшове" по Иван Вазов и прочита на българските характери от Ал. Морфов. Бягството от отговорност - на колектива, на общността и самотността на водачите във всяко крайно решение на проблема ми напомня за самотността на Левски, Ботев и други наши революционери....

Възхитен съм от моноспектаклите на Камен Донев и Мариус Куркински.

Особено "Сътресение" по Хайтов, където Куркински гениално разкрива националния ни характер.

2. В българския театър има и идентичност, и автентичност. И ще ги има, докато в задръстената ни сега държава продължават да работят талантливи режисьори и актьори.

3. Искам театърът ни да има бъдеще, както и хората в държавата ни.

Нека младите в театъра да кажат какво бъдеще искат. Например получилите награди на САБ - "Икар" и носителите на "Аскеер", както и завършващите НАТФИЗ актьори, участвували в Панаира на младите в Младежкия театър и на други фестивали, да говорят какво очакват от бъдещето си в българския театър. Идва много надарена млада смяна. Аз съм възхитен от "Жажда" на В. Велев на миналогодишните дипломанти на НАТФИЗ, както и от "Другото Аз" на проф. Анастасия Савинова в Учебния театър. И се питам какво става с тях, след като завършат? Защо всички искат да останат в София? Какво им пречи в провинциалния театър?

Лично аз се радвам много на ремонтите в театрите в България. Но се питам защо не се отделят пари за поддържане на тези сгради? Сигурно ще излезе поевтино, ако се поддържат постоянно.

Трябва да си поставяме и витални, а не само социални въпроси. Да говорим и за "душата" на театъра.

ВЕЛКО КЪНЕВ (60)
актьор



1. Не мога да говоря въобще за българския театър. Онова, което казвам е от позицията на собствената ми актьорска гледна точка и е плод на случилото се с мен на сцената през годините. Позицията ми е скромна, но си мисля, че българският театър се отличава с органичност, всеотдайност, деликатност и дълбочина. Всяко залитане към модерното не води до нищо добро. Най-доброто за театъра е той да бъде близо до класиката. И най-добрите образци сочат точно това. Лошо е, когато театърът криви в посока само към модерното, това е абсолютна грешка.

За актьора най-страшното нещо е да не следва авторския текст, а да го ползва. Това е пагубно.

2. В своята същност българският театър е дълбоко автентичен и идентичен. За съжаление някои се опитват да наложат нови неща, да му попречат. Имаме много добра актьорска школа, добри ресурси и никой не бива да пречи на развитието на театъра ни.

3. Наскоро гледах по телевизията репортаж за една холандска художничка, която рисува хамбари. На въпроса не е ли това против процеса на всеобщата глобализация в Европа, тя отговори, че това е нейният натюрел и че не може да рисува друго. Мисля си, че бъдещето на българския театър е във все повглъбеното трактуване и изследване на националния ни характер, защото само тогава бихме могли достойно да се присъединим към общия европейски дом.

ИВОН ДИМИТРОВА

НАТФИЗ NATFA



проф. Снежина Танковска

Декан на Факултет „Сценични изкуства“, НАТФИЗ

ЗА OLIVE ’2008



Сп. Театър: В годината на своя 60-годишен юбилей НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ бе домакин на поредното издание на фестивала на средиземноморските училища OLIVE. Какъв е този фестивал, какви цели си поставя?

- Първата подобна среща на тема „Древногръцката трагедия днес“ бе организирана в Бар, Черна гора през 1997г. На срещата в Белград през 2002г. бе учредена Мрежата на Средиземноморските театрални училища. Нашата Академия е един от основателите на тази мрежа, чиято цел е да подпомага работния обмен на студенти и преподаватели от региона. Основно събитие в календара на дейностите й е провеждането на ежегодната среща OLIVE, домакини на която до тази година са били театрални училища от Цетине, Белград, Валенсия, Корсика, Тел Авив, Милано. Регламентът на фестивала предвижда всяко училище, представено от двама студенти и един преподавател да подготви по две сцени (една от национална драматургия и една от предварително определена класическа пиеса), които участниците показват през първите две вечери. Последната вечер е посветена на резултатите от работата на новосформираните международни групи от студенти и преподаватели върху сцената от класическия драматургичен текст. Възможността да се срещнат, за да работят интензивно във формата на практическо ателие и да се запознаят със специфичните педагогически подходи и практики на различните школи, е отличителната черта на фестивала, оценена като много полезна не само от преките участници в него, но и от студентите и преподавателите в училищата-домакини.

Сп. Театър: Мястото на НАТФИЗ в досегашния живот на форума?

- НАТФИЗ участва в учредяването на мрежата през 2002г., както и във всички ежегодни издания на OLIVE. Академията има активни двустранни контакти и програми за обмен с училищата от Белград, Букурещ, Милано, Тел Авив и др., които са част от тази мрежа.

Сп. Театър: Темата на софийското издание? С какво ще бъде запомнено? Какво ново в театралното обучение тръгна от София?

Темата на тазгодишния Фестивал OLIVE бе първата среща между Катерина и Петручио от комедията „Укротяване на опърничавата“ на Уилям Шекспир. Участваха театрални училища от Австрия, Гърция, Израел, Испания, Италия, Македония, Румъния, Словения, Сърбия, Хърватска. 2008 е Европейска година на междукултурния диалог. OLIVET 08 стана част от проекта „Къща“, с който българското Министерство на културата отбелязва в национален мащаб това събитие. Столична община също подкрепи фестивала чрез програмата „Култура“. През цялата седмица на срещата, която бе открита с началото на Академичната 2008/2009 година, в НАТФИЗ цареше духът на празника, създаден с ентусиазма, творческата енергия и партньорството на всички участници. Така, естествено и необходимо, OLIVET 08 стана едно от най-ярките събития в програмата, с която през цялата 2008г. отбелязваме 60-годишния юбилей на Академията.



НАТФИЗ "Кр. Сарафов"
ФАКУЛТЕТ " ЕКРАННИ ИЗКУСТВА"

Първоначалните образователни програми на факултет "Екранни изкуства" започват през 1973г. Учебните планове в него съчетават професионално обучение с изучаване на свободни изкуства.

Студентите имат възможност да придобият творчески опит - от основни до задълбочени познания, както в концептуалната, така и в продуктивната фаза на филмови, телевизионни и видеопродукти, класическа и компютърна анимация.

Преподавателският състав включва най-добрите български режисьори, оператори, сценаристи, кинематографи, монтажисти, дизайнери, фотографи и критици, доказали високия си професионализъм в страната и чужбина. Те не само споделят своя опит, но и развиват собствени програми в областта, в която работят, давайки възможност за индивидуални, артистични и методологични подходи.

ВЪПРОСИТЕ:

1. На какво учите студентите и разполага ли НАТФИЗ с подходяща база за вашите преподавателски намерения и амбиции?

2. Слух или реалност е, че качеството на младите, които кандидатстват в академията, е значително понижено? Как се реагира в подобна ситуация?

3. Има ли бъдеще факултетът "Екранни изкуства" при НАТФИЗ "Кр. Сарафов"? Какво днес трябва да се направи, за да има утре?

ОТГОВОРИТЕ НА проф. ЛЮБОМИР ХАЛАЧЕВ *Декан на факултет "Екранни изкуства":*

1. През последните шест години НАТФИЗ значително разшири техническата си база. Започнахме с помощта, която получихме от правителството на Япония в размер на 500 хил.долара - дигитално 3-ри камерно ТВ студио. По-късно оборудвахме монтажен компютърен център. В момента разполагаме и с две дигитални камери, едната в стандарт HDV, за снимки на курсови и дипломни работи по видеоспособ. Закупихме съвременно осветление за кинопавилиона, в който се провеждат упражнения и се снимат курсови работи. Купихме и комплект звукозаписна апаратура за запис на звук на терен. В момента ние сме добре оборудвани за работа по видеоспособ. Трябва да добавим, че имаме договор с фирмата "Ню Боян" и по силата на този договор получаваме безплатно достатъчно количество снимачна техника и приспособления за студентските работи. С филмовата лаборатория на "Кодак" също имаме сключен договор за специални студентски отстъпки в цената на лабораторната обработка. Една част от студентските ни работи се снимат и на филмова лента. За специалността "Художествена фотография" купихме цифров апарат от висок клас, скенер и компютър за обработка на изображението. Предстои оборудване на постпродукционно ателие за звук. Като цяло ние произвеждаме едно сериозно количество филмова продукция. Нашата Учебна киностудия всяка година произвежда 540 мин. (9 ч.) филмова продукция - документални филми, импресии, игрални етюди, екранизации, телевизионни драматизации. Това са четири пълнометражни игрални филма!

През 2007г студентите получиха и нова придобивка - информационен център и библиотека. Това е най-богатата библиотека в България по темата "Театър" и една от богатите библиотеки по темата "Кино". В момента сме в процес на обзавеждане на филмотеката към този информационен център. Като се добавят нови шест зали, оборудвани с видео прожекция и двете съвсем нови прожекционни зали, които имат оборудване за прожекция на 35мм филм, видео и работа с компютър- ние имаме не само най-добрата база за обучение по кино и телевизия в България, но можем да се сравняваме с всяко едно училище в Европа.

На фона на тази подобряваща се технологична база как изглежда обучението на студентите. Първо трябва да поясним, че от години обучението по кино в целия свят се променя. Изисква го не само новото време, но и изменящият се пазар на тази работна сила. През последните двайсет години с мощното разширение на телевизионното излъчване, навлизането на нови формати в киноироизводството и масовата употреба на Интернет ние сме изправени пред нови и различни изисквания. Филмовата зала не е единственото място, в което може да се гледа кино. Телевизията разширява все повече полето на своето участие и многобройните телевизионни канали търсят нашите възпитаници. Игралното кино, макар и най-желано и мечтано като жанр, не е единственото поприще, в което се изявяват

студентите, завършили нашия факултет. Рекламата привлича много млади творци, живите предавания (реалити), музикалните клипове, различните магазинни предавания - всичкото това множество от форми разчита на нашите възпитаници. Ние нямаме проблеми с реализацията на студентите. Повечето от нашите студенти започват работа още във втори курс.Друг въпрос е, че игралното кино се снима трудно, няма достатъчно средства и младите творци понякога чакат с години своя дебют. А някои така и не стигат до реализация в игралното кино. Но, това не е само български проблем - в цял свят борбата за екрана на Голямото кино е много трудна и изисква максимум напрежение, талант и навици за тежка работа.

Във всеки случай, ние даваме на нашите студенти достатъчно добра подготовка за работа в съвременни условия. Драматурзите се обучават по програма, която е подобна на програмите в най-добрите американски университети, режисьорите имат възможността да учат при преподаватели, които имат не само богата педагогическа подготовка, но и завидна творческа кариера, операторите, както вече споменахме, могат да работят с модерна професионална техника, а контактите ни с "Ню Бояна" им отварят вратите към професионалното кино (практика в продукции), почти всички студенти-монтажисти работят професионално още от втори курс, нашите фотографи са от най-търсените в професионалните среди, киноведите са навсякъде по списания, вестници или телевизии. Проблем имаме единствено с реализацията на аниматорите, защото като цяло тази анимация, която ние наричаме "класическа" (рисувана) и с която се гордеехме толкова много допреди двадесет години, вече не е така популярна. Виждаме как компютърните изображения изместват класическата рисунка - и това за съжаление е световна тенденция. Но въпреки това ние обучаваме студенти по анимация, между тях имаме прекрасни студентски работи, които печелят доста международни награди - това е реалното ни постижение в тази област.

2. Не мога да кажа, че през последните 10-15години рязко се е понижило качеството на студентите, които кандидатстват в НАТФИЗ. Може да се каже, че като цяло нивото на обща култура на кандидат-студентите е по-ниско, ако го сравняваме с това на кандидат-студентите от 1968г. Да, така е. Но това е проблем на развитието на нацията. А не знам дали не е световен проблем! В днешно време младите хора имат много по-голяма информация за различни страни от живота и много по-малко задълбочено натрупана, фокусирана информация, която ние наричаме "обща култура". Не знам чия вина е това и дали изобщо можем да говорим за вина. Явно е, че в тази обстановка, в която живеем, младите хора нямат нужда от целия масив информация, от която имахме ние, за да се чувстват образовани и със самочувствие. Но след като постъпят при нас, ние правим всичко възможно да обучим нашите студенти по стандартите и изискванията, които смятаме за правилни. В това число те изучават подробно история на всички изкуства, история на митовете и религията, философия, естетика, маркетинг, мениджмънт и т.н. Вече споменахме, че при нас работят преподаватели, някои от които известни творци, някои от тях познавачи не само на практиката, но и на теорията на изкуствата, изключителни ерудити. Самият контакт с тези преподаватели вече е част от образованието на нашите студенти. Трябва да кажа, че ние им разясняваме още в първи курс трите форми на обучение - лекциите, които слушат, самообучението, за което им оставяме достатъчно време, и взаимното обучение чрез контакти с други студенти. Никъде в България няма подобно място, на което да са събрани 500 млади, талантливи и амбициозни хора, които могат да говорят по цял ден само за изкуство, театър, кино - и да кроят планове за своите творчески мечти. Надявам се, че те го разбират.

3. Този въпрос е риторичен. Но, все пак ще отговоря колкото се може по-подробно. Системата на образование в Европа, а също така и в цял свят все повече се уеднаквява. Не в смисъл, че се обезличава, а в смисъл, че поставя пред себе си стандарти, които всеки студент може да преследва без значение в коя страна се обучава. Този процес е много важен, защото нашите днешни студенти ще работят утре в условията на свят без

граници. Ние ги обучаваме да имат самочувствието да работят навсякъде по света. Даваме им широка основна база, върху която те могат да градят своето следващо образование. Ние сме привърженици на системата"обучение през целия живот". И обясняваме на нашите студенти, че професия се придобива за няколко години, но образованието може и трябва да продължава през целия живот.

Животът през XXI в. е несравнимо по-динамичен, отколкото през XX в. Много често студентът започва образованието си в една посока и с една цел, но животът му предлага други възможности и той продължава да се образова, преследвайки тези възможности. В момента сме изправени пред изключително важен проблем - как да продължим с обучението в бакалавърски и магистърски степени. Дали да не променим съдържанието на програмите, като ги приравним към европейските стандарти които са три години бакалавърска и две години магистърска степен. Докторските степени също са станали част от образователния процес, както е в напредналите страни по света.

Ние обучаваме нашите студенти във възможно най-модерната технологична база, даваме им система за продължаващо обучение в областта на технологията. Нашите програми следват най-новите тенденции и когато е нужно се променят във връзка с изискванията на живота. Ние участваме в съвместни европейски тренингови програми и сме желани партньори във всички проекти, подкрепяни от Европейския съюз. В момента наши студенти снимат копродукции със студенти от Белгия, Естония, Литва, Великобритания, Латвия. Готвим се за нови съвместни програми със студенти от Барцелона, Борнтмут, Атина. Това означава, че нашите студенти още от втори-трети курс се подготвят за тази европейска (и не само!) творческа среда, в която те ще мерят сили със своите колеги по изкуство. Аз съм сигурен, че добрите ни студенти разбират силата и значението на тази съвременна подготовка.

Но не само това! Нашите преподаватели са активни участници в международния образователен процес. Като започнем с това , че ректорът на НАТФИЗ проф.Ст.Семерджиев е вицепрезидент на CILECT (международната организация на киноучилищата) и завършим с това, че преподавателите ни са неприкъснати участници в международни срещи, уърк-шопове и семинари. Ние издаваме всяка година научни трудове и учебници, по които нашите студенти учат. Лесно може да се направи справка за качеството на тези учебници, като се посети книжарницата, която е разположена на ул."Стефан Караджа". Ако искаме да обобщим с едно изречение понятието "образование във факултет Екранни изкуства" ще кажа: Модерно образование, запазило най-добрите традиции на класическото европейско образование, ориентирано към световния пазар на труда в областта на киното и телевизията. Разбира се, колкото повече амбиции и постижения имаме, толкова повече трудности и проблеми се изправят пред нас. Но, това е вече друга тема.

ОТГОВОРИТЕ НА проф. ВЕРА НАЙДЕНОВА:

1. Като преподавател в академия за творчество, а по конкретно по филмова критика, се опитвам да уча студентите как да превръщат знанията, придобити при всички останали предмети в можене - да анализират, да оценяват отделния филм, да търсят връзките и тенденциите в кинематографичния процес.

За постигане на тази цел са необходими научни знания, които НАТФИЗ обезпечава в добра степен с учебната си програма, а също така филмова и техническа база, които също са на добро равнище.

2. Тъй като отдавна не съм участвала в комисия за приемане на студенти, не мога да съдя за качеството на всички кандидатстващи. Що се отнася до вече приетите, то сред тях има не малко талантливи и ученолюбиви млади хора. Констатацията ми е не само за изучаващите киознание, а и за тези от курсовете по режисура и монтаж, с които също имам, макар и по-малко срещи. Струва ми се, че когато съдим за тяхната подготвеност, грамотност и пр., би трябвало да си даваме сметка за това, че през изминалия век словесната, литературоцентричната култура на XX век бе изместена в значителна степен от образната. Т.е. мла-

дите хора по друг начин поемат знания, култивират възприятията си, реакциите си. По-свободни са, по-широк е мирогледният им хоризонт. Та аз понякога се питам дали ние, техните преподаватели, сме адекватни към тази нова ситуация.Това, което ние сме знаели на тяхната възраст не би трябвало да е мярка за онова, което те знаят. Както, разбира се, и това, което сега ние като преподаватели знаем. Изобщо високомерието към студентите не ми е симпатично.

3. Днес екранните изкуства победоносно шестват в художествената култура. Би трябвало да си даваме сметка и за онова, което компютърът ще сътвори в екранното творчество.Така че бъдещето пред този факултет е гарантирано. Както, разбира се, и пред театралния, тъй като, веднъж родени, изкуствата не умират, а само се трансформират и обогатяват.

ОТГОВОРИТЕ НА проф. НЕДЕЛЧО МИЛЕВ:

1. Отговорът на първия въпрос не е еднозначен, нито лесен. Познавам от първо лице всички перипетии от основаването на ДВТУ, ВИТИЗ и НАТФИЗ. Първоначалното прерастване на прагматичната театрална школа във "висше училище", а след това - и в "институт" се дължи до голяма степен на твърдостта на първия ректор Д. Б. Митов, граничеща понякога с безкомпромисност.

Той беше задължил всички преподаватели да напишат УЧЕБНИЦИ като предварително условие да ги хабилитира. Даже ерудит като Любомир Тенев не стана дори доцент преди да напише първата част от учебника си по западноевропейски театър, обхванала античния театър и Ренесанса, и Молиер; доколкото си спомням - някъде до към 18 век. По-нататък не посмя - 19 и 20 век бяха "деликатна" - спорна област за онези, които търсеха как да го обвинят за набеден модернизъм. Митов пръв даде пример с маститата си история на западноевропейската литература.

В практическите дисциплини беше по-лесно. Там я имаше системата на Станиславски, която бе обявена за "съветски опит", но РАЗКРЕПОСТЕНО. Преподаваха я титани на режисурата и актьорското майсторство като Боян Дановски и Кръстю Мирски, като Н.О. Масалитинов и Георги Стаматов.

Сума сумарум: учебници и методика частично имаше. После нещата позакърняха. На мястото на ректорите-личности като Д. Б. Митов, Л. Тенев, Б. Дановски дойдоха други - като Ив. Чипев и Хр. Руков. Нека спестим "подробностите от пейзажа".

Когато беше открито киноообразованието, трябваше да тръгнем от нулата. Трагична грешка на кинопоколението от 50-те години е недалновидността им: едновременно с театралната школа имаше и киноучилище и то не лошо. Вместо и то да прерасне във висше, то беше закрито или по-точно - превърнато в професионална гимназия за прожекционисти.

През 1973 година се наложи да започнем отново - от мъртва позиция. Помнех величавия пионерски опит на Митов, но прерогативите ми бяха далеч по-ограничени. Към т.нар. "сборна катедра по кино" привлякох титани като Тодор Динов и Валери Петров. Рангел Вълчанов и Бинка Желязкова не пожелаха да се включат. Христо Христов вече преподаваше в областта на театъра. Имаше и превъзходни оператори, но някои от тях нямаха дори висше образование. Положих всички усилия да ги убедя да напишат учебници; това се увенча с частичен успех. Т. Динов остави незавършен ръкопис за авторитетната методика на българската анимационна школа. Посмъртно излезе учебника на Г. Карайорданов. Христо Христов остави като наследници асистентите си Людмил Стайков и Георги Дюлгеров, но учебни пособия по режисура няма.

Лично за себе си ще кажа, че винаги съм създавал учебници по дисциплини, по които съм преподавал. Следовниците ми предпочетоха ленивата традиция на Александров, който не написа нито учебник, нито история на българското кино.

Днес НАТФИЗ има потенциал да създаде научно-издателска катедра, към която бих могъл да се включа пълноценно. Неоснователно и несправедливо бях отстранен тихомълком и забравен. Тази грешка все още не е късно да бъде поправена. На какво и как съм учил студентите - по-уместно е да отговорят самите те; мъчех се да следвам заветите на достойните си учители.

2. На втория въпрос ще отговоря, че и количеството, и ка-

НАТФИЗ ПЛАЗА

честването на приеманите студенти, меко казано, не е високо. Почти няма конкуренция, както едно време. Няма артистични индивидуалности. Това се дължи преди всичко на обективни обстоятелства, произтичащи от т.нар. "преход", който продължава вече две десетилетия и краят му не се вижда. Коренно се променят и икономическата, и политическата, и ценностната система. Друга е нагласата на сегашното поколение - на прагматизъм, недостатъчна задълбоченост, липса на високи идеали.

Рецепта за преодоляването на всичко това засега не е открита. Както казва един каламбур: "Спасяването на удавниците е преди всичко дело на самите удавници". Старая се да давам някакъв личен пример, колкото и това да звучи наивно. Понякога се чувствам като неантичен "Касандър".

3. Третият въпрос е реторичен. Разбира се, че киноообразованието и кинонауката имат бъдеще. Не е ясно какво е то. Винаги са се ширили и евтин вкус, и продажност, и всякакви недомислия - простащини. Но идеализмът никога не е умирал. Не умират също и стремежите да се правят сериозно киноизкуство и сериозна кинонаука, и (не последно) - сериозна педагогика.

"Търси и ще намериш, защото който търси, той намира"!

Тази библейска поука днес е особено актуална.

ОТГОВОРИТЕ НА проф. АЛЕКСАНДЪР ГРОЗЕВ:

1. Преподавам на студенти от специалността "Киноznание" и моите наблюдения се основават предимно на контактите ми с тях. По отношение на конкретната специалност НАТФИЗ разполага с прилична за възможностите си материална база - добре оборудвани прожекционни зали, кабинет с монитор и DVD апаратура, колекция от филми. Би могло да се желае повече по отношение набавянето на повече заглавия от класиката на киното и някои знакови произведения на киното от Азия, Латинска Америка и Африка.

При обучението на студентите се старая да развия у тях интерес към историята (не само на киното). Смятам, че в НАТФИЗ те трябва да се приучат на комплексен подход към произведенията на киното - да анализират неговите произведения в контекста на по-сложните социокултурни процеси. Киното е част от развитието на съвременната култура и затварянето на изследванията в рамките на собствените му търсения е неплодотворно. Стремя се, разбира се, да подготвям хора, които не само да поемат тежкия кръст на критическата дейност (за съжаление днес тя е силно минимализирана у нас), но и да се насочат към по-сериозна научноизследователска дейност.

2. Разбира се, че не е слух. Това е тенденция, която може да се наблюдава и в другите висши учебни заведения, но в НАТФИЗ тя е очевидна, защото съотношението "кандидати - приети студенти" е на границата на т. нар. санитарен минимум. Обяснението е в силно заниженото равнище на средното образование, от една страна, и интересът на по-добре подготвените кандидат-студенти към образование в чужбина, от друга. Хоризонтите за адекватна реакция са силно стеснени, но е наложително въвеждането на мерки и система от стимули за подобряване равнището на средното образование.

3. Банално е, но ДА, има бъдеще. НАТФИЗ подготвя кадри за работа в сферата на аудиовизията, а тя е в основата на най-интересните и перспективни тенденции в развитието на съвременната култура. Смятам, че в НАТФИЗ трябва да има приемственост в подхода към обучението на студентите, да се търси вярното съотношение между теоретичните и практическите дисциплини, да се усъвършенства подбора на студентите (дори в ущърб на т.нар. "държавна поръчка"), да се налагат критерии за пълноценната изява на творческия потенциал на всеки студент, да се поощряват самостоятелните им изяви, да се повишат критериите за оценка на постиженията им, да им се възлагат повече и по-сложни творчески задачи.

И да има система за постоянен обмен на студенти от авторитетни чужди филмови академии и училища.

("Т")

НАТАЛИЯ ШУРИНА

Във Варна се състоя интернационална литературна конференция на руски писатели, които живеят извън родината си. Срещите се провеждат всяка година в различни градове и държави, като миналата година отново е била предпочетена България (Бургас). На тях писателите си разменят книги, общуват, четат и слушат нови произведения, разговарят, запознават се с нови участници като съчетават полезното с приятното Черноморие.



Натарлия Шурина на пл."Славейков", София

Една от гостенките тази година е писателката Наталия Шурина. Тя е от Русия, но близо двадесет години живее със семейството си във Виена. Автор е на четири книги и на детски пиеси, на статии по проблемите на женската емансипация. Издавала е във Виена списание "Интелектуалната жена", а статията й "Кому е нужна умната жена" е предизвикала голям интерес. Нейната позиция е, че жената трябва да има добро семейство и да се грижи за децата. Ето какво още сподели тя: *"В австрийските еманципационни клубове за съжаление има много лесбийки, които не се интересуват от семействата си, от децата. Аз съм съвсем друг човек и може би затова никой не ми помогна за списанието, което издържа само три години. Вече нямам сили и пари да го издавам. Аз пак намирам начин да се занимавам с тази тема и изготвям различни програми под общо заглавие "Светът на Европа". Под това заглавие през 2005 година организирах във Виена конференция на тема "Умната жена" , на която бяха поканени представителки на Русия, Австрия, България и други държави. Има много талантливи и умни жени и аз бих искала светът да узнае повече за тях.*

Другата тема, която много ме занимава, е свързана с планетарните катаклизми и на нея посвещавам част от творческите си разсъждения. Интересува ме също културата и изкуството и тяхното въздействие върху детската аудитория, затова пиша и детски пиеси. Важното е да обясняваме на децата за екологичните проблеми. Децата в Австрия знаят за тях много повече, отколкото децата в Русия. Аз съм удивена от факта, че въпреки "Хари Потър" и други известни заглавия на електронното изкуство, театърът за деца е обичан и търсен. Живото общуване с актьорите е далеч по-вълнуващо и увлекателно, отколкото общуването с телевизора или компютъра". (Т)

А К Ц Е Н Т И

***

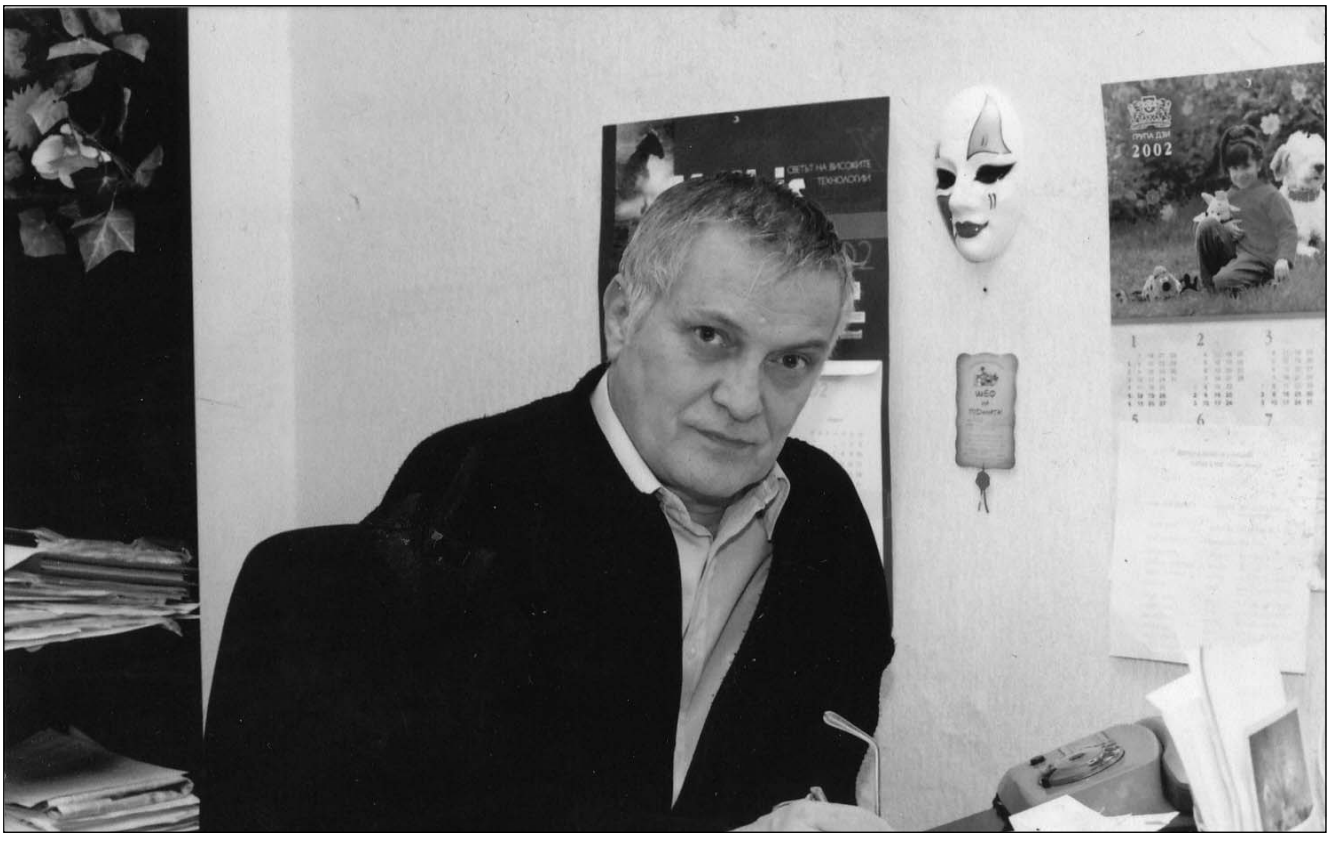
59-ти театрален сезон 2008/2009 в Театър “Българска армия“ се откри с “ХАМЛЕТМАШИНАТА“ от Хайнер Мюлер, копродукция между TART Produktion - Щутгарт, театър “Rampe“ - Щутгард, Национален театър - Люксембург и Театър “Българска армия“.

Постановката се реализира от проф. Бернхард ОЙСТЕРШУЛТЕ - автор на сценографията и режисьор на спектакъла, Андреас ВАГНЕР - драматург и Йоана КАСТРАТОВИЧ - пом. режисьор От българска страна в проекта участват Боян Папазов - драматург, Мартина Младенова - асистент-сценограф и актьорите Стефан Вълдобрев, Георги Новаков, Снежина Петрова, Екатерина Стоянова, Леонид Йовчев. През януари 2009 г. ще се осъществи премиера на спектакъла в гр. Щутгард (Германия), и ще бъде представен на фестивала в Рекленхаузе, (до гр. Есен - Германия) и в Люксембург. (“Т“)

Г Е О Р Г И Г. Г Е О Р Г И Е В

(1939 - 2008)

Актьор, режисьор, бивш директор на Театър "Възраждане"



(Откъс от анкета с Георги Г. Георгиев, правена между 2005 - 2008 година, включена в мемоарната му книга , която е в процес на подготовка)

(...) - Ти по принцип си бил вечният бунтар срещу управата в театрите, респективно срещу директорите. Участвал си в групи срещу директори, говорил си открито срещу тях, критикувал си ги прямо и безмилостно, не си шушукал зад гърба им. Често си изричал:"Каквото имам да казвам на някого, аз му го казвам директно, право в очите". Ти имаш силно развито чувство за справедливост. Всеки, който те познава, ще потвърди това. Трябва да ти кажа, че доста хора си изненадал, включително и мен, когато се съгласи да станеш директор на Театър "Възраждане", който е на Софийска община. Ти си беше уважаван актьор в "Сълза и смях". Защо го направи?

- Искам да е вярно, че имам силно развито чувство за справедливост. То е природна даденост. Проблемите за доброто и злото, за съзна-

ното, за революциите, войните и т.н. остро са разкъсвали мислите и безсънните ми нощи. В търсене на отговор по "световните" проблеми преди ВИТИЗ кандидатствах и влязох в Юридическия факултет на Софийския университет. Завърших право семестриално. ВИТИЗ ме откраднa. И не съжалявам. С всеки изминат ден осъзнавах, че отговор на моите въпроси няма. Те са скрити от погледи и знанието ни горе, далече в космоса. Бунтарството ми е израз на стремежа ми към съвършенство и перфекционизъм, към усъвършенстване и даже себеусъвършенстване. Винаги е било мотивирано. Аз съм могъл да обясня и да защитя негодуването си. В изключително редки случаи съм защитавал собствените си интереси.

Над тридесет и пет години работя в театъра, киното, радиото, телевизията. Изиграх не малко и не лоши роли. Получих отличия, ласкави отзиви в пресата, популярност сред публиката. Озвучих името си. В един миг се усетих изчерпан и обезсмислен. И най-вече уморен. Не можех да участвам в съревнованието, не можех да прескоча летвата на големите асове Георги Черкелов, Иван Кондов, Ицко Финци, Наум Шопов...Аз съм себелюбив. Ако не съм пръв или поне между първите, значи съм излишен. Да! Това е най-точната дума - излишен. След като изиграх хитовата си роля на Ръкли в "Полет над кукувиче гнездо" от К. Кеси, режисьор Красимир Спасов (благодарен съм му), започнах да "стягам багажа". Накъде да тръгна, беше въпросът. Освен да правя театър, да го гледам, да го критикувам, да го благославям и отричам не можех да правя нищо друго. Пирона забивам от обратната страна. Между впрочем по-голяма част от гилдията имат моя проблем, но не си го признава. В такъв критичен житейски момент аз трябваше да дам отговор на себе си - да бъда или не? Казах не. И зачаках указанията на съдбата. Не след дълго като по чудо тя се появи в лицето на проф. Александър Янчулев (кмета на София в 1994 г.) и на Иван Станев - пресаташе на Столична община. Предложиха ми да стана директор на камерния общински театър "Възраждане". По това време бях общински съветник и член на комисията по култура. Дейността ми в такова качество вероятно ги е насочила и насърчила в избора им към мен. Бях поласкан, изненадан, уговорихме време за нова среща, на която да предложа концепцията си за театъра. На излизане от кабинета на проф. Янчулев си казах: " Ако стана директор, ще правя детски постановки.". И още нещо: "Аз повече няма да съм артист в театъра". След осемнадесет години напуснах "Сълза и смях". Играх Перо Писаря в комедията на Бранислав Нушич "Г-жа Министершата". Основните ми сцени бяха с Татяна Лолова. Изключително талантлива актриса, но много капризна личност. Не ни даваше да пушим. Това е последната ми роля в театъра.

- По политически причини ли стана промяната - да се смени перестройчикът Недялко Йорданов с демократа Георги Г. Георгиев?

- Смяната на директора на Театър "Възраждане", искам дебело да подчертая, не беше по политически причини. Директорът на Театър "Възраждане" Любомир Абаджиев беше пенсиониран. Неговото място поех аз, а не мястото на Н. Й.. А от коя партия е бил Абаджиев и до днес не се знае, поне аз. Грозната манипулация върху общественото мнение се извърши, като се скри името на истинския директор Любомир Абаджиев и се оповести, че големият интелектуалец, поет, писател, драматург , общественик и т.н. Н. Й. е заменен на директорския пост с господин Никой, тоест аз. Това беше сценарият на драматурга Н. Й. Той е майстор на тези сценарии. Той и неговите глашатаи нито веднъж не споменаха името на действителния директор Любомир Абаджиев. Нито веднъж не му благодариха. Самият Абаджиев след неговото пенсиониране никъде и никога не взе официално отношение по моето назначение. Преди смъртта му се срещнахме в кафенето на ВИТИЗ. Сърдечно поговорихме. Няма да забравя думите и съсредоточения поглед към мен: "Ще видиш!" Досещам се какво е искал да ми каже.

Истината е, че Н. Й. се беше скрил зад действителния директор - благ и възпитан човек, и дирижираше дейността на театъра по свои ноти. Политически причини да са отстранили Н.

Й. от театъра? Какви политически причини може да присъстват при него! Питайте го колко партии е сменил, в коя е сега? Вероятно в партията - победителка. Това е неговият стил, морал.

И тогава през 1994 година и сега мисля, че причините след пенсионирането на Любомир Абаджиев да не назначат за директор и художествен ръководител Н. Й.са именно недоверие в художественото равнище на неговото режисьорско умение, във всеядността му да се поставят всичките му пиеси, в аромата на нещо провинциално около него - в лошия смисъл на понятието провинциално. Ако не се лъжа, по това време във в. "Култура" окачествиха, че пиесата му (не помня коя) прилича на супа.

За да бъда справедлив, ще призная, че Н. Й. е имал добри пиеси, добри стихове. Той е работяга. Да е жив и здрав!

- Какво беше за твоето поколение Стефан Цанев?

- През 60-те години на миналия век във ВИТИЗ, в Софийския университет, по кафенета и т.н. Стефан Цанев беше обожаван. По това време излезе стихосбирката му "Композиции". Разграби се, пренасяше се от ръце на ръце, преписваше се - тогава нямаше ксероксофиси. Стефан Цанев беше олицетворение на новите времена, на модерните времена за българската литература, които кореспондираха със световните тенденции. Владимир Башев, Евгений Евтушенко, Стефан Цанев затаяваха дъха ни. Тогава името на Н. Й. спорадично се споменаваше. Той стихоплетстваше, занимаваше се с римите, както казваше баба ми "ако няма рима-удари ма", докато Цанев ни предвождаше в предверието на непознати интелектуални светове и мечтания. Името на Недялко стана известно и любимо, когато композитори и певци превърнаха стиховете му в песни, някои от които станаха естрадни хитове.(...)

Кева Апостолова



Георги Г. Георгиев (Ръкли) в „Полет над кукувиче гнездо" от К. Кеси, реж. Красимир Спасов, НДТ „Сълза и смях", 1978 г.



ТЕАТЪР В КНИГИ

КАРТИНА НА ПРЕХОДА ПРЕДМОДЕРНО - МОДЕРНО - ПОСТМОДЕРНО

Искра Николова, "Страници и сцени: теории, практики и жанрови развития на съвременната драма", София, изд. Райндал, 2008 г.

Високо ценя присъствието на Искра Николова в нашето театрално пространство и сериозните й текстове в областта на литературата, превода, театрознанието, културологията. Успешното й участие в редица изследователски, преводачески и издателски проекти, както и нейната преподавателска практика й създават облика на един истински съвременен учен и практик. Нейните книги - "Modus Operandi или принципът на колажа" (2002) и "Текстове в движение: проблеми на превода и адаптацията" (2005) са с високи приносни достойнства, които получиха съответстващо признание; първата бе отличена с номинация за "Икар" 2002, а втората - с награда "Икар" за 2005 г.

Новата книга на Искра Николова "Страници и сцени: теории, практики и жанрови развития на съвременната драма" представлява многопластов анализ на широк и значим кръг явления в драматургията, паралелно следващ теоретичното и историческото им развитие. Монографията е базирана върху задълбочено и широкообхватно познаване на драматургичната, литературна и театрална теория и история, както и на многобройни съвременни драматурзи (в основната си част англоезични и немскоезични, но също френски, скандинавски и др.). Изложението впечатлява с ясните формулировки, с точното и лаконично извеждане на есенцията на явленията чрез един много четивен и едновременно високо професионален език. Респектира обширната и стойностна библиография. Прави впечатление хармоничното допълване между широката информираност и познанието в дълбочина.

Във Въведението, озаглавено "За "тиранията" на правилата" Искра Николова проследява зараждането на тенденциите и тяхното развитие, извеждайки в процеса на своя разказ теоретичните заключения. Тя формулира много точно същностните характеристики на преминаването (с хода на времето) към преодоляване на "тиранията" на правилата, а именно създаването на една напълно различна от класическата драматургия.

Първата част е озаглавена "Концептуалните и структурни аспекти на съвременната драматургия". Тя очертава новото и различното в съвременната драматургия, която разколебава класическите правила на нивото на структурата и на идеите. Тук И. Николова прави много интересни наблюдения и заключения. Тя прониква в същността на тази различност и дава своята визия за своеобразната логика на провеждане на драматургичния разказ (или варианта на отсъстващия разказ). Проследени са развитията на представите за време и пространство и тяхното наслагване в съвременния текст за театър, където "многоизмерното време-пространство се превръща в перманентно настояще".

Доловено е същностното за съвременната драматургия напрежение между навлизането навътре в натурализма, което всъщност вече насочва към преодоляването му и извеждане отвъд него. Очертавайки ключовите характеристики на реализма, Искра Николова разкрива алтернативната посока на магическата образност и се занимава с границата между реалност и илюзия, която се оказва плодотворно пропусклива, така че пространствата от двете й страни са в непрестанен взаимен обмен.

Авторката създава убедителна картина на прехода предмодерно - модерно - постмодерно по линия на движението от реализъм през натурализъм към сюрреализъм и оттам - към хиперреализъм и извежда тезата си, че след като са изтласкани вън от драматургията в периода на натурализма, чудото, илюзията, магията се завръщат пародийно преобърнати от постмодернизма. Чрез анализ на съвременни драматургични текстове тя показва как чудото се завръща в "реалността" и се удавя в баналностите на ежедневието.

Намирам за емблематично озаглавяването на Втората част на книгата - "Странстванията на аз-а: Тематичните полета в съвременната драматургия." Искра Николова синтезира в тази формулировка широкия диапазон от теми в най-новата драматургия, които представляват своеобразни извеждания на аз-а на повърхността на драматургичния разказ. Подзаглавията всъщност обособяват основния кръг от интереси, който провокира любопитството на постмодерния автор към конфликта света/себе си: самоосъзнаването като принадлежност към семейството и като негов антипод; пол/родови проблеми, насилие, патология, невъзможното формулиране и намиране на смисъла и последствията от това... Фрагментарността се анализира тук като драматургична стратегия, но и като битие на съвременния човек.

В третата част - "Проблеми и аспекти на перформативността" Искра Николова разкрива много точно изначалното раздвоение на драматургичното изкуство между "писменост и устност, между графично и аудиовизуално", като по този начин извежда същностното за театралността на драматургичния текст - състоянието му на ръба на една сложна двойственост. Специално място Николова отделя на езика в текста за театър, който в постмодерния си вариант се превръща в "своеобразна инсталация, в словесно изложен обект, който сам сочи себе си." Разгледани са някои аспекти от теорията на перформативността и различните възгледи за мълото, в контекста на драматургичните практики и на съвременния театрален процес. Искра Николова детайлно очертава мно-

гостранното взаимодействие между театър и пърформанс, драматургия и театър, драматургия и пърформанс, като проследява появата на разнообразни хибридни форми между театъра и други изкуства и практики, голяма част от които са наследени от експериментите на 60-те години на XX век, а останалите - откриваеми като характеристики на нашето постмодерно време.

Четвъртата част на изследването - "Драма и междукултурен обмен" проследява някои развития в драматургията след "културния поврат" като фокусира върху проблемите на интеркултурните взаимодействия и тяхната проекция в съвременния драматургичен текст. В заключителната глава Искра Николова очертава графически мястото на театъра в съвременния свят.

"Страници и сцени" е особено ценна с убедителното в историко-теоретичен план, широко аргументирано и точно очертано в параметрите си, изложение на редица същностни белези на съвременната драматургична и театрална ситуация. Анализират се множество автори със значение за развитието на европейския и световния театър, които са разгледани в светлината на най-новите теории на драмата и литературата. Част от драматургичните текстове (непревеждани до този момент) са представени тук за първи път. Книгата на Искра Николова съдържа богата и актуална информация. Тя ще представлява интерес както за студентите от НАТФИЗ, така и за по-широката читателска аудитория.

Доц. д-р Ана Топалджикова

КНИГА ЗА ВИЗИЯТА НА КУКЛЕНИЯ ТЕАТЪР

Дълги години Марина Гочева беше известна като енергичната директорка на Бургаския куклен театър, на който тя беше не само художествен ръководител, но автор и преводач на пиеси, режисьор и мениджър при многобройните му задгранични турнета. И ето сега, само след няколко години, тя ни изправи пред наличието на четири авторски книги. И забележете - те са от различни тематични сфери. "В света на Стоян Попов" е монография за големия наш оперен бас. В "Кукленият театър в Бургас 1953 - 1992 - възторг и болка" М. Гочева като съвременник талантливо анализира невероятно много художествените факти и процеси. В същото време тя успява да ги ситуира в цялостната българска куклено театрална култура. Този й историографски подход прави книгата й една от най-богатите в това отношение, написани за определен българския куклен театър. "Морска сол" е третата книга на М.Гочева, която представлява най-голямата изненада - художествена проза. За морето, но неговият образ се въплъщава предимно от хората, живеещи на брега му - чудаци, обрулени от съдбата, но пазещи своето човешко достойнство. За земята, чиято топлина се усеща само от гланите на морските й чада. И за още много, много неща...

За четвъртата книга на М. Гочева - "Защо в кукления театър магарето е синьо" - да кажа, че е първата и за сега единствена в областта на българската куклено театрална сценография, е съвсем недостатъчно. Това е един сериозен труд по обема на обхванатите в него личности и художествени факти. Но за мен не по-малко ценен е аналитичния подход на неговата авторка към изкуството на сценографа. Основно книгата е замислена като сбор от интервюта с куклено театрални български сценографи от всички поколения. Но в началото й, което представлява една доста обемиста част, авторката обобщава редица исторически и теоретични аспекти на нашия куклен театър, свързани с неговата визия. Особен принос към теорията представлява откриването на мястото в спектакъла на отделните елементи на сценографията, както и процеса на възникване на триединството - художник, режисьор и автор - и значението му за цялостното развитие на кукленото изкуство. За отбелязване е, че тук не се противопоставя разнобоят на тези три звена, понякога спонтанно възникнал, а напротив - подчертава се градивното им присъствие. Това оправдава наличието на интервютата в книгата. С тази си стъпка Гочева от една страна подкрепя теоретичните си възгледи, а от друга - персонифицира авторството на проблемите.

В тази книга няма постулати,няма неизменни правила, няма неотменни дадености. Всеки извод е част от несъкончаемата верига на развитието на кукленото изкуство. Всяко звено, посочено тук, принадлежи само към определени условия. И най-често в следващия момент се акцентира как това временно, измамно устойчиво равновесие се разрушава от обективно променящите се условия. И от тази разруха, която често е твърде тревожна, се ражда другото, по-различното. Тези именно моменти от постоянното движение на творческия процес Гочева улавя и доста прецизно обяснява. И в това отношение книгата й представлява своеобразен компендиум на куклено театралната сценография С годините значението му ще расте, защото бъдещите историци и теоретици на кукления театър ще намират тук богат фактологичен материал. Заслуга на Гочева е и фактът, че тя успява да обхване почти всички български сценографи, работили в професионалните ни театри от основаването им до днес - както живите, така и онези, които са ни напуснали. За тях разказват живите. Значи всичко може - всичко е въпрос на изобретателност и желание.

Отговорът на въпроса, станал вече риторичен в наши дни "защо магарето в кукления театър е синьо", намира обосновка в труда на Марина Гочева със същото заглавие.

Надежда Атанасова

* * *

Излезе от печат сборникът " Съвременна полска драма", в който са публикувани 10 пиеси, чиито постановки по полските сцени са хитови. Авторите са предимно млади хора, които със стила и темите си налагат, подобно на западните си колеги-бруталисти, свои представи и идеи за света и за театъра. Спонсор на изданието е Полският институт в София. Издателство "Валентин Траянов", 2008.
("Т")

Н А Г Р А Д И 2 0 0 8

А С К Е Е Р

За цялостен принос към театралното изкуство
Кирил Дончев
Представление
„Лазар и Иисус“, ТР „Сфумато“
Режисьор
Галин Стоев, „Малка пиеса за детска стая“, Театър 199
Водеща мъжка роля
Атанас Атанасов (Ерик Фонт) в „Шведска защита“, МГТ „Зад канала“
Водеща женска роля
Мариана Жикич (Дора) в „Сексуалните перверзии на нашите родители“, театър „Възраждане“
Поддържаща мъжка роля
Цветан Алексиев (Сольоний) в „Три сестри“, Младежки театър
Поддържаща женска роля
Снежина Петрова (Дагни Юел) в „Стриндберг в Дамаск“, ТР „Сфумато“
Изгряваща звезда
Яна Титова (Ирина) в „Три сестри“, Младежки театър“
Сценография
Никола Тороманов , „Валентинов ден“, МГТ „Зад канала“
Костюмография
Диана Добрева и Николина Богданова , „Макбет“, Родопски драматичен театър
Музика
Петя Диманова , „Макбет“, Родопски драматичен театър
Съвременна българска драматургия
Яна Борисова , „Малка пиеса за детска стая“

Ш У М Е Н

Друмеви театрални празници НОВА БЪЛГАРСКА ДРАМА

Жури: Председател Борислав Петранов и членове Димитър Чернев, Илия Раев, Светла Бенева, Стефан Илиев

ЦЯЛОСТЕН СПЕКТАКЪЛ
„ ЛАЗАР И ИИСУС“ по Емилиян Станев , реж. Иван Добчев , Театрална работилница“ Сфумато“
РЕЖИСУРА
Галин Стоев, „МАЛКА ПИЕСА ЗА ДЕТСКА СТАЯ“
от Яна Борисова, Театър 199
СЦЕНОГРАФИЯ
арх. Зарко Узунов, „МОСКВА“ от Петя Русева, Драматично – куклен театър „Васил Друмев“ – Шумен
МЪЖКА РОЛЯ
Камен Донев, “ВЪЗГЛЕДИТЕ НА ЕДИН УЧИТЕЛ ЗА НАРОДНОТО ТВОРЧЕСТВО“, ДТ „Н.О. Масалитинов“ – Пловдив
ЖЕНСКА РОЛЯ
Снежина Петрова и Радена Вълканова, „МАЛКА ПИЕСА ЗА ДЕТСКА СТАЯ“
МУЗИКА
Иван Драголов , „ВАМПИР“ от Антон Страшимиров, НДТ“ СЪЛЗА И СМЯХ“ и ДКТ „Иван Димов“ – Хасково
ДРАМАТУРГИЯ
„ Отказ“ от Захари Карабашлиев

В Р А Ц А

Национален фестивал на малките театрални форми

Жури: Председател Красимира Филипова и членове Виолета Дечева, Розалия Радичкова, Светлана Байчинска, Ромео Попилиев . Селекционер Стефан Янков

РЕЖИСУРА
ПЪРВА НАГРАДА
Маргарита Младенова за „Мъртвешки танц“ от Стриндберг - ТР „Сфумато“
ВТОРА НАГРАДА
Галин Стоев за „Малка пиеса за детска стая“ от Яна Борисова - Театър 199
ТРЕТА НАГРАДА
Николай Поляков за „Сън в лятна нощ“ от Уилям Шекспир - ДКТ Враца
СЦЕНОГРАФИЯ
ПЪРВА НАГРАДА
Мария Диманова за „Сън в лятна нощ“
ВТОРА НАГРАДА
Юлиян Табаков за „Малка пиеса за детска стая“
ТРЕТА НАГРАДА
не се присъжда
МЪЖКА РОЛЯ
ПЪРВА НАГРАДА
Владимир Пенев за Едгард в „Мъртвешки танц““
ВТОРА НАГРАДА
Цветан Алексиев за Курт от „Мъртвешки танц“
ТРЕТА НАГРАДА
Камен Донев за актьорската му работа във „Възгледите на един учител за народното творчество“ - ДТ Пловдив
ЖЕНСКА РОЛЯ
ПЪРВА НАГРАДА
Светлана Янчева за Алис от „Мъртвешки танц“
ВТОРА НАГРАДА
Снежина Петрова за Жана от „Малка пиеса за детска стая“
ТРЕТА НАГРАДА
Лидия Инджова за Хермия в „Сън в лятна нощ“
Наградата за най-музикален и пеещ актьор връчва проф.Стефан Драгостинов на Камен Донев.
Наградата за техническо обезпечаване на фестивала - техническия екип на ДКТ - Враца.

Б Л А Г О Е В Г Р А Д

Балкански театрални европортрети 2008

Жури: Председател Тодор Колев, членове Йоана Спасова, Никола Вандов и почетен член Вацлав Хофман (Чехия)

За режисура
Иван Добчев , „Лазар и Иисус“ в Театрална работилница „Сфумато“
Крикор Азарян , „Трамвай „Желание“ от Тенеси Уилямс в Театър „Българска армия“
За търсения в областта на визуално-пластичния театър
Диана Добрева, „Макбет“ по Уилям

Шекспир в Родопския драматичен театър „Николай Хайтов“, Смолян
За мъжка роля
Камен Донев за Учителя във „Възгледите на един учител за народното творчество“, Драматичен театър „Н. О. Масалитинов“ ,Пловдив и за Стенли в „Трамвай „Желание“ от Тенеси Уилямс , Театър „Българска армия“
За женска роля
Бойка Велкова (Бланш) в „Трамвай „Желание“
За изгряваща звезда
Ива Динчева (Мария) в „Змейова сватба“ от Петко Тодоров , постановка Крум Филипов, Драматичен театър „Никола Вапцаров“, Благоевград

Г А Б Р О В О

Международен фестивал на спектаклите за един актьор „BGMOT ’08“

Жури: Председател Нина Мазур (Германия) и членове Мария Танана (Литва), доц. Андрей Москвин (Полша)

НАЙ-ДОБРА МЪЖКА РОЛЯ
Камен Донев за авторския му спектакъл „Възгледите на един учител за народното творчество“
НАЙ-ДОБРА ЖЕНСКА РОЛЯ
Йорданка Стефанова , „Оскар и розовата дама“ от Е. Шмит, реж. Йордан Славейков, ДКТ - Враца
ГРАН ПРИ
Мариус Донкин, „Господин Ибрахим и цветята на корана“ от Е. Шмит, реж. проф. Снежина Танковска, Народен театър „Ив. Вазов“

И К А Р

За цялостно творчество в куклена театър
Арх. Иван Цонев
За майсторско техническо осъществяване
„Жюли, Жан и Кристин“, ТР Сфумато
За сценография
Даниела Олег Ляхова , „ Жюли, Жан и Кристин“
За музика
Калин Николов, „Старицата от Калкута“
За дебют
Биляна Петрова , режисьор на „Заболяване на младостта“, Младежки театър
За поддържаща роля
Мирослав Косев (Сорин), „Чайка“ на Театъра на Българската армия
За поддържаща женска роля
Ярослава Павлова (Дезире) , „Заболяване на младостта“
За главна мъжка роля
Владимир Пенев (Едгар) , „Мъртвешки танц“ на ТР „СФУМАТО“
За главна женска роля
Бойка Велкова (Аркадина), „Чайка“
За режисура
Крикор Азарян, „Чайка“
За най-добър спектакъл
„Чайка“ на ТБА
За драматургичен текст
Яна Борисова, „Малка пиеса за детска стая“
За критичен текст
Румяна Николова за книгата „Актьорският тренинг през XX век“
За куклено изкуство
„Студено“, Театър „Никой“
За златен глас
Даниел Цочев, дублажа на сериала „Д-р Хаус“
За вариететно изкуство
Астор, илюзионен номер „ Али Баба“
За цирково изкуство
Братя Кондови, велофигуристик
За популяризиране по света
Нина Димитрова и Зуека

Т Ъ Р Г О В И Щ Е

Международен фестивал на спектакли за деца „ВЪЛШЕБНАТА ЗАВЕСА“

Жури: Председател Кева Апостолова и членове Богдана Костуркова , Красимира Василева. Селекционер Ина Божидарова

НАЙ-ДОБРА ЖЕНСКА РОЛЯ
Наталия Егорова за „Диви лебеди“, Държавен куклен театър град Казан, Русия
НАЙ-ДОБРА МЪЖКА РОЛЯ
Ярослав Петков за Ян Бибиян по Елин Пелин, Куклен театър , Бургас
РЕЖИСУРА
Ангел Попов за „ Румето и Стариятлъв“ от Иван Остриков, Куклен театър, Ямбол
СЦЕНОГРАФИЯ
Свила Величкова за „Рони“ от Борис Априлов, Куклен театър, Варна
МУЗИКА
Юли Дамянов за „Малката баба Яга“ от Красимира Методиева, Драматичен театър, Ловеч

П Л О В Д И В

Международен куклено-театрален фестивал „ДВАМА СА МАЛКО – ТРИМА СА МНОГО”

Жури: Председател Христина Арсенова и членове Богдана Костуркова, Димитър Воденичаров. Селекционери: Леонард Капон, Румен Караманов, Соня Ботева, Виктор Бойчев, Нели Лазарова, Виржиния Петкова, Ива Великова – Антонова

НАЙ-ДОБРА КУКЛЕНА МИНИАТЮРА
„Аз, Душата“, реж. Петър Тодоров, Център за изкуствата „За Родопите“
НАЙ-ДОБЪР СПЕКТАКЪЛ
„Холстомер“, Болшой театър на куклите, Санкт Петербург-Русия
НАГРАДИ НА ФОНДАЦИЯ „ИЗТОЧНОЕВРОПЕЙСКИ ПРОЕКТИ
(само за български спектакли)
Първа награда
„АЗ, Душата“
Втора награда
„Студено“, реж. Ивелина Стоянова, Театър „Никой“
Трета награда
„Жабокът Цар“ , реж. Дарин Петков, ДКТ Стара Загора
НАГРАДА НА ДЕТСКОТО ЖУРИ
„История с обувки“, реж. Карлос Пинеро, Испания

Наградите „Максим“ са публикувани в бр. 4-6, стр 13.(„Т“)

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ 2008

Бр. 1- 3

Премиерен афиш
АЛФАБЕ"Т"
Проф. Анастасия Савинова – „Яковлеви и Сладкарови"
ТЕТЕ-А-ТЕТЕ
Станка Калчева
DIXI
Даниел Калчев
Митко Тодоров
КУКЛЕН ТЕАТЪР
ДКТ Хасково в Румъния
МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ
„Осъдени души" по Д. Димов в НТ „Ив. Вазов"
„Спи с мен" от Х. Курейши в МГТ „Зад канала"
„Иванов" от Чехов в НТ „Ив.Вазов"
„Рейс" от Ст. Стратиев в НТ „Ив. Вазов"
„Зад огледалото" от Е. Грьомина в ТБА
„ Жажда" на В. Велев в Учебен куклен театър
Мини отзив
Акценти
НАТФИЗ/NATFA
К. Апостолова - При проф.Станислав Семерджиев 50 години Учебен драматичен театър ; Випуск 1957/1958
- - -
Прекръстиха Театър 199: Мнения на Т. Масалитинова, К. Зехирева
НЕРЕПЕТИРАН МОНОЛОГ
Иван Бърнев
ТЕАТЪР В КНИГИ
Йожен Йонеско – „ Въздушният пешеходец"
Доц. А. Топалджикова – За книгата „Театърът на границата на XX и XXI век" от проф. Камелия Николова
АНОТАЦИЯ
Пиесата „ Пазарен преход" от Банко П. Банков
ФЕСТИВАЛИ
Будапеща' 07
Д-р Й. Спасова-Дикова – „Варненско лято 2006-2007"
ЛЮБИТЕЛСКИ ТЕАТЪР - Каварна' 2007

Бр. 4-6

Премиерен афиш
Д-р А. Катранджиева – „Едуард Олби на 80 години"
АНКЕТА НА СП. „ТЕАТЪР"
„Трябва ли театрите да носят имена на хора?"
Акценти
DIXI
М. Михайлова – „Мариус Куркински за „Сътресение"
МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ
„Сако от велур" от Ст. Стратиев и „Делта" на нюйоркска сцена
Мини-отзив
Спектакли на ТБА, които не бива да се пропускат
При Кръстьо Кръстев – директор на РДТ-Смолян
ТЕТЕ-А-ТЕТЕ
Актьорът зад кадър Иван Танев
DIXI
Проф. Камелия Николова
НАТФИЗ/ NATFA
Проф. Н. Тихова - За Учебния театър при НАТФИЗ
Д. Червенкова – При проф. Стефан Данаилов, проф. Маргарита Младенова, проф. Иван Добчев, проф. Снежина Танковска
Т. Николова – При доц. Александра Хонг, доц. Александър Илиев
АЛФАБЕ"Т"
К. Иванов – „Режисура на сценичния бой"
ТЕАТЪР В КНИГИ
И. Божидарова за „ Актьорският тренинг през XX век" от Румяна Николова и „Критикът с моята сянка" от Димитър Чернев
Още нови заглавия
ВЪПРОСИ ОТ AVANT-SCENE
При Красимира Филипова

Бр. 7-9

Премиерен афиш
DIXI
Явор Гърдев
E-mail
МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ
Д. Чернев - „ Лазар и Иисус" по Е. Станев, реж. Ив.Добчев, ТР „Сфумато"
Д-р Й.Спасова-Дикова – За гостуването в България на руските спектакли на Александър Морфов „ Сън в лятна нощ" от Шекспир и „Ваал" от Брехт
Н. Делева – „Укротяването на опърничавата" от Шекспир в Сатиричния театър
Акценти
ПОРТРЕТ
Д. Добрилов – „Театралният композитор Бенедикт Молхов"
Безобразни измислици срещу Лора Кремен
ФЕСТИВАЛИ
Доц. Николай Йорданов за Варненско лято' 2008
ТЕАТЪР В КНИГИ
Сброник с пиеси от проф. Кирил Топалов
НАТФИЗ/NATFA
Проф. Н. Сейкова – „Когато НАТФИЗ беше ВИТИЗ"
Т. Николова – При проф. Анастасия Савинова, проф. Дора Рускова, проф. Славчо Маленов
АЛФАБЕ"Т"
Д. Никифорова – „Интегриране на азиатски танцови техники"
DIXI
И. Димитрова – Въпросите на сп."Театър" към Васил Михайлов, Кирил Топалов, Марин Янев
21 ВЪПРОСА В 21 ВЕК
При Боян Папазов
Доц. А. Топалджикова – „На сцената излизат младите"

Бр. 10- 12

Премиерен афиш
DIXI
Константин Илиев
DE FACTO
Д-р А. Катранджиева – За Антонин Арто
АЛФАБЕ"Т"
И. Божидарова – „Драматургичната адаптация в българския театър"
МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ
Д- р Й. Спасова-Дикова – „Замлъкване" по „Персона" на Бергман в ТР „Сфумато"
Д. Червенкова – „Хамлетмашината" от Хайнер Мюлер в ТБА
Н. Делева – „ Страхотни момчета" от Т. Макноли в Младежкия театър
ТЕТЕ- А- ТЕТЕ
Ани Бакалова
DIXI
И. Димитрова – Въпросите на сп."Театър" към Георги Русев, Добри Добрев, Стефан Германов, Велко Кънев
НАТФИЗ/NATFA
Проф. Снежина Танковска за OLIVE
Факултет Екранни изкуства: мнения на проф. Любомир Халачев, проф. Вера Найденова, проф. Неделчо Милев, проф. Александър Грозев
- - -
Георги Г. Георгиев-актьор
ТЕАТЪР В КНИГИ
Доц. А. Топалджикова за книгата на Искра Николова „ Страници и сцени"
Н. Атанасова за книгата на Марина Гочева „Защо в куклення театър магарето е синьо"
Театрални награди 2008
Годишно съдържание 2008



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.

проф. АТАНАС ИЛКОВ

Сн. К. Апостолова