

ТЕАТЪР

1 - 3, 2009



РУБЕН СИМОНОВ; СТАНИСЛАВ СЕМЕРДЖИЕВ
МИЛА ИСКРЕНОВА; БОЙКА ВЕЛКОВА
ДИМИТРИНА ТЕНЕВА; АНАСТАСИЯ САВИНОВА

ПРЕМИЕРЕН АФИШ

(Продължение от бр. 10-12/2008 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
Пл. – пластика
Т. П. – текст песни
Худ. – художник

СОФИЯ

ДСТ „Алеко Константинов“
(07. 11. 2008)

„НОЕМВРИ“
от Дейвид Мамет
Пр. – Х. Аничкин
Р. – Слав Бакалов
С. – Вечеслав Парананов
М. – Михаил Йосифов
(19. 12. 2008)
„ОПАСНИ ЖЕЛАНИЯ“
от Ал. Марган
Пр. – Д. Стефанова
Р. – Елена Панайотова

С. – Анна Кирилова
М. – Емилиян Гацов-Елби

Театър „София“
(20. 11. 2008)

„ПРИНЦЕСА ТУРАНДОТ“
от Карло Гоци
П. – Евгений Вахтангов
Възстановка – Рубен Симонов

НАТ „Сълза и смях“
(12. 02. 2009)

„КАЗАНОВА“
Т. и П. – Диана Добрева
С. и К. – Марина Додова
М. – Петя Диманова
Х. – Таня Соколова

Столичен куклен театър
(21. 11. 2008)

„ИСТОРИЯ ЗА ЧАЙКА И БАНДА КОТАРАЦИ“
по Луис Сепулвега
С. В. – Ина Божидарова,

Катя Петрова
Р. – Катя Петрова
Худ. – Майа Петрова
М. – Стоян Раянов
(15. 12. 2008)

„ГОТВАЧИТЕ НА АНДЕРСЕН“
Т. и П. – Драгослав Тодорович
С., К. и Х. – Борис Чакширан
Кукли- Стефка Кюлджиева
М. – Владимир Пейкович

Учебен театър при НАТФИЗ
(29. 11. 2008)

„МРЕЖАТА“
П. и Х. – Румяна Маркова
Участници – абсолвентите от класа на доц. Ясен Вълчанов

КЪРДЖАЛИ
ДТ „Димитър Димов“
(26. 11. 2008)

„ЛАВИНА“
от Тунджер Джюдженоглу
Р. – Пламен Панев
С. – Надежда Митева

ХАСКОВО
ДКТ „Иван Димов“

(05. 11. 2008)
„БЪР-БЪР-БЪР, ЗА СЛОН И ЧАДЪР“
от Мая Дългъчева
Р. – Янко Митев
(10. 11. 2008)
„НЯМА ДА ПЛАТИМ, НЯМА ДА ПЛАТИМ“
от Дарио Фо
Р. – Георги Михалков

ЯМБОЛ
ДТ „Невена Коканова“
(07. 11. 2008)
„КРИВОРАЗБРАНАТА ЦИВИЛИЗАЦИЯ“
от Добри Войников
Р. – Александър Беровски
С. и К. – Александрина Игнатова
Пл. – Дияна Досева



„Ромео и Жулиета“ от Шекспир, реж. Богдан Петканин,
ДТ „С. Огнянов“ – Русе

софсправка®
национална информационна система
0 900 12 900 За мобилни абонати **12 900**
www.sofspravka.com

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР

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

ТЕАТЪР

Година LXIII, бр. 1-3/2009, 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)

Тинка Николова (стажант-редактор)

Емил Илиев (стажант-редактор)

„4TEX ООД“ (дизайн)

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)

ЧЕТЕТЕ

Леон Даниел (2) ♦ При Рубен Симонов (4) ♦ Рецензии за: „Пътюва Одисей“ (10) ♦ „Другото Аз“ (11) ♦ „Шифтър“ на българската трупа Оувърграунд в Ню Йорк (14) ♦ Българи в Кипър (15) ♦ Иван Ласкин (16) ♦ Латинка Петрова (17) ♦ Релацията „Актьор-драматург“ (19) ♦ Мила Искренова (21) ♦ Проф. Станислав Семерджиев (25) ♦ Проф. Анастасия Савинова – Театралната маска (30) ♦ Доц. Ал. Хонг - Благодаря ви, скъпи дами (36) ♦ Бойка Велкова (37) ♦ Димитрина Тенева (39) ♦ Театрален календар 2009 (42) ♦ Гласово-говорна култура (44) ♦ Таня Масалитинова (47) ♦ Премиерен афиш (2 стр. корица) ♦ Фотоархив – Снежина Челебиева (3 стр. корица) ♦ Мариана Жикич (4 стр. корица)

Печатни коли: 6.5

Формат 60/84/8

Банкова сметка:

Общинска банка АД

Municipal bank PLC

ФЦ „Мария Луиза“

IBAN: BG 67 SOMB

9130 10 26768401

BIC: SOMBBG5F

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

Печат – „Омега М“, тел. 938 60 71

ПОСТАНОВКИ НА ЛЕОН ДАНИЕЛ



Иван Кондов в „Езоп“ от Г. Фигейреду, ДТ-Бургас, 1957 г.



Леда Тасева в „Посещението на старата дама“ от Фр. Дюренмат, Театър „Българска армия“, 1963 г.



Рени Врангова и Валентин Ганев в „Пигмалион“ от Б. Шоу, НТ „Ив. Вазов“, 1998 г.

ЛЕОН ДАНИЕЛ

режисьор

(17.02.1927 - 02.12.2008)

За Леон като последно...

Абсурден миг, в който времето и битието те карат да произнесеш острата като нож дума "сбогом". Абсурдно и нелепо е тя да се разпростре в душите на всички ни, за да се отправи към теб, Леоне, като последно послание - "Сбогом". Нелепа дума, но родена от противоречието на несъвършеното битие, в което този, който е изпълнил стъпките си в отредения му път с мисъл и съпричастие към човека и света, остава в светлината на прожекторите завинаги.

Ти оставаш да съществуваш, Леоне. Завинаги. Знаем, че мразиш изхвърлени и поетични фрази. Прости ми. Онези режисьори от моето или около моето поколение, които вървахме с твоите търсения, знаем какво значи за всеки от нас "Леон". Или спектакъл на Леон. Тук във Военния театър или в Народния, или във Враца, или в Пазарджик, или във Вудин, или в Младежкия, или в Музикалния, или в Чешкия културен клуб, или къде ли не... Мисля, че се учехме да анализираме този свят, да го мразим и обичаме, провокирани от твоите "викове" за истина и реалност. От твоята стаена скрита нежност към човека. Ти беше и стана Учителят не само за мен и онези, които дари с мислите си, с леката си иронична усмивка и проникателността си. Ти реално създаде цяло свое единствено театрално пространство на Театъра на Леон Даниел. Ние знаем това. Създаде и осветли толкова режисьори, актьори, художници, музиканти. Няма фигура в българския театър, в българската театрална режисура, предизвикала толкова категоричност до нажежено бяло в пространството на театралното мислене и творчество.

Не искаме да се простим просто така, прекланяйки глава. Човек едва ли може да вложи обич, признателност, болка, неизбежност в едни простички фрази: "Обичаме те, Леоне! Обичаме театъра ти!", и да искаме те да пренесат всичко-



цял един живот на взаимност, пространство, заредено с мисъл и дух, изпълнен с преклонение. Леоне, театърът вече за теб става "завинаги". Ти се отделяш от противоречивия наш земен свят. Свят, изпълнен с ярост и нежност, с колебания и движение, с тъмнина и надежда, за да се издигнеш там, където никой няма да оспорва единствеността ти, изключителността на театралния ти гений. Спектаклите ти са мощен кърван през годините на изпитания, катаклизми и преобразувания в един свят изменчив, но и благодарен, че все пак има водачи в изкуството на театъра като теб, създали пространството на непоколебимата реалност на живота и чудото на играта, на фантазното. Истината за живота. Истина и анализ на движението на битието и магичното в сценичния полумрак. Това е твоят театър за мен. И книгите ти ги има, за онези, които времето е спряло да се докоснат до теб, поради това или онова.

Леоне, Военният театър завинаги е вгради в себе си духа ти. Твоят може би най-истински театър във времето. Героите от спектаклите ти от всички времена тук са живи и таят енергиите си в тази сграда, на тази сцена. Военният театър - свещено място, където човек свежда глава сега, защото ти си тук. Ти оставаш тук.

Навремето, минавайки покрай това място на "Раковски", шепнехме: "Виж, тук е Леон". Съдбата ти, творчеството ти, духът ти - никой никога няма да повтори. В историята на театралното мислене и творчество, в историята на българската режисура един живописен гързък портрет отхвърля думата "сбогом".

Прости ни за неизречените думи на признателност, за премълчаните възторзи, за преклонението пред анализите ти. Никога няма да забравя сълзите ти в театралната зала, когато нещо наистина те вълнуваше по време на твои или чужди репети-

Л. Даниел (вляво) и В. Цанков, Бургас, 1958 г.



ции или представления. Сега не само моята душа и сърце скимтят, вият от невъзможност да приемат факта "сбогом, Леоне". Ти си завинаги в мен, в нас. Единственият!

Леон Даниел. Към теб са тези думи сега: като горещ камък на признателността, като нож в раната на преходността, като светлина в опустялото пространство на сцената без теб. С преклонение и обич.

Останалото е мълчание...

Николай Ламбрев-Михайловски,

режисьор - Театър Българка
армия



Вили Цанков, Леон Даниел, Юлия Огнянова и Методи Андонов, Бургас, 1957 - 1960 г.



РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi



„Принцеса Турандот“,
реж. Вахтангов, 1922 г.

"ПРИНЦЕСА ТУРАНДОТ" В ТЕАТЪР "СОФИЯ"

Интервю с режисьора Рубен Евгениевич Симонов

"Във вените ми тече една четвърт арменска и три четвърти руска кръв. Когато тече руската кръв, на мен нищо не ми се прави, но потече ли арменската - това е енергия, темперамент, трудолюбие" - казва Рубен Евгениевич Симонов. Колко жалко, че руската кръв е в по-голямо количество при него. Тя и в по-малко да беше, пак щеше да му обърка живота. Ужасно, Рубен Евгениевич! Как издържате в Москва? Вероятно и в България руската кръв е искала да му пречи, но арменската е взела превес. Все пак това е България, родината на Яворов. Една неизчерпаема енергия, творчески плам и всеотдайност се разкриха пред нас. Рубен Евгениевич беше в стихията си!

Човекът със стоте процента арменска кръв се казва Рубен Николаевич Симонов. Това е първият Симонов - дядото на Рубен Евгениевич. Рожденото му име е Рубен Симонянц, но по настояване на Вахтангов, който искал в студията му да има повече руски фамилии (!), той става Рубен Симонов. С това име влиза в звездния актьорски състав, който осъществява първата постановка на "Принцеса Турандот" през 1922



Р. Симонов в Театър „София“

година. Стоте процента арменска кръв го превръщат в най-добрия ученик на Вахтангов и с неизчерпаемостта си трудолюбие и талант той постига невероятни успехи. През 1939 година оглавява Театър "Вахтангов".

Човекът с петдесетте процента арменска кръв се казва Евгений Рубенович Симонов. "Той беше толкова изящен човек, малко даже неземеен, не от този свят, витаещ в облаците на изкуството. Политическите баталии и кариерни сражения той някак пропускаше, не разбираше кога, какво, къде и в каква връзка. Той беше напълно извън бита" - четем в сайта на Театър

"Вахтангов" (<http://vahtangov.ru/>). През 1969 година Евгений Рубенович Симонов оглавява Театър "Вахтангов" и организира заснемането на "Принцеса Турангот", която е възстановена през 1963 година. 50 на 50 май не е лошо съотношение!

Човекът с двайсет и петте процента арменска кръв (нашият човек) на свой ред възстановява "Принцеса Турангот" през 1991 година. И така до ден днешен. Над 5 000 представления. Няма друга постановка в света с такова постижение. Тези, които броят представленията на Бродуей, още не са докладвали за по-добър резултат. В края на 2008 година Рубен Евгениевич Симонов възстанови "Принцеса Турангот" в Театър "София". Едно смайващо решение, което обаче, както ще разберете от интервюто, е вдъхновено от самия Вахтангов.

- Евгений Вахтангов е имал и други успешни постановки ("Чудото на Свети Антоний" от Метерлинк, "Ерик XIV" от Стриндберг...). Защо вашият дядо Рубен Николаевич Симонов е решил да възстанови точно "Принцеса Турангот"? С какво ги превъзхожда тя?

- През 1963 година, когато беше възстановена "Принцеса Турангот", аз бях на десет години, но присъствах на всички репетиции. Помня, че на цялото първо поколение вахтанговци - тогава бяха живи и Цецилия Мансурова, първата изпълнителка на Турангот, и Завадски, който ръководел театъра... Всички бяха живи и в добро здраве, и на тях им се струваше, че човек, който е предчувствал, че ще умре (Вахтангов е бил на смъртно легло, когато се играе първото представление) и в това тежко състояние е създал такъв ярък, светъл и очарователен спектакъл, спектакъл утвърждаващ живота - когато човек, умирайки, утвърждава живота, светлината и радостта - в неговото произведение има нещо от вечността. Това е тласнало старците от Театър "Вахтангов", първите изпълнители, да се заемат с работата именно над "Принцеса Турангот". Те всички са били на по 20 - 21 години, когато излиза първият спектакъл, а Ремизова, която играе Зелима, е на 16 години. Работата над постановката през 1963 година протече по следния начин: всеки от изпълнителите, който е играл през 1922 година, взе за ученик този, който щеше да играе сега, и по такъв начин от уста на уста се предаваше това, което те помнеха, знаеха и обичаха. И кое е най-интересното -

Вахтангов е казал на своите ученици преди смъртта си: "Не вземайте след смъртта ми лидер отвън, защото той ще наруши тази религия, която ние с вас изповядваме. Почакайте, лидерът ще израсне измежду вас самите." И от 1922 до 1939 година те са работили заедно, имали са просто съвет, където заедно са решавали въпросите и за разлика от сегашните театри, които често са построени на принципа на конкуренцията, е бил водещ принципът на студийността, съвместността, която толкова много е обичал Вахтангов. Имало е спектакли, върху които са работили по 6-7 режисьори, цялата трупа е била ангажирана с процъфтяването на театъра. И чак през 1939 година на общо събрание на трупата е бил избран за главен режисьор на театъра моят дядо Рубен Николаевич Симонов. Това е било единно семейство, каквото сега в театъра рядко можем да видим, защото всеки гърпа одеялото към себе си. Ако това удивително единение на хора и тази нежност, с която предават опита си от уста на уста на следващото поколение, продължи, аз мисля, че спектакълът ще има много, много дълъг живот.

- Вахтангов казва, че е намерил единствено възможната театрална форма за пиесата на Карло Гоци. Но добавя, че в друг исторически период би търсил друго решение, което да отговаря на измененото състояние на обществото. Държат ли сметка за това, когато поставяхте "Принцеса Турангот" в България? Открихте ли точната театрална форма за сегашния исторически момент на това място с този актьорски състав?

- Сменят се поколенията, променя се атмосферата, в която живеем, променя се ритъмът на живота. Ако погледнем снимките от първия спектакъл на "Принцеса Турангот", ще видим грим, който е бил присъщ още на нямото кино - тези черни подчертани очи, ще видим и съвършено различните костюми. Времето естествено налага своите корективи. Даже музиката, която звучи, когато излизат робините, е била различна в различните години. През 1963 са решили, че това ще бъде просто фокстрот, който тогава е бил на мода. Ние се променяме и сме длъжни да отбелязваме как се променяме. Спектакълът на Вахтангов е в четири действия и през 1922 година това е било съвършено нормално събитие.

Имало е два антракта - това е продължавало почти четири часа. Естествено, през 1963 година действията стават три, но отново имаме два антракта и когато аз започнах да работя върху спектакъла през деветдесетте години, ние разбрахме, че три действия вече са много, защото хората не успяват да хванат метрото, примерно. Забързаният ритъм на живота, наметаната на радиото, телевизията, колите, трафика, всичко, което е необходимо да се свърши, за да се, извинете, заработят пари, не дава възможност за онова пространно, мирно, спокойно общение на зрителите и артистите. А в Москва през 1963 година е била малка - сега от единия до другия ѝ край са 50 километра. Затова ние при последната редакция се ограничихме с две действия, тоест премахнахме втория антракт. И практически, без нищо да изменим, увеличихме само темпа и ритъма на спектакъла. Защото зрителите също се променят - те стават по-бързи, по-умни, по-талантливи. За да подгрява кубчето на Рубик, на мен ми трябваша четири дни, а дъщеря ми го направи за десет минути с голяма лекота, за мен да усвоя нов телефон е цял проблем, за да напиша SMS губя десет минути, а младите вършат това мигновено - друг ритъм, друга възприемчивост - бързо схващат, бързо разбират. Всичко зависи от зрителя, който идва в залата. И ние, без да го забелязваме, се променяме. И затова спектакълът "Принцеса Турангот" незабележимо се променя с времето.

- Останах с впечатлението, че Вахтангов го-вори за нова театрална форма. За коренно...

- Коренно нищо не се променя. В случая той не говори конкретно за "Принцеса Турангот", а за търсене на друг, нов маниер на игра. Вахтангов смята, че в бъдеще вероятно ще намери и друга театрална форма. Шо се касае до "Принцеса Турангот" обаче, той казва, че тя ще живее дълго, ако артистите са способни да импровизират на сцената в рамките на откритата от него форма. Тази форма не трябва да бъде монумент, тя трябва да се променя, но не коренно. Принцеса Турангот не може да стане зъл спектакъл, тя не може да стане своята противоположност. "Спектакълът е празник" - това е първият и основен принцип, който Вахтангов отнася именно към "Принцеса Турангот".

- Какви други качества е трябвало да притежават актьорите от трупата на Вахтангов?

- При пълното овладяване на системата на Станиславски, актьорите от трупата на театъра на Вахтангов, тоест на студията - тогава още не е имало театър Вахтангов, е трябвало да притежават изключителни умения - да могат мигновено да влязат в ролята в най-трагичната ѝ ситуация и да излязат от нея. "Актьорът трябва да лети на сцената и задачата на режисьора е не да показва себе си като режисьор, а да вземе артиста на дланта си и да го пренесе до зрителя" - казва Вахтангов.

- Българските актьори притежават ли такива умения?

- Отново ще цитирам Вахтангов: "За да има успех "Принцеса Турангот", трупата трябва да играе комедия дел'арте. Това могат да правят само арменци, българи, гърци и италианци." Пазя въщи тетрадката, в която Вахтангов е написал тези редове. Бях любопитен да разбера дали той ще се окаже прав. Останах изумен. В Москва същият този спектакъл в две действия приключва в десет часа. Тоест той продължава от седем до десет. Тук вие бяхте свидетел, че представението започна в седем и завърши в девет и двадесет. Къде отидоха тези четиридесет минути. Представете си само, това са четиридесет минути сценично време. Нещо огромно. За сметка на какво беше спестено това време? Значи: за сметка на качеството на темперамента, точността на езика, пълното разбиране на това, което артистите правят и удивителната енергетика, която често не достига на руските актьори. По тази причина аз съм възхитен от българските актьори, аз съм възхитен от трупата на Театър "София". В своята книга за Вахтангов, която, простете, аз в момента не нося, Рубен Николаевич пише, че репетициите са продължили два месеца. През тежката зима на 1922 година, в студа и т.н. - два месеца. Сгъстен график. Ние я направихме за същото време - първата репетиция беше на трети октомври. Нямахме нито декори, нито костюми - абсолютно нищо. Веднага казах на актьорите: спектакълът не го правя аз, спектакълът го прави колективът. През това време ние трябва да станем приятели, да се обединим в кръжок, и

когато утре в нашата задружна компания се договорим за маниера на играта, когато всеки ще помага на другия, а няма да дърпа одеялото към себе си, тогава ще се получи и спектакълът. И представете си какво удоволствие изпитах от работата си с българските актьори - така, както изиграха те днес "Принцеса Турангот", ей богу, ако успеят да запишат спектакъла на диск, аз ще го показвам в Москва като пример за този темперамент, искреност, радост и енергия, които се родиха тук и сега - в Театър "София".

- Но и Станиславски е във възторг от постановката на "Принцеса Турангот". А тя на практика руши неговата система - имаме персонажи, които подхранват илюзията с поведението си, и персонажи, които я рушат. В същия момент Вахтангов се е прочул като човекът, който е наложил системата на Станиславски. Това не е ли странно?

- Ние си мислим, че хората, които са живели преди сто години, са били невероятно сериозни и непоколебими. Не, те са били обикновени хора като нас с вас, които са могли да спорят, да разговарят. В антракта на премиерата на "Принцеса Турангот" Станиславски отива в квартирата, в която по това време е лежал умиращият Вахтангов, и казва на жена му Надя: "Нека той да се увие в одеялото като в тога и да заспи като победител". След това му пише послание: "Ученикът надмина учителя си, ако той ме счита за такъв". На мен ми е ясно, че Станиславски е имал принципиални възражения срещу този спектакъл, но да не подкрепиш умиращия си ученик, да не видиш новото в неговия спектакъл, това би накърнило чисто човешките взаимоотношения. Аз мисля, че нашите старци са били толкова мъдри - имам предвид и Константин Сергеевич Станиславски и Евгений Багратионович Вахтангов, че те в съперничеството са се учили един от друг. И развитието на театъра може би се заключава в това - да не се нахвърляме един на друг и всеки да доказва своето, а да се обогатяваме взаимно. И аз като поработих с трупата на Театър "София", много разбрах, на много се научих. Ние въобще трябва да се учим до края на дните си. Вахтанговци винаги са правили спектакли, в които са играли и стари - утвърдени актьори, и млади - току-що постъпили. И възрастните не са казвали - млади-

те трябва да се учат от нас, а обратното - ние трябва да се учим от тези, които сега са дошли, защото това е друг маниер на общуване, друг темперамент, друг език. И в резултат на това взаимно обогатяване Театър "Вахтангов" е оцелял през годините. При цялата сложност на политическата обстановка в Русия и в Съветския съюз това е театърът, който не е дал нито един човек в концентрационните лагери. Как само е лавирал този кораб - никой не е бил арестуван, никой не е бил репресиран. Защото дядо ми се е изхитрил да дружи с Микоян, който е бил приятел на Сталин, а и самият Сталин е идвал в Театър "Вахтангов". Всичко това е направено с еднотелствена цел - да се съхрани учението, да се съхранят учениците. Като не се отива срещу властта, а се заобикаля властта...

- Това е много сложен въпрос...

- Това е безумно сложен въпрос. Мейерхолд е унищожен, Таиров - закрит, Михоилс е премазан от камуион на конференция в Минск... и знаете ли, втората покана за тази театрална конференция е била за дядо ми Рубен Николаевич. Но му позвънил Микоян и му казал: "Рубен, не трябва да ходиш на тази конференция, ти си ни нужен тук за правителствения концерт". Тоест, знаейки какво е замислено, убийството фактически на Михоилс, той задържа дядо ми в Москва, за да не му се случи нещо и на него. Имало е ситуации, за които е страшно да се говори. Тази дружба, може би чисто емоционална, по арменски, с Микоян, е спасявала театъра неведнъж... През войната трупата е била евакуирана в Омск. Точно месец след началото на войната - на 22 юли 1941 година, върху театъра пада бомба. И когато след края на войната е поставен въпросът за връщането на театъра в Москва - къде да се върне? Сградата я няма. На заседание на политбюро Сталин казва: "Аз мисля така - сега има много заводи, евакуирани на Урал, там е нужно да се повдига културата. Защо му е на Театър "Вахтангов" да ходи другаде, нека да остане там да повдига културата". Никой не посмял да възрази на Сталин. Единствено Микоян - този хитър арменец, казал: "Правилно, Йосиф Висарионович, и Третяковската галерия, и тя там." Сталин се усмихнал, размахал заканително пръст и Вахтанговци се върнали в Москва и играли в салона на Театъра на младия зрител, до-

като се възстановявала сградата на Арбат. И те се върнали в нея през 1949 година... Не е било лесно да прекараш този кораб през рифовете, без да загубиш хора. Имало е обвинения във формализъм, във вестник "Правда" редовно се появявали статии от рода на: "Театърът изостава от живота"... Когато в най-тежките дни след войната, Рубен Николаевич поставя оперетата "Магмоазел Нитуш" - весела, празнична, която е имала фантастичен успех, един от критиците на "Правда" казал: "Не мога да проумея какво му е хубавото на този спектакъл, аз го гледам вече 25 пъти." Ето контрастите, които е трябвало да се преодоляват. Или да речем - една от последните работи на дядо ми е била "Конармия" по разказите на Исак Бабел. Като изгледали спектакъла, няколко човека от армията на Бугьони се развикали: "Вие луди ли сте, ние там воювахме, а тук някаква любов показвате... Каква е тая любов, ние там вою-ювахме!..." А Рубен Николаевич ги попитал: "Извинете, вие деца имате ли?" Те: "Имаме" - "А на колко години са?" - "На..." (толкова и толкова) - "И откъде са тогава тези деца?" - попитал дядо ми. Защото децата съвпадали с онова време, за което те казвали, че са воювали. И по този начин била спечелена още една победа за театъра. Всеки спектакъл, ако е засягал политическа тема, е предизвиквал съпротива. Вижте как моят дядо е учил баща ми: "За да излъжеш съветската власт, трябва да правиш през годината два съветски спектакъла (про заводи, про деревню), една класика и едва тогава можеш да направиш един такъв - чутъ-чутъ!" Тоест и тук е имало политика. А политиката е била да не загубиш театъра, да оцелееш.

- Излиза, че не е било трудно да се излъже Сталин.

- Сталин е обичал много театъра. В МХАТ е имало сталинска ложа, в Театър "Вахтангов" - също. Имало е път от Кремъл, който е минавал покрай театъра. Сталин понякога свивал, влизал в ложата, гледал и си тръгвал. Колкото и да е смешно, но ако погледнем мизансцените от старите фотографии на Театър "Вахтангов", ще

видим, че режисьорите са ги ориентирали към ложата на Сталин. За да може другарят Сталин да остане доволен от това, което вижда. Но това е било спасение, извинете, но от това са зависели жилищата, заплатите, животът - от това е зависел животът. Аз неотдавна открих малка чанта в дома ни, в която имаше бельо, сухари, цигари - в случай, че дойдат през нощта и те приберат. У всеки е била готова такава чантичка. Тази чантичка на моя дядо аз наскоро открих.

- Трябва да се поинтересувам дали и българските театри са имали такива чантички. Кажете, г-н Симонов, не предоставяте ли прека-



„Принцеса Турангот“ на софийска сцена

лено голяма свобода на маските в спектакъла? Те още малко и ще се качат на главите на останалите герои. Нали целта все пак е да се разкаже една романтична история.

- Ние често изхождаме от исторически позиции, а позициите са чисто практически. Когато артистите трябва да работят за насъщния, те са длъжни да събират публика. Маските в комедия дел'арте винаги са били възлещение на народната мъдрост и въпросите на днешния ден. Поставянето на тези въпроси интересува публиката. И ако в Италия маските не са били съвременни, спектакълът не би могъл да съществува. Какво е сюжетът: грубо казано това е обичайният любовен триъгълник - Турангот, Калаф, Агелма. Традиционен любовен триъгълник,

който съществува от векове и е представен в много драматургични произведения. Очевидно Вахтангов е смятал, че артистите трябва да играят не съвсем по системата на Станиславски, а по-ярко, за да спечелят публиката и да я задържат в театъра. Обикновено представленията се разгръщат по следния начин: постепенно се появяват персонажите, постепенно узнаваме какви са характеристиките им, постепенно научаваме за взаимоотношенията им, докато тук с този ярък парад, когато се обявява кой кой е, всичко става известно още в началото. Сюжетът е известен. Както и при Шекспир, въпреки, ако вземем началото на "Ромео и Жулиета", и там всичко е разказано. Артистите винаги са се борили за къшея хляб, а какво представлява къшеят хляб за артиста - това е зрителят. Ако вие играете лошо, ако сте лошо подготвен, ако гласът ви е слаб и нямате добра пластика, ако не се шегувате остроумно върху болните теми на деня, вас няма да ви гледат. Отсреща се продава пица, по-нататък има бар... Там играе друг театър. Значи трябва да се играе така, че да се привлече зрителят. Защото театърът... - ние непрекъснато забравяме, че театърът е единение между зрителя и артиста. Има много талантиливи хора, които експериментират - с години правят един спектакъл, а по-късно се оказва, че това на никого не е нужно, на никого не е интересно. Има и други, които започнаха правоучително да се обръщат към публиката, а публиката не е глупава и когато към нея се обръщат от позициите на някакъв ментор, бързо се отдръпва. Не трябва да учим публиката, тя сама ще вземе това, което ѝ трябва. Публиката трябва да отнесе от спектакъла това, което ще проумее сама. Текстове на маските (Тарталя, Панталоне, Бригела и Труфалдино) от 1922 година нямат нищо общо с текстовете от 1963 година. Тук ми предложиха - дайте да извикаме драматург, който да напише текста на маските. Аз им казах: така не става, маските не могат да играят по текст на драматург. Това, което видяхте снощи на сцената, стана преди спектакъла - събрахме се с артистите и го измислихме. Това е импровизационно състояние. Вахтангов казваше: "Коемо сутринта е във вестниците, вечерта трябва да е на сцената". Няма друг начин. Защо комедия дел'арте е била толкова привлекателна? Защото това, което се е случвало в Италия през деня, вечерта се е обсъждало с публиката.

Персонажите са имали знаков характер, всеки е изобразявал определено положение и с оглед на това положение актьорите са се шегували, но винаги са вземали на прицел събитията от днешния ден.

- *Тоест вашият спектакъл изцяло следва идеята на Карло Гоци.*

- Разбира се.

- *Не се ли изкушихте да се отклоните малко от Гоци?*

- Първо, всеки има своя трактовка на Гоци. Съществува операта на Пучини "Принцеса Турангот". Аз гледах на сцената на "Ла Скала" тази опера. Те пеят чудесно, но аз едва не умрях от скука. В какво е принципът на театъра - на мен трябва да ми е интересно. Аз съм зрител, аз никога не гледам спектаклите в другите театри като критик или режисьор. Там аз съм като дете - сядам и гледам. На мен или ми е интересно, или не. Театърът е многолик и разнообразен, но той преди всичко е заинтересован от зрителя. Вече го казах. Комедия дел'арте не се е появила просто така, отникъде. За да се появи тя, някакви други форми са престанали да събират зрители. Станало е безинтересно да се играе само сюжет. Вече никой не е идвал в залите. И придворният театър с пасторалите е почнал да запада. Значи театърът откликва на желанията на народа. А народът това са зрителите. И когато театърът престане да откликва на желанията на народа, той умира. Залите опустяват. Затова театърът през цялото време търси нови форми.

- *В тази връзка - добавил ли е нещо Вахтангов към Гоци?*

- Аз не смятам, че е добавил нещо, аз смятам, че той така го е разбирал. Той е разбирал, че комедия дел'арте е трябвало да бъде интересна на зрителите... Чакайте, какво означава "добавил"? Вахтангов е добавил Карло Гоци в революцията. Навсякъде са ходили мрачни хора в кожени куртки и с маузери на кръста... И изведнъж, в противовес на всичко това, се появява тази ярка народна комедия.

БЕСКО КОЕВ

Ако искате да се свържете с Рубен Симонов, използвайте този начин:
 ruben@msk.org.ru
 rub-simonov@yandex.ru



МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се
поддържа от фонд
„Култура“



ЧОВЕКЪТ Е ЧОВЕК, КОГАТО Е... ОДИСЕЙ

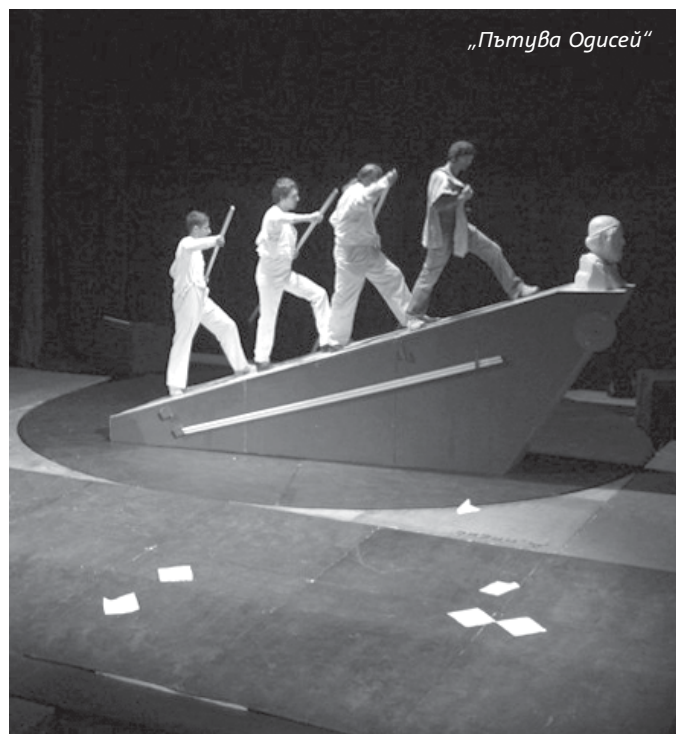
"Пътува Одисей" на Теди Москов,
Театър "Българска армия"

Николина Делева

Да си призная честно, отидох да гледам "Одисей пътува" с предубеждението, че ще видя познати неща. То се оказа основателно, но само донякъде. Както и в предишните постановки на Теди Москов, популярният герой и познатото заглавие са само повод за импровизации, които "пътешестват" през сюжети, персонажи, препратки, цитати, алюзии, символи и клишета от различни епохи и култури. Отново действието е конструирано от отделни фрагменти, но за разлика от предишните спектакли, този път фрагментите са по-успешно споени и подредени в история. Макар и не в детайли, а укрупнено и в едри щрихи, се проследяват някои основни моменти от живота и развитието на главния герой Одисей. Различните сюжетни линии вървят паралелно, преплитат се и се наслаждат. Одисей и Омир са пациенти в лудницата, заедно с други литературни герои. В действието взимат участие богове и герои от гръцката митология - Зевс, Посейдон, Калисто, мойрите, Тирезий, Ахил... Споменава се троянската война за "хубавата" Елена, която тук никак не е хубава, а може би не е и много умна, след като е "заменила цар Менелай за пастира Парис".

Сюжетните линии и истории се вплитат в разказа за появата на Човека-Одисей, въплъщаващ в себе си мита за пътуването и архети-

път на скитника, обладан от желание за неспирно движение и промяна, движен от несекващо любопитство и жажда за познание, който си задава вечните въпроси "Кой съм аз, откъде съм?", "Ние ли сме създали боговете по свой образ и подобие, или те са създали нас?" После тръгва на път по въртящата се сцена-Земя, опознавайки света, себе си и другите, докато прави своя избор по отношение на верността към себе си, любовта



„Пътува Одисей“

и безсмъртието. Избира да е човек и смъртен, но свободен и в движение пред безсмъртието, чиято цена е застоят.

Накрая пътят му затваря своя кръг, връщайки го отново у дома - там откъдето е тръгнал. Но дори и в дома си продължава да върти веселата на своята лодка...Остават открити въпросите на Одисей: дали е истински, или измислен от Омир, живее ли наистина, или е затворен между страниците на една книга? Сам ли е господар на съдбата си, или е пленник на капризите на мойрите? Дали истинските истории се пишат с мастило, или с вино?

Актьорите играят по няколко роли и непрекъснато сменят костюмите и образите си на сцената - мойрите (Мая Новоселска, Александра Сърчаджиева и Йоана Буковска) се превръщат в "клуб на изоставените моряшки жени", а после в сирени. Омир (Иван Ласкин) освен поет и пациент в лудницата, е и служител на КАТ ("Контрол по Античността на Трагедията") и т.н. Получава се фойерверк от герои, мини истории, скетчове и ситуации, които се завъртат като в шарен калейдоскоп... Всичко е истинско и всичко е наужким.

Велимир Велев се справя убедително с ролята на Одисей и удивлява с перфектното владение на физическата пластика. Останалите мъже са добри в ролите си, но са като еднна маса, от която може би се отличава само Александър Дойнов в ролите на г-р Ихтимана Джоунс, Херкулес, Егип, Зевс, Посейдон (или чичо Поско)..

За разлика от предишни представления на Тегу Москов, които се играеха на гола сцена с осъден реквизит, този път сценографията е атрактивна и допринася много за цялостното въз-

действие (худ. Лео Капон). Една наклонена плоскост се превръща в магистрала, страница от книга и в кораба на Одисей. Отново има "куклени елементи" при боравенето с реквизита - белият бастун на слепаца Омир се превръща в перо за писане, полумесеца на Луната в лодка и т.н.

В синхрон с действието, което не може да бъде конкретно ситуирано само в едно реално време и място, чудесно подбраната музика (муз. оформление А. Дончев) е смесица от различни стилове, ритми, мелодии и напеви. .

Както и в другите постановки на Тегу Москов езикът е пластичен материал, от който се моделират каламбури и нови значения на имена и думи. Например Одисей = Оди сей!, И така= И така, и така..., и т.н. Емоциите и изразните средства се движат в широк диапазон - от пошлото (сатиричното "намизване" със сирените-чалгаджийки), грубото (циганчето, предвидено за изхвърляне), гнусно физиологичното (разиграването на стария виц за милиционера и лайното) до романтиката и поетичността (красивите сцени с Одисей, воден като марионетка от мойрите и изпънатото като лък тяло на Пенелопа). Смехът, пародията и сатирата на моменти крият в себе си тъга, прозираща зад горчива, крива усмивка. Ефектните визии и сценични решения крият в себе си по-дълбока символика и значение.

"Познатият" Москов и неговите актьори продължават да изненадват, размисват, забавляват, а и да предизвикват размисъл и удивление с неизчерпаемостта на своята фантазия и нови хрумвания. Както своя герой, и режисьорът Тегу Москов не иска да се спира в края на пътя, а да продължава нататък: спектакълът предстои да се обогатява с нови истории.



ДА СВАЛИМ МАСКИТЕ !

(В търсене на нови естетически хоризонти)

Малина Стефанова

Радостно е, когато новаторски спектакъл се появи на сцената на НАТФИЗ, където в послед-

ните 40 години всеотдайни творци като проф. Ам. Илков, проф. Н. Георгиева, проф. Д.

Рускова, проф. Б. Лунзов, проф. Р. Рачев, проф. Д. Синигерска, доц. Ж. Пашова наложиха справедливо

понятието "Българска куклена школа". Сред тях е и проф. Анастасия Савинова, чиято постановка "Другото Аз" е несъмнено едно продължение на възходящата линия на авангардните търсения на тази школа.

Абсолвентите от класа на доц. Ж. Пашова, вече професионални актьори в Театър "Ателие 313", с чийто амбиции и експериментален дух е осъществяван този чудесен спектакъл, се оказаха за мен актьори, придобили завидно ниво на пластична и артистична култура. Екипът, подбран от Савинова (Димитър Стефанов, Георги Тенев, Мануела Манукова, Силвия Николова, Поля Христова), поднесе на своето изкуство великолепен подарък, чрез който то отново извиси своя ръст.

Ние, зрителите, имаме удоволствието да проследим една необичайна творческа задача, която ни накара да оценим високо творческия заряд и жизнена енергия, отдадени безрезервно, за да бъде изтръгнат нашият възторг. Насладихме се на майсторство, постигнато във всички измерения - от художествения замисъл, актьорските сполуки и музиката до шумовите ефекти, осветлението, костюмите и маските. Станахме свидетели на това как впечатляващото ни съприкосновение на маската с необичайни части от тялото на актьора, с лекота се трансформира в специфичен инструментариум на една нова куклено-пантомимична естетика.

Началната интермедия - кълбо от човешки тела, напомнящо гърчеща се в конвулсии са-

моразплитаща се змия - набелязва основния замисъл, третиращ знаковата същност на маската. Върху черни силуети бели маски придобиват живот, губят го и пак го придобиват, поднасяйки ни галерия от безброй човешки състояния на маскирани хора - лицемерно горди, лакействащи, коварни, ехидни, лукави, интриганстващи, подмазващи се ... На улицата ги отминаваме като в лош сън - уморени, забързани и отегчени.

Епизодът, който следва, сменя настроението с вариететен танц на три девойки - една шокиращо изобретателска заявка за нов диапазон на изразни средства и форми. С маски, фиксирани на мястото, където краката се превръщат в гръб, в позиция заднешком към зрителя, актрисите Мануела Манукова, Силвия Николова, Поля Христова превръщат фигурите си в силуети, взети сякаш от детска рисунка. Красивите разноцветни глави-маски без торс, закачени направо върху два крака, с глави, размахвани за ръчички, са станали живи, подкачащи кукли, които общуват с публиката без фактически да могат да я гледат. Започваме да се питаме дали наистина лицето и очите са единственият способ да разменяш енергийни импулси със зрителната зала. Възбудата от удоволствието е несъмнена, но ни се иска по-нататък оригиналната заявка да бъде потвърдена.

Следващият епизод проправя път на утвърдителния отговор, който ще бъде даден на финала когато ще разберем, че става дума за успешна реализация на стилистика в рамки-

те на цялостен възглед за пластични решения като език на това изкуство. Епизодът подхваща вечната тема за близостта помежду ни и нейните разнообразни превъплъщения: плахото общуване със съседа е начало на симпатия, тя се превръща в приятелство, а подир - в младежко любовно чувство. Разказът се води сръчно от двамата актьори (Георги Танев, Силвия Николова) паралелно на две нива (в жив план и кукловодско, доколкото активно включените колени и глезени загвиждат маски и представят сходна история на близост между момче и момиче на яхта и змуркане в морето, а после в увличащ ски-бъг в планината.

Близостта като среща и разлъка с мечтаната истинска Любов, т.е. в нейния многопограмагичен план, визиращ съвременните ѝ измерения, е тема на централния епизод. Решен в символното противопоставяне на черни тела и бели маски, той поставя парливо въпроса за духовното ни оцеляване в този свят, произвеждащ прикрити хора. Хора - разминаващи се маски, отнесени, самотни, неискрени, злобни и агресивни. Налице е точно и недвусмислено режисьорско внушение: човекът е оградил същността си с маски от всички страни, където би могъл да бъде докоснат.

Неочаквано в потока на бездушно разминаващи се самотници, две същества без маска и без грим, се срещат случайно, за да открият душевната си близост и разпознаят себе си един в друг. Подали си ръка, очи в очи, те пият щастието да са заедно. Но... любовта, пробляс-

нала в сърцата, изненадващо нарушава привидното безразличие на маските. Завистта безцеремонно застава на пътя, бездушието добива опасния лик на коварство. В модерната реалност на маскираните хора не се допускат романтични преживявания, още по-малко - истински чувства. Задействан е механизъмът, унищожаваш частите и надеждите.

Двамата влюбени ще продължат да се борят и търсят един друг в тълпата, ала загкулините сили вече празнуват победа. Триумфира пъкленото зло, успяло да надене на момчето (Поля Христова) общоприетата безлична маска. Но момчето (Димитър Стефанов), което затаява болката си в тиха печал, остава с открито лице и ще продължи да търси мечтаната любов и истина. И в това решение на авторите ясно откриваме смисъла да се противопоставяме на

злото, без да сме обезателно бунтари. Да, наистина ни искат самосмаски! Но, в последна сметка решението е наше. Можем да ги приемем, но можем и да ги отхвърлим!

И преди да видим как на самия финал една свалена маска ще бъде запратена в небитието, последният епизод "Оркестърът" ще ни изпълни с много топлина и оптимизъм, с възхита и удивление. Оригиналността на творческия

замисъл заедно с демонстрацията на изключително висок професионализъм, превръщат епизода в блестящ завършек, потвърждаващ потенциала на новата естетическа мяра, чие то богатство на всеобхватни внушения далеч надминават нашите очаквания.

Сюжетът разказва за раждането на оркестър от милата усмивка и доброта на едно

ката като база за общуване между сценичните образи са само част от постановъчното решение, което поразява по начин, който трудно се подава на описание. Ако с единият крак се ръководи маската на образа, с другия се представя музикалният инструмент, то с ръцете се задвижват клавишите на пианото, бутоните на саксофона, лъка на виолата и

струните на китарите. Разиграва се едно ненадминато надсвирване, в което инструментите се представят като типажи с ясно изразени характери, членове на един неподражаем оркестър, който се състезава за овациите на публиката. Картината е толкова забавна, че ни зарежда с хумор и жагуван оптимизъм.

Художественият възглед, заложен в спектакъла като философия на борбата за стойностна човешка среда, е ставал все по-разбираем

и вече много ясен. С последната интермедия, увенчаваща края, образно се визира единствено спасителната стратегия за света днес: "Да отхвърлим лицемерието! Да откажем да бъдем роботи! Да свалим бездушните маски! Светът да стане наш!"

На добър час, авангардно поколение на нашите традиционно талантиливи и безрезервно отгадени на професията си куклени педагози!



„Другото Аз“

момиче, от простичкия му топъл жест на съучастие към гаровити хора, допуснали да ги превърнат в роботи. Образността, постигната от постановчик и актьори, благодарение използването само на отделни части на тялото, е повече от възхитителна. Наред с невероятно точната координация между звук и движения, великолепия синхрон между самите актьори и отвъд зрителното поле на публиката, музи-

СВЕТЪТ Е МАЛЪК

НОВА ПРЕМИРА НА БЪЛГАРСКАТА ТЕАТРАЛНА ТРУПА В НЮ ЙОРК "ОУВЪРГРАУНД"

Парите и любовта играят шах в най-новата премиера на "ОУВЪРГРАУНД" - българската танцово-театрална трупа в Ню Йорк, която бе представена на сцената на "Ню данс груп" на 26 и 27 септември 2008. "Ню данс груп" е една от най-старите люлки на модерния танц в САЩ, която води началото си от 1931 г. и е представляла творчеството на корифеи в областта като Марта Греъм, Мери Визман, Туайла Тарп, Триша Браун и редица други, и до днес остава ненадминатата лаборатория на съвременния танцов ултра авангард. Представянето на спектакъла "ШИФТЪРС" или "Пътуващите по атласа на промяната" по сценарий, режисура и хореография на Антония Катранджиева, третиращ темата за войната, жаждата за власт и материално облагодетелстване пророчески съвпадна с историческото рухване на фондовата борса на Уолстрийт. Актуалният и социално ангажиращ мултимедийен проект бе осъществен от международен екип, с преобладаващо българско участие: авторът и режисьорът Антония Катранджиева, актьорът Стоян Радев, танцьорката Албена Керванбашиева, сценичните дизайнери и фотографи Ана и Калин Иванови и дизайнерката на костюмите Катя Паянтова. Рамо до рамо стояха и японското танцово трио - Ага Тотани, Мотоко Тагано, Мари Сакахара, италианката Чичилия Череза, американката Грейс Бедард и мултимедийния дизайнер от Перу Мануел Ибанез. Представлението бе реализирано със съдействието на "Образователната програма за танцово-театрални проекти" в "НЮ ДАНС ГРУП" (www.ndg.org) и "ОУВЪРГРАУНД АРТС АЛИАНС" www.overground888.com)

"ШИФТЪРС" - Пътуващите по атласа на промяната

"ШИФТЪРС" са нова порода съвременни хора, които променят своята житейска парадигма в унисон със забързания бяг на века на Информацията. В английския език думата има полифонично значение, от една страна, създаваща усещане за личностна промяна, от друга за преместване от един полюс към друг, от трета - за пътуване и движение във времето и пространството. На живо всъщност представлява един пътър визуално-пластически и драматичен

гоблен, изтъкан от нишките на съвременния танцов театър, драма, видео техника и музика. Спектакълът елегантно слива с прецизна дозировка естетиката за Психологическия жест на Михаил Чехов с Бекетовата екзистенциална енигматичност, гръзкия и социално ангажиращ танцов театър на Пина Бауш с афористичния лаконизъм на пантомимата на Марсел Марсо, абстрактната азбука на съвременния танц с асоциативната полифония на пластическата метафора, преобладаваща в жанра "физически театър". Техниката е добита чрез изрязване на психологическия профил на актьора, постигнат чрез пластическото и вербално изследване и дисекция на човешки състояния, социални стереотипи, умствени и емоционални пейзажи.

ШИФТЪРС ("Пътуващите по атласа на промяната") разказва историята за постоянно променящия се свят, в който живеем. Реалността се мени, позволява ни да се придвижваме физически - от едно пространство в друго, психически - от едно състояние в друго, духовно - от едно ниво на съзнание в друго. Ежедневно се трансформираме, търсейки баланса между двете крайности. Как да съхраним своята идентичност в един свят на постоянни флукутации, свят

А. Катранджиева



"Шифтърс"

на алчност, душевна пустота и екзистенциален страх. С п е к т а к ъ л ъ т "ШИФТЪРС" разкрива възможността на всеки индивид да остави следи върху траекторията на човешката еволюция и да премине от полюса на "властолюбие" към полюса на "силата на любовта", на хуманизма. Два свята, които са неспособни да комуникират помежду си, но са принудени съв-

местно да съществуват. Стремешът да променим старата парадигма ни позволява да направим своя нов избор. Шахматната дъска е визуално-пластическата метафора на човешкия избор, на неизброжимото поле от възможности и шансове, на търсещата творческа мисъл, с помощта на която индивидът е свободен да направи следващия си ход. Изборът е наш. Какво ще изберем? Можем да изберем синтеза пред противопоставянето, разбирателството пред враждата, мирът пред войната. Лекувайки демонтираната на части действителност, жертваме общото благополучие в името на частното благодеяние. Как да намерим стабилност в едно обсебено от мисли и страсти за консумация общество? Как да зачитаме различията, като същевременно съхраним и идентичността? Как да намерим упование в един парадоксален свят? Как да извисим любовта отвъд сферата на личните пристрастия?

Когато хуманизмът и човешката солидар-

ност изграт символична партия шах с ефективен еквивалент на материалния свят - парите, кой печели? Само по себе си такова едно състезание е парадоксално, защото излъчването на потенциален победител би изглеждало банално. Древната игра по-скоро ни помага да разберем колко дълъг път предстои на човешката общност преди да успее да промени несъвършената социална парадигма, която властва над съвременния свят. Уви, концептуални и проверени докрай решения за това все още няма. Затова си позволихме да сътворим един "нов мит", който залага повече на сътрудничество вместо на конкуренция, на устойчивост, вместо на експлоатация, на единство, вместо на разделение. В центъра на новия мит тупти глобалното сърце. Заедно можем да прелеем от любовта към силата, към силата на любовта. Всички сме на кораба на "Пътуващите по атласа на промените". Добре дошли на борда.

Д-р Антония Катранджиева

УСПЕХ НА БЪЛГАРИ В КИПЪР

"Венера и Агонис" от Шекспир
на сцената на театър Скала в Ларнака,
Кипър

Постановка, хореография, движение: Петя Стоилова
Музикално оформление, звукови ефекти: Ларкос Ларку
Участват: Моника Мелеки, Цветан Стоилов

Театър Скала си е поставил за цел да представи от втората си сцена своя новаторски подход към театралното изкуство, както по отношение на модерни, така и на класически пиеси от световния репертоар, като се търси винаги експериментаторския дух. Също да се запознае публиката с новите театрални тенденции и да се улесни възприемането на новите търсения. В постановката на епично-лиричния шедьовър на Шекспир "Венера и Агонис" тримата творци от България Петя Стоилова, Моника Мелеки и Цветан Стоилов са избрали съчетанието на класическия Шекспиров текст с една друга театрална форма, онази на танцовия театър.

Поемата "Венера и Агонис" е вдъхновена от староръцката митология и създадена през 1593 година. С тази творба Великият английски бард влиза за пръв път в литературния свят на Англия. Същата година са написани и "Двамата веронци".

"Венера и Агонис" е една удивителна поема за отхвърлената любов, където богинята на любовта, въпреки женските си прелести и хитрости и неуморимата си изобретателност, не успява да откъсне Агонис от мъжкия свят на търсене на приключения, на изява на сила и на лова. На този Шекспиров свят са призвани да дадат сценичен живот Моника Мелеки и Цветан Стоилов, подхождайки към поемата по три пътеки: чрез използването на словото, на танцовите движения и музиката. Българската режисьорка Петя Стоилова от НАТФИЗ според изявленията ѝ, открива в

поемата освен красотата на поетичното слово, едно вътрешно драматично напрежение, което помага за сценичното възпроизвеждане на пиесата. Нейният подход съчетава драматичния театър и танцовото изкуство, обогатявайки търсенията за нов театрален изказ. Съществен момент в нейния начин на съчетание на различните елементи е, че движенията не илюстрират поемата, словото и движението имат свой собствен тайнствен живот, понякога се движат в хармония, а друг път си опонират. Позволявайки по този начин възникването на други асоциации, които пресъздават по нов начин тъканта на поемата. По този начин процесите на изобразяване и възприемане стават вътрешни, изисквайки активното участие на зрителя в тях.

Наложила се с качеството на актьорското си майсторство актриса Моника Мелеки и младият български танцьор Цветан Стоилов изобразяват любовните противопоставяния, диапазона на копнежа и болката. Моника Мелеки в своята чудесна интерпретация на ролята на Венера демонстрира богата пластичност в движенията и танца. Същевременно подхожда с нужното уважение към словото на Шекспир, на което отдава значително внимание в цялостната си интерпретация. От друга страна сценичният ѝ партньор Цветан Стоилов се изявява като динамичен и опитен танцьор, който представя с лекота образа на недостъпния и любовно недосегаем младеж. Сценичното оформление, ненаатрапващо се с трептенето на пуснатите свободни тъкани драперии отговаря на абстрактността на създаваната сценична атмосфера. Музиката на Ларкос Ларку със своята дискретност и модерно звучене придава на постановката ненаатрапваща се лекота и подвижност.

Василка Петрова-Хаджунана

(Рецензията е публикувана в *Politis Newspaper*, 30. 11. 2008 г. Препечатването правим след съгласие на кипърските колеги)



TÊTE-À-TÊTE

ИВАН ЛАСКИН

Актьор, Театър "Българска армия"

- Какво е за вас ТБА?

- Без канка ирония и без никакво намигване мога най-сериозно да заявя, че това е един от най-добрите театри. Той ми даде път, направи ме полуактьор, защото ако искам да съм цял актьор в истинския смисъл на думата, би трябвало да съм като Наум Шопов. Но важно е, че съм тук, в този театър, това е главното.

- Как подходите към роли те си?

- Никак. Авторитаризмът на режисьорите ми е чужд. Не харесвам надменността на някои от тях, защото те без нас са нищо. Могат да правят само филми и представления за природата - справка Жан Жак Ано. Шегувам се. Важно е спектаклите да грейт и да живеят. Заедно правим образа да стане силен и богат и в името на този образ давам всичко, което е по силите ми.

- Участвали сте в постановки на Крикор Азарян, Красимир Спасов, Николай Ламбрев, Теди Москов, Здравко Митков... А можете ли да посочите свой любим режисьор?

- Не. Имам любими роли, създадени с някои от тях. Определено има такива, с които никога няма да работя. Защото мамат.

- Партньори са ви утвърдени имена на вашия театър като Меглена Караламбова, Вълчо Камарашев, Петър Гюров, Пламена Гетова, Мирослав Косев...

Иван Ласкин завършва НАТФИЗ през 1994 г. В класа на проф. Здравко Митков. Повече от десет години е актьор в Театър "Българска армия", където играе в пиеси на Шекспир, Оскар Уайлд, Чехов, Тенеси Уилямс, Ал. Вампилов.



Какво е за вас партньорството в театъра?

- Имах щастието да играя с Асен Миланов!... Партньорството е преди всичко любов. Работил съм и с колеги, които не понасям, чиито лица не са ми приятни, но за мен е по-важно уважението към таланта, а не към личността. Не трябва да се смесват нещата, тогава се греша.

- Не толкова отдавна в ТБА дойде едно силно ново поколение, чийто представител сте и вие. Но все пак вече сте на над 30, дори на 40 години. Не е ли време да дойдат още по-млади сили?

- Първо, ние не сме новото поколение на театъра. Сега идва друго и се надявам също като нас да е отговорно и да обича ТБА поне първите 10 години. А с колегите, с които съм постъпил в театъра, съм имал безброй конфликти, несъгласия и препирни, но мнението си го казах в предишния отговор. А колко силно театрално поколе-

ние сме, това зрителите и бъдещето ще покажат. Трябва да спомена, че ни се случи да играем в най-бездуховното време - 90-те години на миналия век, което не е много лесно. Имам приятели и колеги, за които мога да кажа, че възраждат имената си в книгата на българския театър. Млади хора трябва да има, разбира се. Не може аз, който вече съм на близо 40 години, да играя студент, което още ми се случва. Но Театър "Българска армия" има много правилна политика в това отношение и прави точно това - идват нови попълнения от млади и главно талантливи хора.

- Любима роля? Коя и защо?

- Обичам ролята си на Тригорин в "Чайка" с режисьор Крикор Азарян.

Много обичах Антифол и Дромио в "Комедия от грешки" на Шекспир под режисурата на Красимир Спасов

- Липсва ли ви киното? С какво кризата в българското кино

огравва съвременния актьор?

- Ситуацията не е чак толкова трагична. Миналата година снимам в два игрални филма и съм доволен. Нещата, в които играх, са стойностни, аз имам усет за това, лошото е че субсидии за кино се печелят не от когото трябва, а "за когото трябва". Българско кино винаги ще има, то измина своя мракобесен, средновековен период. Има неща в българското кино, които според мен са безценни - например ролята на Нейчо Попов във филма "Мъже в командировка". Дадох случаен пример. Имаме гениални актьори.

- А мислите ви за съвременната българска драматургия?

- Работил съм в пиеси и сценарии и на Камен Донеф, Боян Папазов... Мисля, че съм още много млад, за да предявявам претенции към авторите, но ги харесвам, а като актьор от Камен Донеф човек има какво да научи.

Тук обаче искам да отворя една скоба и да споделя мнението си, че България е изключително безкултурна държава. Единственото хубаво нещо са

прабългарите, които са въвели ред в славянския хаос. Според мен в България никога не е имало култура. Освен двама-трима отчаяни летописци, ние нямаме едно произведение в продължение на векове. Ние нямаме качествените средновековни автори, нито възрожденски такива. Едва следосвободенски. Под робство пада само народ, който няма култура. Във времената, когато Шекспир е писал гениалните си произведения, в България хората са ходели с цървули и богатите български чорбаджии са се мазнели на турците. Да са живи и здрави южните ни съседи, че са запазили поне малко от културната ни история.

- Кои автори обичате да четете?

- Напоследък обичам книгите на Стефан Цанев, особено хрониките му. Той е своеобразен бунтар. Възхитен съм от него. Такъв будител беше и Ивайло Петров. Обичам да чета и Емилиян Станев. Никой не може да ми отнеме онова, което тези автори ми дават. Силно ме впечатли и "богомилската" книгата на Емил Анджеев. А любимият ми поет е Ботев. Любимият цитат от него ми е "православните скотове" - прав е човекът, поповете са вредни. Знаете ли, аз си мисля, че литературата и четенето на книги са най-важното нещо на света. Компютърният екран е друго нещо, той все пак не е книга. Изключително много се ядосвам, че не мога да чета толкова много, колкото искам, защото не разполагам с необходимото ми за това свободно време. Може би трябва самият аз да започна да пиша?

- Любима книга?

- Зависи от емоционалното ми състояние. Обичам "Майстора и Маргарита" на Булгаков, "Заек бязай" на Ънгайк, "На изток от рая" на Джон Стайнбек.

Обичам Стефан Цвайг, Томас Елиът, Роберт Бърнс, Марк Твен, но него всяко момче го обича.

- Наг какво работите?

- Имам доста предложения. Опитвам се да избирам. Поради елементарни финансови съображения съм принуден да върша и друга работа, която не е свързана с театър. Но предполагам, че ми предстоят интересни задачи.

Ивон Димитрова

ЛАТИНКА ПЕТРОВА

актриса

На 21 януари на сцената на Държавния сатиричен театър "Алеко Константинов", при препълнен, екзалтиран салон, актрисата Латинка Петрова отбеляза своя 65 годишен юбилей със спектакъла "Луда нощ по френски", постановка на Държавния пътуващ театър.

- Завършили сте ВИТИЗ в класа на проф. Стефан Сърчаджиев и Методи Андонов. На какво ви научиха те?

- Да отстоявам позициите си. Дадох ми самочувствие, което след това в различните театри и години някои се опитаха да принизят до нула и трябваше отново да изграждам себе си, за

да оцелея.

- Какви мисли ви вълнуваха в деня на Вашия юбилей?

- Отдавна си бях обещала, че ще мина още веднъж през сцената на Сатиричния театър, за да докажа себе си като актриса пред хората, които

мислят че работя на парче. Искях да покажа, че не съм спряла да правя театър. Раздавам се, защото залата беше препълнена, получих много цветя и поздравления, включително и от министъра на културата проф. Стефан Данаилов.

- *Майка или мащеха беше за вас Сатиричният театър?*

- И майка, и мащеха. Дойдох тук след национална награда с обществен дебют. Играех в "Шръклица" на Панчо Панчев с режисьор Вили Цанков. Дублирах Невена Коканова в тази роля. Спечелих три награди с нея - на Четвъртия национален преглед на българската драма и театър, на ЦК на ДКМС (тогава имаше такива награди), на Прегледа на детско-юношеския театър. Имам незабравими спомени от това време. Невена Коканова трябваше да замине в чужбина. Дойде у дома с едно карамфилче, за да ме помоли да играя, докато нея я няма. Тя беше голяма жена. Тогавашният директор на театъра проф. Желчо Мандаджиев ѝ беше казал да уреди въпроса лично с мен. И така след 43 представления аз имах обществен дебют и май съм единствената, назначена с такъв дебют в този театър. След което девет години бях сред така наречените трупчета - не играех нищо. За съжаление времето не позволяваше да променя актьорската си съдба и да отида в друг театър. Най-точно определение на всичко това даде актьорът Георги Парцалев. Той обичаше да казва, че в театъра има актьори, които ще започнат да припадат от старост по сцената (е, думата е малко по-друга), а трябва да се дава път на младите. По онова време младите просто трябваше да седят и да чакат. Аз обаче не се спрях. Използвах гласовите си възможности и познанствата си с различни писатели и хумористи, които пишеха скетчове и смешни истории и се явявах по сцените на цяла България.

- *А за кои свои роли си спомняте?*

- Жената на Митрофан от спектакъла "Представянето на "Хамлет" в село Долно Тутково", ролята ми в "Биволът" на Иван Радоев. Той канеше своите приятели на представленията на нашия състав. Младен Киселов бе направил наистина много добър спектакъл. Този талантлив наш режисьор ми даде и втори, и трети шанс да играя в различни пиеси. Обичам да работя с хора, които се доверяват не само на таланта ми, но и на интелекта ми. Актьорът трябва да умее да общува с публиката, а за това не е достатъчно да си само талантлив - трябва да имаш тънък усет за нещата, да си пластичен, да си музикален, да използваш всичките си сетива.

- *Чувствате ли се оцетена?*

- От позицията на своите 65 години гледам

с усмивка на нещата, за които навремето се чудех съдба ли е, орисия ли е или нещо друго. Оцелях благодарение на характера си. Налагаше ми се почти непрекъснато да съм на път, да отстоявам своя път, да акумулирам енергия за ролите. Това ме държеше. Това ме накара и да изляза на площада през 1989 г. и да подкрепя демократичните промени, както и да бъда общински съветник. В последните години направих три авторски спектакъла - два от тях с колежката ми Елена Кънева.

- *Как разбирате партньорството?*

- Не разбирам солистите в театъра. Това не е театър, а рецитация. И в монологичните изпълнения има партньор - защото срещу тебе стои публиката. Очите на твоя партньор те задължават да водиш диалог. И трябва да кажа, че съм имала прекрасни партньори на сцената като Никола Анастасов, Димитър Георгиев-Пушо и Георги Парцалев. С Парцалев си имахме много тайни, просто бяхме близки приятели. Знаех личната му драма, но много обичах този човек. Удивлявах се как този голям актьор се притеснява преди всяко излизане на сцената. И винаги телефонираше на майка си преди и след участие.

- *Как виждате бъдещето на сценичния комедийен жанр?*

- Училище за комедийни актьори няма. А ако нещо движи обществото напред - това е комедията и сатирата. Българинът има рефлекс за сатира, народ сме, който е успял да култивира у себе си чувството за сатира. Възхищавам се на този български гений, който възпроизвежда смях. Народът ни умее да се смее. А това е и ключът за неговото оцеляване. Но театърът трябва да култивира вкус и съвременно усещане у зрителя. Тук трябва да спомена, че не приемам спектаклите "по" даден автор. Какво значи това? Ние не можем да променяме текстовете на Шекспир и Молиер, защото те са гениални.

- *В последните години станяхте рекламно лице на М-Тел. Как се чувствате в тази нова роля?*

- Много пъти, пътувайки насам-натам ми се е искало да спра пред някой билборд с моя лик и да се посмея. Не го направих никога, но с тъжна усмивка си мисля за съдбовността. Защо всичко това не ми се случи, когато бях млада и красива, а ми се случва сега? И все пак ролята на бабата ми носи огромно удовлетворение.

Онова, което ме гнети, е, че много приятели си отидоха от този свят - Парцалев, Невена Коканова, Жоро Георгиев, Пушо ... Те страшно ми липсват!

Ивон Димитрова



DE FACTO

РЕЛАЦИЯТА "АКТЬОР – ДРАМАТУРГ". ВХОД

(Текстът е част от дисертационната работа на авторката под заглавие "Исторически аспекти на релацията актьор – драматург")

Актьорът и драматургът са необходимите и минимум достатъчни творчески единици за наличието на театрално събитие. Единицата тук се разглежда в контекста на нейната функция (function): изразяваща вид зависимост между две величини. При тази зависимост едната от величините, наричана независима променлива или аргумент, еднозначно определя втората величина, наричана зависима променлива или стойност на функцията (mat.)*. Словото функционира чрез драматурга, действието – чрез актьора. В безсловесния театър (пантомима, танц), словото съществува на ниво мисъл. При прочита на драматургичен текст действието съществува по идентичен начин – във въображението на реципиента. Възможно е една творческа личност да реализира и двете функции. Ренесансовите колоси на драматургията Шекспир, Лопе де Вега и Молиер са били актьори. Но единствено съвременниците им са ги видели в акция. В историята те остават само чрез писаното слово.

Не се наемам да посоча приоритет между понятията играещ драматург и пишещ актьор. Може би единствено в Commedia dell'arte те са в относително равновесие. Защото идеята за маските (lazzi) е практически неизчерпаема за актьорската импровизация. А фактът, че актьорът в продължение на години играе една-единствена маска, го професионализира и в измислянето на целия нейн драматургичен живот.

Първите записани текстове са връстници на Шекспир, датиращи от средата на 16 век. Четири века по-рано в Япония вече е възникнал и сродният като технология кьоген. Кьоген се играе успоредно с трагедийните части на театър Но. Commedia dell'arte – успоредно с комедия Ерудита.

В по-често срещания вариант актьорът и драматургът са диференцирани и в йерархия един спрямо друг. Функцията като абстрактно взаимоотношение винаги предполага преиму-

щество и изисква непременно търсене на своеобразно първородство и превъзходство между аргумента и стойността. Дори по отношение на категорията род, "мъжкия" аргумент предпоставя и изисква "женскостта" на стойността. Драматургът осъществява акта на писане отвътре навън. Резултатът – словесната партикура на ролята проявява оплодителна активност спрямо актьора. Той я приема отвън навътре, като в първия миг от съприкосновението си с нея, е в пасивна женска позиция. Фрустрацията е част от пътя на думата към нейната действено-визуална трансформация. Затова спокойно би могло да се приеме, че единият тип творец функционира чрез другия. Нерядко актьорът се явява аргумент, а стойността се реализира от драматурга. Тогава авторът пише ролята, съобразявайки я с конкретните качества на конкретен актьор – първоизточник на творческата идея.

Бърт О. Стейтс осмисля актьорството чрез своите феноменологични модели, първият от които е формулиран като модел на себеизразяване**. Това са върховите моменти от биографията на актьора, когато той се окаже готов да приеме и изрази високо слово. Например, интерпретиралите ролята на Хамлет, ненапразно споделят усещането за водораздел, както по отношение на своята собствена биография, така и по отношение на периода от развитието на съответната национална театрална практика.

Човешката същност и на актьора, и на драматурга, е приела условността като задължителна предпоставка за осъществяването на творческия акт. Ако решим да потърсим тази същност в свършената триизмерна форма на пръстена, виждаме, че той представлява една лента-континуум, без начало и край, с възможност за отрязване на кръг в пространството. Ако онагледим приемането на условността като влизане в екстремума за реализация като

усукване на лентата на 180 градуса и отново съединяване в континуум, бихме получили триизмерната фигура, наречена Пръстен на Мьобиус. Неговата символика асоциира други свойства и екстраординарност, които са предпоставка за създаване на изкуство. А...всяко изкуство има нещо общо с възникването и с това да бъдеш изкусен, и да разбираш как възниква някое от нещата, които могат да съществуват или не, и чието начало е в твореца, а не в това, което се твори (Аристотел)***.

И актьорът, и драматургът, се стремят да стартират процеса си от "чиста дъска" (tabula rasa).

Бог е първият актьор.

Той има много имена. Имена на действащи персонажи: Зевс, Юпитер, Ахура Мазда, Дионис-Загрей-Сабазий... Само в юдаизма той се появява под 10 различни имена, изразяващи качества-идеали.

Бог е първият драматург.

Той е Логос, Той възривява Логоса и изиграва парчетата във вид на живот. Мисълта е Слово и Материя.

Дзен формулира: Ти си това, което мислиш. Не е лесно да разбереш какво си ти, защото мислите са като следите на птиците в небето.

Къде е мястото на човека в Божествената предикативност и откъде започва театралността?

Мястото на човека се определя в момента на осъзнаване, че контакт между него и Бог е възможен. Самият контакт го извежда от ежедневието и го ситуира в творческото пространство на условността.

Идеята - Иисус е съществувала преди въплъщението му в човешки вид, който, заедно с комуникацията на човешки език, са Божествена драматургия с цел посвещаването на човечеството в новата вяра. Това е актьорско превъплъщение в съвършена форма. Актьорът изпитва на сцената раздиращи чувства на предателство, измъчван е от антагонисти и обстоятелства, умира. След представлението той възстановява психофизиката си, за да може да го повтори следващата вечер. По идентичен начин Иисус изпълнява своята роля, без да се възползва от възможностите за спасение, които му дава Божественият произход. И възкръсва на финала, за да повтаря своето мистично идване на земята и трагическа смърт всяка следваща година.

Как се стига до словото? Някои твърдят, че първата дума е "Я...", която на универсален език изразява удивление. Звучи достоверно и е в унисон с главната отличителност на човека от останалия свят, способността на мисъл и говор.

Няма съмнение по начало, че първите езици са произлезли от оноματοпееята - звукоподражание, и че първите изнамерени думи са наподобявали отчасти самите неща, които следвало да изразят (Лесинг)****.

Стивън Пинкър аргументира тезата за езиков инстинкт, според която всяко дете изобретява езика отново. А що се отнася до мислите, те съвсем не са идентични с думите. Обикновено след езиковото събитие, реципиентът помни смисъла*****. Сосюр прокарва ясна разлика между la langue и la parole. Езикът (la langue) е универсален, докато процесът на речта (la parole) като темпорален процес е индивидуален (Касирер)*****.

Затова в добрата драматургия всеки герой носи своята специфична реч. Тя го отличава от другите персонажи.

Актьорската природа на драматурга всъщност се състои именно в това словесно изиграване на действащите лица. В предварителното знаене и усещане за тях. Театърът е колективно изкуство. В неговите проявления взаимодействието между драматурга като първоизточник на материал и актьора като изначален материал, се осъществява по различни начини.

И води до дълбоко интимен и за двамата процес, ословесен по най-точния начин над светилището на Делфийския оракул: "Познай себе си".

Мая Кисьова

*<http://bg.wikipedia.org>.

** О'Стейтс, Бърт. Присъствието на актьора. Три феноменологични модела.

*** Аристотел, Никомахова етика, Гал-Ико, С., 1993, Книга 4/4, стр. 134

**** Лесинг, Г.Е. Лаокоон, или границите на живописата и поезията, НИ, С., 1978, стр. 240

***** Пинкър, Стивън. Езиковият инстинкт. Изток - Запад, С., 2007

***** Касирер, Ернст. Есе за човека, ИК "Хр.Ботев", С., 1996, стр. 204

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Dixi

МИЛА ИСКРЕНОВА:

"Моята позиция е крайно индивидуалистична"



М. Искренова

Вие бяхте селекционер на първото издание на международния фестивал за съвременен танц Софийска танцова седмица (Sofia Dance Week), организиран не от тесните професионални среди, а от списание за съвременен живот - списание "Едно". Погледнат от страни, какво значение придоби за вас и за средата тук този фестивал?

Не вярвах, че ще се намери човек, който така мащабно да подходи към съвременния танц и да го превърне в събитие. Имало е такива опити от страна на Британски съвет, на Гьоте Институт, на "Червената къща", но те винаги са оставали капсулирани за ограничен кръг публика, а са се показвали спектакли, заслужаващи да бъдат видени от много повече хора. Представата за съвременния танц у нас беше, че той е за специалисти и се прави от маргинални персони. Асен Асенов, главният инициатор на фестивала, реши да разбие тази представа. Той каза: "Връщам се от международния фестивал БИТЕФ в Белград, бях и в Берлин, видях, че на подобни спектакли е пълно с млади хора". На мене това ми е известно от 20 години. Когато бяхме с "ЕК" на конкурса за съвременна хореография през '83 г. в Кьолн, публиката беше също предимно млада, но с добре изградени критерии и адекватни реакции. По време на Sofia Dance Week салоните също бяха пълни с млади хора, което беше страхотно. Сега е важно да им се предостави възможност да се срещнат с разнообразието на съвременния танц и да се запълнят, поне частично, празнините във възприятията за това изкуство.

Всъщност как се оформи вашето възприятие за съвременен танц и пътят ви в него?

Мисля, че в културно отношение и особено по отношение на съвременния танц България е една от най-изпатилите страни - от най-изолира-

ните и ограничените откъм информация през последните 50 години. Празниците, които са се образували във времето, са много големи. За да имаш реална представа за настоящето, е нужно да познаваш процесите в миналото. Само с четене не се получава. Навремето бях гледала филми на Пина Бауш, бях чела за нея, но едва когато видях на живо неин спектакъл, разбрах за какво става въпрос. Танцът е живо изкуство. Не стига някой да ти разкаже, да видиш снимки или да прочетеш книга. То трябва да мине през теб. А тук до 70-те години на XX век не се е случвало нищо в тази посока. XX век е период, в който танцът се развива най-активно по света. През 70-те Мърс Кънингам и Пина Бауш правят последни фундаментални нововъведения, а ние още нищо не сме чули за Марта Греъм, която е класичка в съвременния танц от 30-те... За нея разбрахме в балетното училище през '78 година. Спомням си, когато видях в програмата за 11-ти клас "Греъм-техника" и си казах. "Това пък сега какво е?". Помня и великото ни изумление, че трябва да сме боси и да танцуваме на пода... Това бяха някакви шокове. Никаква информация. Единственият пример за "модерност" в танца беше "Арабеск" с постановките на Маргарита Арнаудова, която тогава се завърна след образованието си от Съветския съюз. Всички педагози бяха образовани там и правеха класически балет на палци до припадък - какъв съвременен танц може да се прави в тази обстановка?

Какво означаваше балет "Арабеск" тогава?

"Арабеск" беше създаден през '67 от балетисти - солисти на Операта, много добри танцьори, които решиха да правят по-различни неща. Там бяха Красимира Колдамова, Маргарита Траянова, Ичко Лазаров и пр. елитни танцьори-солисти. Ходейки на турнета по света, те бяха видели, че

развитието на танца се движи в най-разнообразни посоки. След репетициите си за репертоара в операта репетираха извънредно за "Арабеск". Помня репетициите им на "Жарптица" на Стравински и гр. Маргарита Арнаудова беше вече директор на трупата. "Пролетно тайнство" под нейна хореография беше изумителен спектакъл за времето си. За първи път ние видяхме боси танцьори, техниката на контракциите и т.н. Маргарита Арнаудова водеше постоянна битка за оцеляването на трупата "Арабеск", със същите трудности, с които се среща сега Боряна Сечанова - липса на сцена, ниски заплати, постоянно напускащи и заминаващи в чужбина талантиливи танцьори.... Като че ли не са минали 40-години...

Всъщност кога се е заговорило за първи път професионално за съвременен танц у нас?

За първи път професионалната терминология на съвременния танц беше въведена през '78 г. в балетното училище, с въвеждането на техниката на Марта Греъм като учебна дисциплина. През нея са минали цяла плеяда наши хореографи и танцьори - Таня Соколова, Аниета Цветкова, Галя Борисова, Росен Михайлов, Красен Кръстев... Всички, които са завършили балетното училище. Но общо взето този "стил" се намираще в страховотна изолация и не се коментираше. Днес вече има специалност "съвременен танц", въведена през 2004 г. в НУТИ. Но пак има спорове, като например дали е необходимо да се учи импровизация...

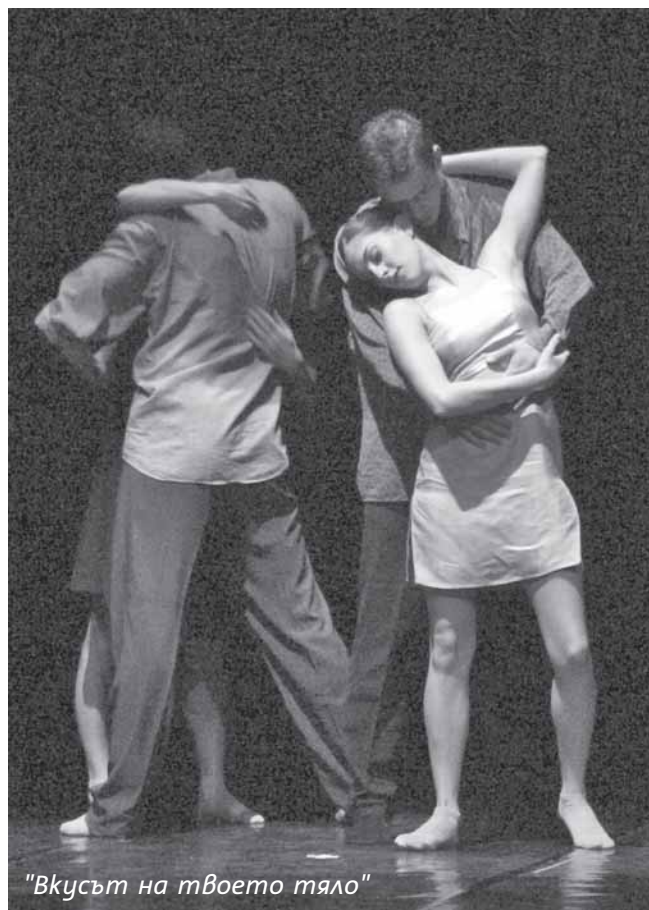
А какво стана с вашия клас?

Всички от нашия клас, който завърши '79 година, се бяхме ентузиазирали от Греъм-техника и Маргарита Градечлиева реши да направи за "Театър на нациите" /79/ в София една демонстрация - хореографското училище да се представи в модернистична светлина. Тя направи с нас един етюд по музика на Рик Уейкмън. Изиграхме го и след това моментално ни отпращаха от годишния концерт на училището. След като завършихме, искахме да продължим. От този випуск през 1980 г. всъщност се създаде студио "ЕК". В течение на времето имаше големи вътрешни размествания - някои заминаха на работа в Германия и Австрия, други се ожениха... Трупата периодично се попълваше от други хора, но продължи да съществува до '84 г.

Изнасяхте ли представления?

Да, на доста места. Танцувахме в зала МТИ на НДК, участвахме в "Сън в лятна нощ" - постановка на Елена Цикова в Операта, танцувахме в Театър "Сълза и смях", по разни фестивали... От

театралните среди проявяваха голям интерес към нас. Вельо Горанов и Младен Киселов ни бяха взели в техни постановки, Вили Цанков ни разрешиха да репетираме в Театър "София"... Изобщо повечето неща се случваха на приятелски начала, покрай лични връзки на Маргарита Градечлиева и по линия на това, че интелектуалци проявяваха интерес към някаква новост. Никакви пари. Глад и мизерия. Изпоразболяхме се от репетиции в студени салони и сцени, по които ставаше непрекъснато течение. От тях по-лучих дисконата и се наложи да спра да



"Вкусът на твоето тяло"

танцувам. Издържахме госта дълго време - 4-5 години и то от чист ентузиазъм. Получавахме хонорари от 20 лв., което се случваше най-много два пъти в месеца. Накрая вече бяхме съвсем изтощени. Междувременно Маргарита отиде на специализация при Бежар, което тук не даде никакъв резултат. Тя отчаяно търсеше начини да узакони трупата, да ни намери някакво постоянно място. Накрая просто си казахме, че не можем да продължаваме така. Тогава ми се обади Аве Иванова и ми каза, че ме търси един режисьор, казва се Иван Станев и работи в Ловеч. Попита ме дали съм гледала нещо негово, аз не бях, и тя ме насочи към постановката му "Любовта към трите портокала" във ВИТИЗ. Отидох и много се впечатлих. Това беше '85 година, ако не бъркам...

Иван беше направил спектакъла със своите съученици. Почти никаква сценография, костюмите сам си беше измислил... Беше много вълнуващо. Аз не разбирах точно за какво става въпрос, но ужасно ми хареса това, което правят, начинът, по който се държат... Беше много различно от всичко останало. И с много предизвикателно чувство за хумор. След това се запознах с Иван Станев. (И днес мисля, че Иван Станев е от творците, които най-силно са ми повлияли в оформянето ми като Вкус и позиции.) Заедно с Митко Радичков ми казаха, че смятат да отидат в Ловеч, за да правят нещо различно и имат нужда от човек, който да тренира актьорите. Аз се съгласих и заминах тайно.... А Ловеч беше края на света - режим на тока, режим на водата, един апартамент, който беше точно колкото за моя дъшек на пода и няколко одеала. Оказа се, че театърът може да осигури още няколко бройки и аз се обърнах към моите колеги, защото това беше някаква възможност да останем заедно. Те се съгласиха. Сега си давам сметка, че сигурно в този момент съм изглеждала като луда, защото отидох при директора на театъра (Младен Пенков) и му казах: "Виждате, ние сме софиянци, в Ловеч няма да дойдем, но можем да създаваме интересно впечатление за твоя театър. (В средата на 80-те това е звучало доста нагло....) Искаме да ни осигуриш заплати, като ние ще репетираме в София, а тук ще изнасяме спектакли, които ще минават под името на Ловешкия театър." Така предложената схема издържа 2 години. Ние направихме още два спектакъла, те се играха в НДК. Еми Азарян и Роза Радичкова ни помогнаха. Изобщо винаги сме имали много приятели и сега си давам сметка, че благодарение на това нещата са се случвали. Но след тези две години имаше спешно обаждане от Ловеч: "Идвайте и влизайте в ролята на зайците и сърните в едната от двете деца пиеси". "Да считам, че това означава край на отношенията ни, така ли?", попитах аз. "Да дойдем ли да си подадем оставките?". "Ако искаш така го разбери", беше отговорът. И това беше краят на формация "ЕК". Или както ми каза секретарят на градския комитет на партията в Ловеч: "Другарко Искренова, имате прекрасни идеи, но те са за след 20 години...." Сега разбирам какъв оптимист е бил този човек!

Какви представления всъщност правихте?

Периодът в Ловеч беше вече без Маргарита Градечлиева. Там направихме "Балетен спектакъл номер 1" и "Балетен спектакъл номер 2". Те бяха демонстрация на общо творчество, т.е. нямаше водещ хореограф, а всички ние - около пет-шест души, с личния си опит давахме предложения - музикални, хореографски... Сами си правехме

и костюмите. Това бяхме Таня Соколова, Аниета Цветкова, Цветанка Михалкова, Цонка Георгиева, аз...

Спектаклите ви са били базирани на Греъм - техника или...?

Да, но вече излизяхме от строгия канон, стилът беше много по-свободен. Аз бях направила една пиеса на Хиндемит само за жени и в нея нямаше никакъв "Греъм". Доколко си спомням имаше много семпли неща и много реални поведения. Използвахме музика и на Албан Берг, Асен Аврамов, Кийт Джарет и др. Изобщо бяхме много отворени. Сега мога да преценя, че сме били съвсем в духа на постмодерното мислене от 80-те, чисто интуитивно. Което доказва "едновременния произход на идеите".... Сега.

Значи естетиката на тези представления се изграждала на базата на ваши лични избори и решения, без следване на чужди техники?

Следвахме само танцоворската си техника. Но оттам нататък действахме съвсем свободно. Да, в тях ние заявявахме себе си.

Преломните движения в театъра ни през 80-те и началото на 90-те са се случвали до голяма степен през импровизацията. И при вас ли така стана?

Всъщност да, спектаклите ни наистина са били импровизационни, но тогава ние нямаше толкова познания да ги дефинираме, защото се обривахме успоредно и по всички възможни начини. Продължавахме да посещаваме висшето училище за танц Palucca Schule в Дрезден, Академията в Кьолн, по-късно ходихме в Лондон и Шатите на специализации и курсове. Така че аз едва по-късно си обясних какво сме правили. Но тогава не знаехме. Беше абсолютно спонтанно действие, някаква вътрешна реакция.

Имаше ли някакъв отзвук от спектаклите?

Ние играхме представленията си и в София като гостуване на Ловешкия театър. На тях беше пълно, имаше много голям интерес, но отзвук... Може би отзвукът е бил "елате да застъпите за зайците и сърните".... Изобщо времената бяха много "особени". Непрекъснато живеехме с чувството, че сме на някакъв ръб, че сме извън системата. Когато пътувахме в чужбина се е случвало да ни обискират, изглежда е имало "обаждания" срещу нас... Непрекъснато ни "предупреждаваха" да не разправяме много "каква е там" - Все имаше нещо смущаващо, а Виолета Консулова, също наш приятел, ни наричаше, шегувайки се, "тайна ложа".... Сега ми е смешно, но

тогава бяхме доста напрегнати.

Какво се случи след разпадането на "ЕК"?

След като "ЕК" се разпадна, вече не знаех какво се случва с моите колеги, всеки оцеляваше както може, а самата аз започнах да работя като хореограф, най-вече за театър. Както и в телевизията. В тогавашната безработица бях станала и ръководител на студентски състав, само момчета от Икономическия институт. Те бяха много добър "материал", защото бяха каратисти, скиори, изобщо много добре физически подготвени и много интелигентни. С тях направих няколко неща, включително и за фестивала "Нова българска музика" по музика на Георги Арнаудов, Асен Аврамов, електронна музика и пр. Имаше различни инцидентни изяви, една от които беше пърформънс по време на изложба на "Шипка" 6. На него дойде режисьорът Йордан Джумалиев, който беше шеф на режисьорската колегия в телевизията. Заинтригува се от видяното и предложи да ме вземат в телевизията, но не към забавните програми, а да правя филми със съвременен танц. Да, такива, които телевизията в последствие доста успешно продаде в чужбина.

Били сте на обучение и в "Лабан център". На какво се основаваше то?

"Лабан център" е най-авторитетният танцов университет в Европа, който наскоро отбеляза 50-годишнина. Той дава много систематизирано образование за танцьори, хореографи и теоретици. Моята специализация там беше по независима програма, т.е. аз избирах нещата, които да уча. Това се случи '92 година с конкурс и стипендия на Британски съвет. Учат се основните стилове - задължително Марта Грейм и то с няколко преподаватели, една от които беше танцьорка на самата Грейм. Учи се също Хосе Лимон, Кънингам техника, релйз техника, класика за модерни танцьори, хореография, теория на хореографията, анализ на танцовата форма, танцова естетика, история на танца, танцова терапия. Самият Лабан е основен реформатор и теоретик. Той дава универсални схеми, по които може да се разглежда движението на човешкото тяло, ориентирано геометрично в пространството. Тялото се поставя в един куб и теоретично се разделя на нива. А тези нива се разделят на точки. Техниката е създадена на базата на свързване на тези точки в пространството, посредством права линия, спирала и кръг. Има връзка с класическия екзерсиз, но при Лабан започва местенето на класическия център в многоизмерността на движението. Той разбира танца като форма в продължение и

твърди, че в тялото се срещат философски времето и пространството.

Какво извлякохте за себе си от престоя ви там?

Мисля, че ми се случи навреме. Като танцьор и хореограф, бях направила всичко, което можех да достигна сама. В "Лабан център" за моя радост разбрах, че много неща, до които бях стигнала интуитивно, са верни. "Каква е формата" е основният въпрос, който се задава там. С това се започва, с това се свършва. Как създаваш, как произвеждаш, докъде развиваш движението и формата. И много рядко се задава въпросът "Защо?". Няма разлика между форма и съдържание. Формата Е съдържание. Докъдето нещата са създадени формално, толкова е и съдържанието им. Да осъзная това като че ли беше от най-голямо значение за мен, но като потвърждение на нещата, които вече си бях мислила. И, разбира се, научих много занаятчийски прийоми - как се работва и изгражда формата в танца, как се "произвежда" движението и какво се прави с него, как се развива хореографска фраза... Като се върнах тук, направих "Спасението Моцарт" с "Амарант данс студио" - бях силно заредена....

Какво е важно за вас да видите в един танцов спектакъл?

Индивидуален почерк. Искам да видя личността, човекът, който е сложил отпечатък си и е казал: "аз правя точно това с тези хора и това е моят стил, моето виждане и същевременно моята отговорност"...Винаги си личи, когато произведението е автентично.

Как определяте вашата позиция в настоящата ситуация на съвременния танц у нас?

Мога само да кажа, че моята позиция в момента е крайно индивидуалистична. Това, което ме притеснява е, че през последните години непрекъснато подготвяме хора, които впоследствие заминават. Остават два сезона в "Арабеск", минават през някакъв репертоар като през майсторски клас, разбират за какво става въпрос и заминават. И ние започваме отначало...

Ангелина Георгиева

(Разговорът е проведен на среща на участници на семинар по критическо писане за съвременен танц с Мила Искренова в рамките на Софийска танцова седмица (22 - 29 септември 2008). Семинарът беше организиран съвместно с платформа "Нови драматургии" и с подкрепата на Министерство на външните работи и НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов". Включени са въпроси на различни участници).



ПРОФ. СТАНИСЛАВ СЕМЕРДЖИЕВ

РЕКТОР НА НАТФИЗ "КР.САРАФОВ"

- Проф.Семерджиев, вие сте ректор втори мандат, избран с впечатляващо мнозинство - прецедент в тази среда. Това говори за огромното доверие лично към вас, а също и за инвестицията на надежда за новости, които да поддържат равнището на академията актуално. Предлагам ви да поговорим отново за НАТФИЗ. Да продължим разговора за академията, който всъщност водихме на страниците на сп. "Театър" чрез рубриката НАТФИЗ/NATFA и многобройните материали, публикувани в нея, през цялата минала календарна година, която беше юбилейна - 60 години НАТФИЗ. Да започнем с навиците. Със старите навици на академията. Със старите лоши навици на академията. Кои са те? Как оцеляват вече 60 години? Назовете ги, посочете ги. На какво се дължи тяхната устойчивост?

- Никак не ми иска да започвам с лоши неща, защото, първо, винаги съм бил привърженик на идеята, че доброто и злото вървят ръка за ръка, и, второ, не смятам, че има истини, които са еднозначни. Тоест, нещо, което за някого изглежда много положително, за друг може и да е обратното. В този смисъл, по-скоро ми се иска да кажа няколко думи за това, че традицията, която по принцип е нещо хубаво, понякога би могла да бъде и проблем. Някои традиции вероятно вече изглеждат малко остарели. Това е логично на фона на бързо развиващото се информационно общество, в което живеем. Защото, като че ли



Ст. Семерджиев

трудно човек си дава сметка, как за десетина години нещата се обърнаха на сто и осемдесет градуса. Една такава традиция, според мен, са лекционните занимания. В Академията все още има доста голямо количество директни лекционни занятия. Мисля, че е време да се опитаме да ги заменяме с по-неформални варианти за общуване със студентите, с по-интерактивни варианти. Тоест, студентите да бъдат активна страна. Те могат спокойно да получат голяма част от информацията и по най-различни други

начини, не е необходимо да им се дава сдъвка, защото това до някаква степен ги демотивира, дори не им позволява те самите да се развиват. Голяма част от моите колеги започнаха да разбират проблема. Но все пак, това е един малко архаичен и ако можем да го наречем - "лош" навик. Друг проблематичен момент, който няколко пъти обявявам на общите събрания в академията, е свързан със стремежа ни да постигаме краен практически резултат и малко да омаловажаваме самия процес на постигане на резултата. Преди две години получихме акредитация от Европейската асоциация на институти по изкуствата (ЕЛИА). И в тази акредитация, след многото хвалебствия, в разгела за проблемите, на първо място колегите от Англия, Финландия, Словакия, Дания, Холандия и т.н. изказваха пожелание да обърнем повече внимание на процеса. Донякъде и поради тази причина ние предприехме мерки, започващи с това, че през юли 2009 ще станем домакини на Четвъртата европейска преподавателска академия, на която ще покажем част от методологията си с открити уроци пред гости от шестдесет училища в Европа, Америка, Австралия и Азия. Опитвайки се да се готвим за тази проява, която е от изключително значение, се надявам да се стимулираме вътрешно и да потърсим една по-атрактивна и ясна форма на представяне на нашите методи. От една страна, за да покажем кое е процес за нас и кое - резултат. От друга, за да може дори студентите, които не винаги си дават сметка за методите или липсата им, да ги осъзнаят. И в същото време - да почерпим от т. нар. "опит на добрите практики", да взаимодействаме, да потърсим онези елементи от работата в другите училища, с които не толкова да се състезаваме, а просто да си помагаме. Поради тази причина ще посветим три дни изцяло, от сутрин до вечер, на открити класове, на представяне на научни достижения в областта на театъра и киното, на неформално общуване с колегите. Това ще бъде много полезно.

- Не си почива НАТФИЗ, непрекъснато ражда нови и нови инициативи...

- Ами не си почиваме, така е. Аз не мога и не искам да си почивам. Нали затова съм поел да бъда ректор - защото ми се струва, че в това е

смисълът: да се опитваме непрекъснато да се развиваме. Ако останем в една летаргична ситуация - това не е полезно за никого. Затова казвам и по темата за лошите навици, че тя може да се тълкува от много гледни точки. Защото за какви "лоши" навици говорим, когато по всички световни стандарти сме в челните редици и сме канени на най-престижни форуми да показваме постиженията си... Очевидно, не са чак толкова много лошите навици. Но да продължа по въпроса, защото той наистина е интересен. Трети "лош" навик, или по-скоро малко остарял метод, е тясната специализация. Аз с все по-голямо удивление осъзнавам, че даже в области, в които се предполага, че хората би трябвало тясно да специализират, възгледите започват да се променят. Дори колегите в Техническия университет, в Икономическия университет... вече започват да разсъждават върху варианти да приемат всички студенти в един общ базов профил, и от този профил в първата година, след показаните качества в усвояването на общите познания, да ги разпределят в по-специализирани професии. Аз не мисля, че това е толкова страшно и в нашата област, защото в много училища по света - и в областта на театъра, и в областта на киното, съществува подобна система. Особено във Франция, в Англия, в Италия, а за Америка да не говорим - там това е практика от години. Студентите се приемат за една, понякога и за две години в общ профил, след което се търси вариант за тяхното специализиране. Сега ние сме твърде специализирани, твърде затворени в собствените си гилдийни структури. Това естествено е отражение на обществената ситуация в професионалния ни театър и кино. Но трябва да се променяме в съответствие със световните процеси. Защото ако допускате, че един човек на осемнадесет години наистина знае какво иска да учи - това е малко нелогична идея. Какво - той от десет години, примерно, е сигурен, че иска да стане актьор, режисьор, драматург, критик? Чудесно. Нямам нищо против. Има такива изключения. Но те за това са изключения. Много от нашите сегашни студенти се явяват на изпити, без да подозират какво значи дори названието на професията, която уж искат да учат. Допускам, че някой от дете е мечтал да стане режисьор. И аз имах такива мечти... Ама на осем-

надесет години той сигурен ли е какво значи режисура? Аз сега си давам сметка, че не съм имал и най-малка представа за режисурата, и за това дали аз имам качества за нея. Това ли е наистина, което му е най-близко? Или нещо близко в областта, ама различно... Непрекъснато приемаме студенти, които са интересни и като оператори, и като монтажисти. Но показват почудесни качества да станат режисьори. И обратното - приемаме други, които смятаме, че ще бъдат добри режисьори. Единият обаче пише много добре, но за режисьор не става. Ами да стане тогава драматург. Приемам студент в драматургия, който обаче се оказва след няколко месеца, че пише по-скоро аналитично... Да стане киновед. Много е трудно на един кандидат-студентски изпит да бъдеш категоричен. Аз това не мога докрай да го видя на един кандидат-студентски изпит. В същото време, веднъж приет студент в една специалност, ние му слагаме прангите и се превръща в световен въпрос "как така иска той да учи друго", "откъде -накъде, не го е срам - взе бройката на някой кадърен"... и пр. И ми се струва, че би трябвало да узреем, след 60 години, да повярваме във възможността хората да се развиват, учейки. А ние малко ги консервираме. Изкуството е динамична система и тая динамична система, особено, пак се връщам в днешното информационно общество, трябва да се отвори вътрешно, за да може да извлече най-интересните елементи във всеки един студент, най-творческите, най-индивидуалните негови характеристики, да ги насърчи и да го изпрати в тая посока, в която той ще бъде най-полезен за себе си и за изкуството.

- Това, всъщност, какво ще бъде за НАТФИЗ - революция или еволюция?

- Аз не съм привърженик на революциите. Ние в академията от година и половина водим разговори по този въпрос и мисля, че част от колегите започнаха да узряват, че това не е чак толкова лоша идея. И тук ще кажа, че май това пак в някаква степен е "добре забравеното старо". Когато академията е започнала своето съществуване, в много голяма степен режисьорите са били част от актьорските класове и след това са ставали режисьори. Когато започна кинообразованието, то започна с три профила - режисура, операторство и кинознание. Изведнъж

след това се разрои. Защо да не приемем за студенти всички, които искат да се занимават със сценични изкуства в един общ поток, и всички, които искат да се занимават с екранни изкуства в един също такъв поток - и всички колеги да имаме възможност да ги наблюдаваме, да им откриваме всеки своите методи, професии, личности и пр. В цялата първа година, да потърсим заедно с тях вариантите за тяхното развитие, може би това ще бъде по-полезно за тях. Знам, че веднага някой ще каже, че това е нарушаване на принципа на академията и че е в някаква степен университетски принцип. Така е. Тази по-свободна рамка е характерна за университетите в световен мащаб. За академията се е приело, още от древногръцката ѝ същност, че е по-консервативна и че такава трябва да бъде. Затова и аз не съм вманиачен сторонник на еволюционната идея, но смятам, че това трябва да се обсъди. Да видим дали е възможно или не е възможно. Да не заблуждаваме студента от самото начало, че - да, ти ще станеш режисьор, актьор, оператор... Естествено, че на него това му е приятно, то е примамливо. Той не иска да получи по-общото, по-фундаменталното познание, защото го смята за загубено време. Но не му ли правим лоша услуга за цял живот, като му даваме желания етикет и го обричаме на мъчително себеизяждане за години напред, "абе аз наистина ли ставам за тая професия, ами ако не ставам - професора защо не ми каза? - значи ставам, просто кретените навън не ме оценяват..." Не искам да влизам в това интервю в дълга дискусия... просто поставям въпроса ... да се знае, че мислим, че не сме заспали в 60-те години...

- А добрите стари навици? Как оцеляват те? Как се поддържа животът им?

- А, ето това е продължение на първия въпрос и в контра на последното, което казах. Аз смятам, че е много добър навикът на индивидуалния подход, който ние водим със студентите. Това е нещо, което коства страхотни финансови усилия на академията. Защото е много лесно да се откажем от общуването между студента и преподавателя на индивидуална база, от малките класове, от дългите часове на разговори в упражненията и т.н. В много училища по света се пести именно от този липсващ индивидуален подход. И това е проблем, който веднага изник-

ва във връзка с идеята за базовия метод - ами ако решим да отидем пак към една обща първа година, какво ще стане с индивидуалния подход? Сега е ясно - това са си моите пет или петнадесет студенти, аз съм си ги избрал и ще им се посветя, дори и да съм сгрешил - като майка/баща ще си ги прилаская и ще си ги пазя. Ама като имаш петдесет-сто човека накуп, е малко трудно да им обърнеш внимание. Ето как една, на пръв поглед безспорно интересна идея, може да опорочи добрата практика на индивидуалното обучение, ако се въведе необмислено. Другото, което според мен също е много важно и значимо да запазим, това е принципът на прозрачност и плурализъм, който съществува в Академията като цяло...

- Обикновено шефовете отбягват тази дума "прозрачност"...

- Е, аз пак я употребявам, защото смятам, че не я употребявам демагогски. Аз бих искал да направите едно интервю с хората от академията по въпроса за прозрачността и плурализма - дали смятат, че съществуват при нас. Защото, ако се окаже, че повечето не смятат така, аз наистина съм се объркал дълбоко и наистина не би трябвало да употребявам подобни думи, ами направо да си взема шапката и да си ходя. Поне в петте години, в които съм ректор, не мисля, че каквото и да е значимо решение в тази академия, е взето, без да е широко обсъдено с представители на всички катедри и със Студентския съвет. Не мисля, че съм направил каквато и да е стъпка напред, в каквато и да е посока, която да не е минала през Академичен съвет, и преди това - през Консултативните съвети, в които са ангажирани около 60% от колегите. Да, сигурно има колеги, които се чувстват пренебрегнати, макар да съм се опитвал да се консултирам с тях, и без да са по съвети и комисии. Но пак казвам - нека да ми посочи някой кога съм си позволявал еднолучни решения. По кой въпрос? Ето, това е също една добра практика, която е нововъведена, но мисля, че трябва да остане. Защото ако се върнем към годините, когато ректорът имаше пълната власт, а Академичният съвет беше формалност и просто трябваше да узаконява решенията му, аз лично не бих искал и да бъда ректор. Такова ректорство на мене не ми трябва. Това е

хамалогия, с окраска на всемогъщество. Хамалогия по отношение на мисленето и на вземането на решения. Аз не искам да мисля сам. Искам да мислим много хора - заедно - върху един въпрос. Аз бих ви поканил дори на някой Академичен съвет - да дойдете, за да видите колко часа целият Академичен съвет разсъждава върху един проблем.

- Правите ли протоколи?

- Абсолютно пълни стенографски протоколи... Но за публичността и плурализма... Аз например смятам, че много добра практика е тази, която от години имаме с публичните практически изпити. И всъщност пак ще се върна към втория пример от отговора на първия въпрос, в който колегите от Европа ни обясняваха, че повече се интересуваме от резултата, а не от процеса. Може би е така, но, от друга страна, самият факт, че си позволяваме публични изпити, в някаква степен вероятно омекотява това евентуално подценяване на процеса, както е забелязано от тях. Защото при тях публични изпити няма. При тях е лабораторен изпит. Събира се екипът от всички педагози, гледат изпита, и до завършването на студента все така. И никой няма право да прати на фестивал курсова работа - само дипломна. При нас всеки семестър има публични изпити. А от този семестър вече правим всеки изпит с комисия. По всичко. Независимо какъв е предметът. Включително и теоретичните изпити вече са с комисия.

- Аз лично многократно съм канена да бъда зрител на семестриални изпити.

- Зрител - да, но аз казвам комисия, от няколко колеги от катедрата или от друга катедра. Ето, примерно, за моя изпит по драматургия, който по принцип е по-тежък за преподавателите, отколкото за студентите, защото студентите пишат по 4-5 курсови работи, а аз трябва да изчета 300 работи... ей там, оная купчина е с курсови работи от първия семестър, това са три хиляди страници... та за тоя изпит направих комисия от четири души, които изчетоха, всеки един (!) трите хиляди страници. И всички си дадоха оценките. Това го въведохме във всички специалности, за всички изпити. В този смисъл, освен публичността, вече има и някакъв опит за съз-

даване на общи критерии, които могат да нивелират разликите в субективната оценка на художествения ръководител.

- Идва или си отива голямото обучение по сценични и екранни изкуства ?

- Аз имам кратък отговор и дълъг отговор, които се допълват. Както казвал Бенджамин Франклин, "Поповото прасе рано или късно ще намери жълдите. Само че по-добре е да знае, че растат в буковата гора, за да не вземе по пътя да умре от глаг". Тоест, някой трябва да каже на търсещия къде е гората, за да не си затрие цял живот в обикаляне по боровите, брезовите, и прочие гори... Смисълът на обучението е в това. По-дългият отговор е преразказ на една притча. Един ученик отишъл при Буда и му казал: Учителю, десет години вече слушам всичко, което казваш, но не мога да намеря просветление. Помогни ми! Буда го попитал: ти откъде си? Ученикът казал името на някакво градче. Буда продължил: като дойде някой пред твоя дом, докато в него имаш много гости, с които си в задълбочена беседа или мълчание, и те попита как да стигне до храма, ти показваш ли му пътя? Ученикът казал: разбира се, да. - А как му го показваш? - Ами казвам му най-напред, да завие наляво, после надясно, после пак наляво и накрая да свърне малко встрани. - Ами ако той обърка пътя и завие не наляво, а надясно, ако той тръгне в съвсем обратна посока, ти можеш ли да знаеш къде е сбъркал и интересува ли те дали е сбъркал? Нали ти си му казал вярната посока, простичко и ясно и не можеш да тичаш зад всеки срещнат, да проверяваш къде се е отклонил и да го водиш в храма? Ученикът навел глава и си тръгнал... Сега искам да обърна тази притча към въпроса - възможно ли е да има развитие на таланта без професионално образование? Да, разбира се, че е възможно. Може ли да се стигне храма без указания? Може, разбира се. Обаче академичното образование подпомага бързото развитие на таланта. В този смисъл - да, може един инженер да стане прекрасен актьор, да, може един ватман да стане режисьор, всичко е възможно, но това са прецеденти. И аз мисля, че сигурно ватманът би спечелил, ако дойде да учи в академията преди да отиде да прави собствено театро. И инженерът също би научил нещо

полезно, преди да отиде да играе в това театро. Да, възможно е да си гений. Но задачата на професионалното обучение е да показва пътя и да прави по-лесен прехода от таланта към професионализма.

- С какво НАТФИЗ ви изненадва?

- Трябва да кажа, че въпреки усещането си, че съм може би един от най-запознатите със структурата на академията, с качества на преподавателите, включително и с тези на студентите, защото аз почти на всички студенти знам имената и следя тяхното персонално развитие, без значение в коя специалност са, мисля, че академията всеки миг ме изненадва. Всеки ден е свързан с предизвикателства, които не съм подготвен да решавам. Най-важното в изненадването ми обаче е фактът, че всички тези самостоятелни личности, сложни личности, с които общувам в академията, непрекъснато търсят да намерят отговорите на някакви казуси при мен. Това няма да спре да ме изненадва. Защото аз нямам отговорите. Както казах, ние можем само заедно да стигнем до тях. И искам още веднъж да го подчертая - ако някой смята, че имам готови отговори - значи не съм добър ректор. Създал съм погрешни очаквания и надежди. Нямам готови отговори, нямам готови рецепти. Всеки случай е индивидуален и трябва да го решаваме с общи сили.

- Какво още не знаем за НАТФИЗ?

- Принципно, човек за нищо не знае всичко. Това е една ситуация, която е валидна и за НАТФИЗ, защото колкото повече научаваме за НАТФИЗ - да перифразирам Сократ - толкова повече разбираме, че не знаем нищо за НАТФИЗ. В тази връзка, аз, освен че се изненадвам непрекъснато, много се надявам и читателите на рубриката за академията да бъдат непрекъснато изненадвани с всяка нова информация, която получат за нея. Защото НАТФИЗ е един самостоятелен свят, който има изключителна дълбочина и непознаваемост, дори и за хората, които до вчера са били в него като студенти или хората, които са непрекъснати наблюдатели на процесите, но отвън. Така че НАТФИЗ няма как да не продължи да изненадва. Докрай.

КЕВА АПОСТОЛОВА



СПОДЕЛЕНИ МИСЛИ ЗА ПЛАСТИЧЕСКО ОБУЧЕНИЕ НА АКТЬОРА

ТЕАТРАЛНАТА МАСКА В АКТЬОРСКОТО ФОРМИРАНЕ

Проф. Анастасия Савинова-Семова, катедра
"Сценично движение" - НАТФИЗ "Кр. Сарафов"

Отдавна общоразвиващите физически упражнения са изместени като единствен инструментариум от портфейла на педагозите по сценическо движение. Театралната педагогика днес разполага с по-комплексни системи за опознаване и развиване на психофизическите механизми в сценическото движение, за дишане и релакс, за развиване на езика на тялото.

Разглеждаме темата сценическа пластика в днешния век на информацията. Това е векът на синтетичния театър, повсеместно завладял световните сцени, който превръща актьора в поливалентен артист. Мултимедийното изкуство прониква в театъра и го превръща едновременно във визуален, пластически, речеви, драматичен и танцуващ монтаж от асоциации, идеи и внушения. В съвременния театър на движението вече се внедриха нови варианти, като: Физически театър, Телесен театър, Танцов театър и т.н. А в драматичния и в кукления театър дори отдавна няма чист жанр, там властва т.нар. Синтетичен театър, с неговите синтетично подготвени и отворени за всякакви жанрове пеещи, танцуващи, играещи, комедианстващи, мислещи актьори.

От дългогодишните си наблюдения върху практиката на педагозите по сценическо движение, поне по време на повсеместно провежданите "открити уроци" в рамките на международни научни срещи и театрални фестивали, се оформя впечатление за една самосформираща се уния. Налага се повсеместна приемственост или негласно, взаимно заемане на упражнения, похвати, методики с цел тяхното директно внедряване в собствената практика, или в най-добрия случай - разработването и усложняването им с някоя и друга движенческа "аббревиатура". Така, с



А. Савинова

годините, в които международният обмен в изкуствата е напълно свободен, отделните персонални педагогически школи се размиват в многоезичната театрално-педагогическа общност, развивайки, напред с обединени усилия, театралната практика и научна теория. В което има и нещо твърде симпатично. Защо трябваше години наред всяка школа и система в театралната наука да открива за себе си азбучни истини, с които да сглобява своята методика, след като е възможно, както виждаме вече, да имаме общ поглед върху новотворящата се лексика на театралната педагогика в мирови мащаб. Още

повече, че и обучаващите се студенти отдавна не принадлежат към една академия, към една школа, към един педагог. Мобилността между академиите днес ни задължава дори да имаме общ поглед и обща информация за нивото на съвременния театър и науката за него, и проблемите, които новата епоха поставя пред всички нас. Ние сме в голяма степен вече пришити взаимно към едно ново Есперанто в театралното обучение, в театралните стилове и школи. Това, което в този модел на общуване днес не ни достига, а всъщност ни е животворно необходимо, е във волята и активността на международните театрални организации за драматичен театър, за куклен театър и пр., които да осигуряват по-регулярно и неформално научните срещи между нас било в рамките на фестивали, било на специализирани форуми, след които да се връщаме в академиите си не като от шопинг-релакс, от който набързо сме струпали ценни вещи за "у дома", където никои няма да знае кой преди нас ги е открил и употребявал дори. А да събудят общата ни отговорност за "да"-то и "не"-то от видяното, чуто и изконсумираното от театралните сцени и учебни зали в нашите международни срещи.

Удивително е колко мигновено бързо се сменят поколенията и с тях и вкусът им към изкуството и необходимостта от него. Нещо повече, педагогическият инструментариум подлежи на почти ежегодно обновяване чрез отсяване на тонове натрупан, сполучлив за времето си опит и замяната му с нови методи за постигане необходимия обмен на съзвучни енергии със студентите. Нужна е обаче педагогическа сетивност за улавяне на новата сценическа азбука, с която се заявява всяко следващо поколение. За да се постигне необходимото съзвучие в правата и обратна връзка между обучаван и обучаващи.

В основата на пластическото обучение на актьора на Запад са внедрени различни системи за едновременно култивиране на връзката между тяло и ум, известни като "Боди-майнд центъринг", които разглеждат тялото като постоянно променящ се физически и ментален обект, който притежава свойството да създава нови комплексни структури и модели. Тук влизат техниките на Фелденкрайс, Александър, Ида Ролф, Пилатес, Макар и сътворени твърде отдавна, те се възраждат днес като съвременни движенчески теории. Всички тези системи за обединяване на Ум и Тяло, по някакъв начин се доближават и припокриват, поради изконната им обвързаност с древните Йога - техники на дишане и релаксация, категорично отхвърляйки силовите методи в работа вър-



"Другото Аз"



ху тялото. В духа на съвременните теории за единното психо-физическо развитие на личността, разглеждат тялото като единен именящ се физически и ментално материал, който подлежи на творческо развитие и изследване. Налага се впечатлението за интеграция между системите за разработване на психофизическата цялост на актьорските възможности в областта на сценическото движение.

Чрез акцент върху дишането, Фелденкрайс се стреми да вкара дъха във всички части на тялото, да ги накара да дишат самостоятелно. "Съзнанието се разхожда вътре в тялото". Техниката Александър работи върху гръбнака - корекции, заздравяване на стойката, облекчаване на травми. Чрез техника на дишането се енергизират отделни двигателни пояси. Ако стойката е неправилна, тогава и енергията не потича по чакрите (енергийните центрове). При Пилатес също има рехабилитационна насоченост. Тя създава телесно съзнание във всяка клетка на тялото. Системата Йога събужда енергийното тяло. На основата на взаимовръзката между тялото, ума и духа се създава метод за поддържане на равновесие - чрез техники на дишане, движение и медитация.

Големите имена, оставили следа в световния театър, също търсят пътища за отключване и усъвършенстване на психофизическата цялост на актьора.

Още Станиславски със своя Метод на физическите действия открива, че във всяко действие се крие вътрешен психологически мотив, който диктува конкретното действие, което от своя страна го изважда на показ като "втори план" в поведението, в словото. Съюзът на тези две нива - отвън-навън и отвън-навън, поражда органично актьорско действие.

Следва да споменем възраждащия се интерес към Биомеханиката на Мейерхолд, който набляга на драматичната експресивност на актьора. В практическите упражнения залага принципа на контрапункта и контраста, според който всяко действие се поражда от обратното на него вътрешно противодействие. М.Чехов се вдъхновява от учението "Евритмия" на Р. Шайнер. Изследва се архетиповата същност на актьора и се прилагат методите за въображаемия център, атмосферата, формата като енергоизточник и ритмическите вълни за постигане на автентично превъплъщение.

Съвременен "хит" и като тренировъчно, и като сценично средство е Контактната техника на действие с партньор. Като танцова форма възниква в 70-те год. на XX в. от модерните танцьори Стийв Пакстън и Нанси Старк - като смес от танц, импровизация, бойни изкуства, гимнастика и психотехники. Тя предоставя така необходимия на актьора усет за партньор. При нея информацията за движението на импулсите на партньора се предава чрез докосване. Тази техника концентрира вниманието и "вътрешния поглед" на играещите. Това е техника за ювелирна прецизност, чистота и точност в движенията, за пределна рефлексивност и отзивчивост на тялото към всеки, преминал по него и около него двигателен импулс. Тук няма предварително уговорена схема на взаимни движения. Стийв Пакстън я определя по следния начин: "Контактната импровизация е предимно игра между двама души, които осъществяват физически контакт, но танцуват автономно един от друг, създавайки трето поле на лъчеизпускане и лъчевъзприятие"¹. Но, за да бъде тази техника полезна за играещите, наложително е те да притежават един фундамент от пластическа обиграност, за да могат телата им отзивчиво да се включат в развиващия се на момента "диалог" между тях.

Иде ред на неугасващата притегателна сила на по-съвременните теоретико-практи-

чески трактовки за актьорска техника. Теорията и лабораторният тренинг на И. Готовски, познати като "Жест на себе-проникване", като извличане на трансперсоналната природа на актьора от неговия архетипов източник. По този начин вътрешното психофизическо събитие се превръща във външно преживяване. П. Брук се стреми да култивира своеобразна "прецизна прозрачност", да внуши правилно артикулиране на вътрешните импулси, да постигне интеграция между интелекта и органиката на тялото, да разкрие "творческата първичност" на актьора. Като пряк възпитаник на Готовски, театралният антрополог и основател на театрална работилница "Один театър" Е. Барба също продължава линията на разбиране на театралните конвенции и персонификация на актьорската техника. Прокарва идеята за диалектика между условност и превъплъщение. Заслужен престиж поддържат: международната школа на Жак Лекот в Париж за разработка на тялото на актьора и за театър "Комедия дел арте"; гръзко модерният преди трийсетина години още руски пластик Олег Киселов, показал за първи път у нас със своята малка трупа "Глюки" ползваната навред сега Контактна техника. Популярни в Москва са традиционните вече годишни концерти на категра Сценическо движение на Щчукинското висше театрално училище под ръководството на проф. Андрей Дроздин и неговата оригинална, силова методика, развиваща до краен предел биомеханичните възможности на двигателния апарат. Впечатлена бях неотдавна от постиженията по сценическо движение и акробатика с първокурсници на проф. Любов Парфенюк - ВГИК -Москва, също така от виртуозната техника на студентите на доц. Айдар Закиров - преподавател във ВГИК и в РАТИ - Москва, съчетаващи пластика, акробатика, фехтовка, слово, в откъси от класически пиеси, предимно Шекспир. Екипът млади докторанти в катедрата по сценическо движение, ръководена от проф. Н. Карпов, представят на годишен изпит почти състезателно редуване на дисциплините пластика, акробатика, жонгльорство, сценичен бой, съчетано с обиграване на уреди като маси, столове, неравен терен, с които студентите се справят впечатляващо. Прибавям и успешната система за музикално-пластически синтез в обучението по сценическо движение на проф. Ел. Стурова от Петербургската академия за театър и кино, демонстрирана вече из Европа. И т.н....

Както се очертава и от краткия преглед дотук, навред се практикува вече комплекс-

ния принцип в обучението по сценическата пластика, където се фокусират и съчетават уменията от всички видове сценически техники. Което отговаря на повика на епохата и адекватния на нея Синтетичен стил на актьорска игра.

Ако бих могла да обобща накратко основните акценти, върху които жалонирах и развивам с годините своята методология, те са в три посоки:

- Комплексен характер на заданията, включващи няколко образователни цели паралелно, с оглед поливалентното изграждане на психофизическия статус на бъдещия актьор. Примерно - стремим се към физическа издръжливост, естествено придружена от психическата. Ангажираме и вниманието - достатъчно концентрирано, за да бъде "разпределено" с различна интензивност върху няколко обекта едновременно. Добавяме разиграване на темпоритмични вариации на едно и също упражнение, с което паралелно развиваме и ритмическия усет на актьора. В този комплекс от задачи и цели обезателно участва въображението, чрез което всяка стъпка и движение превръщаме в сценичен жест, в сценична реплика ...

- Повсеместно включване на въображението в задачите по сценическо движение.

Синтезът между елементите на актьорското майсторство с тези на пластическата обиграност и култура, превръщат движението на актьора в сценическа пластика. Едно от най-неизбежните условия за пълноценното формиране на актьора, е участието на въображението във всички учебни задания, включително и по сценическо движение. Творческото въображение е елементът, без който залата по движение би се превърнала в гимнастически салон, а нашите студенти - в добри акробати. Въображението е, което помага на актьора да намира "оправдание" пред зрителя за всяко свое действие, движение, стъпка, превръщайки ги в сценично-пластически текст, в пластически жестове и реплики.

Актьорската наблюдателност трябва да предшества и захранва творческия фонд въображение. И с нея трябва да се почне, когато решим целенасочено да го развиваме. Да натрупваме в личния "двигателен фонд" представи, впечатления, наблюдения над човешко, животинско, реалистично или пък иреално поведение, детайли от филми, изложби, спектакли, ярки видения, които хранят въображението. Въображението включваме в действие от първия учебен час, с първото занятие, с първото затичване из залата.

Магията на театъра се ражда във и чрез Въображението на творците в него, което от своя страна развива асоциативната мисъл и въображение и на самата публика.

- Синхрон между звук (слово) и движение.

Не става дума тук за елементарно, паралелно напасване на реч и движение. Този етап дори и оперните певци отдавна го преодоляха. Тук ние търсим далеч по-сложен и по-ювелирен синхрон в разиграване на импулсите на реч и движение, препращани от съответните мозъчни центрове до органите на речта и на движението. Насочваме уменията на актьора да ги разиграва така, че да постигне тяхната темпоритмична, динамическа, тонална и жанрова обогатеност и адекватност, тяхната стилова координираност. Към този синхрон се стремим - още от упражненията и етюдите задачи, до края на обучението, до постигане на цялостната психофизическа характеристика на образа в спектакъла, докато импулсите на реч и движение "затанцуват" в единна стъпка. Така неусетно за играещите обогатяваме и тяхната асоциативна мисъл и фантазия, и стиловия им, говорен и пластически диапазон.

Практиката ни многократно е доказвала, че е крайно нецелесъобразно сценическото слово и движение да се изучават като самостоятелни техники, невключвани и неподчинени на творчески задачи. И когато това не се избегне от самото начало на обучението, тогава те остават в "портфейла" на актьора като неприложими впоследствие технически "кръпки". Впоследствие той няма навика и уменията да ги комбинира в сценичния речник на своите бъдещи персонажи.

Завършвам с театралната Маска - от години разработван от мен феномен в обучението по сценическо движение.

"Съвременното западно общество отново се връща към маската. Това ново откриване е свързано с "ретеатрализация" на театъра и с акцента върху изразителността на тялото".²

Жак Копо е поразен от огромните възможности за развиване на актьорската техника и майсторство, които предлага жанра Комедия на маските. Шарл Дюлен особено държал на упражненията с маски, които позволяват на актьорите, лишени от мимика, да насочат своите усилия върху изразителността на тялото.

"Маската мълчи, когато тялото не говори".³

За учебната работа с театрална маска ние сме привлечени от години от нейната своеобразна алхимия, която инжектира в актьора творческа провокация. В докосването до нея,

и най-свитите и неподатливи към публична изява студенти не само забравят своите психически задръжки и притеснения, но израстват като актьори. "Играта с маска, помага и на неможещите да могат, а за можещите, предизвиква една ерупция на таланта" - проф. Д. Гюрова, НАТФИЗ "Кр.Сарафов"

В практико-теоретичното изследване на работата с маски вниманието ни се насочва върху: "архитектониката на психофизиологическата връзка" по израза на П. Брук,⁴ между театралната маска и актьора, върху етапите, през които минава тази връзка и върху следите, които оставя тя у играещия с нея актьор. Дългогодишният ми опит в учебната работа с маски утвърждава у мен увереността, че съприкосновението между актьора и маската е един многопосочен творчески акт, който, приложен дори само в обучението по сценическо движение, с особена сила рефлектира върху цялостното формиране на творческата личност на актьора. Необходима е обаче една съществена уговорка - играта с маски изисква предварителен етап на творческо съзряване, на богато въображение, асоциативна мисъл и разработен двигателен апарат. В началния стадий на образованието си актьорите все още нямат сетива за боравене с този сложен и деликатен "инструмент". Те трябва да са готови да осъзнаят как да получат от маската това, което би им дала и да ѝ дадат онова, което тя изисква от тях.

Какво дава на актьора театралната маска? Какви механизми за творчество отключва у него тя? Какви професионални качества изгражда у себе си той, докосвайки се до нея?

Илюзията на укриването

Маската гарява на актьора творческа свобода. Тя е вид параван за лицето, за неговата интимна мимика. Тя пробива през скования сетивата самоконтрол и така освобождава творческия потенциал за срещата му със самата нея. Както казва Жан-Луи Баро, "телата на хората по улиците са като запущени кранове и " за да отпусим крановете" в театъра прибягваме до маската".⁵ Поради тази илюзия, че актьорът е скрит от хищното око на зрителя, маската му позволява да комедианства на воля.

Активна провокация за творческото въображение

Маската залепва на лицето на актьора, "впива" се в него и със своето ярко изображение го тласва в игра още с първия поглед в

огледалото. Маската е онази алхимия, в съприкосновение с която актьорът отключва въображението си, мигновено променя физическия си тонус и потегля след своето ново "аз". Тя е възбудител на неговата образна фантазия. Всички хора притежават въображение. Но колкото е по-развит индивидуалния интелект, толкова по-висока е степенята, до която достига и неговото въображение. Интелекта развиваме по обратен път също чрез маската. Изследвайки душевните пластове на оформящия се сценичен персонаж, студентът развива своето пластично мислене. Той се учи да превежда на езика на тялото и да извежда чрез него психическия статус на сценичния образ, материализиран с пластически средства. Впоследствие, тя възнагражда усилията му с по-високо интелектуално стъпало, на което играта с нея го изкачва.

Сценическа смелост и яркост в сценичната игра

Маската не търпи бледото, пастелно сценично поведение. То не отговаря на окрупнените черти, които тя е наложила върху лицето на актьора. Маската обобщава цяла категория човешки типажи, тя е символ, сценичен знак. Маската, куклата и мимът имат някакво генетично родство, което им налага ярка и окрупнена пластическа "артикулация". Така неусетно, по сценическа принуда, за поддържа не живота на образа-маска в актьора се формират творческа смелост, дори дързост и вкус към ярко и категорично сценично поведение. Неговият сценичен почерк се обогатява, пропуква се вътрешната му капсулираност.

Усет за характерност

Това е великото творческо умение, което прави актьора особено богат, иносказателен, многопосочен в сценическото си поведение. Умение, в което се разкрива острата професионална наблюдателност и рефлексивност към явления, процеси, душевен мир. То изявява природна и придобита интелигентност, уменията за проникване в дълбочина в душевните гънки на даден персонаж - копиран от живота или сътворен за сцената. То изисква дързост и магнетизъм на сценичното излъчване. Въобще, палитра от качества, необходими за изява на високия талант. Маската в най-голяма степен провокира усета за характерност в актьора.

Избирателност на изразните средства

Поради крайната претенциозност към

яркост, съчетана с чистота и "четливост" на изразните средства, с които се изявява маската, тя има и заслугата да формира у актьора дисциплина и хигиена за ювелирна избирателност на средствата. Ярката и чиста стилистика на маската не позволява поднасяне на сбор от хаотично смесени асоциации за оформяне на типажа - маска стъпки, походка, статика и динамика, темпоритъм, жест, дихание, ракурс на всеки двигателен пояс спрямо останалите и спрямо лицето-маска, трябва да са подчинени на изявата на конкретния персонаж. Маската не търпи небрежна сценична "бъбривост" или паразитни - нечисти, неточни, нечетливи и неподходящи за заявения персонаж движения и поведение. В подобни случаи тя моментално го "напуска", дистанцира се от него, зрителят се обърква кое как да възприема и образът се "демаскира". Толкова силна и категорична е заявката, която маската дава от мига на поставянето ѝ върху актьора, че всичко, което се случва на сцената, тя обсебва за себе си и отнася към себе си. За този сложен сценичен баланс е необходима абсолютна творческа концентрация на цялостния творчески потенциал на играещия. "Убедена съм, че няма по-силно средство да овладееш вниманието на зрителя от огромното внимание и съсредоточеност, с които актьорът твори по време на спектакъла"⁶

Вътрешен професионален поглед

Изхождайки от обстоятелството, че актьорът с маска играе без възможност да се оглежда, наблюдава и коригира поведението си, той започва да развива в себе си т. нар. "вътрешен поглед". За безпогрешно действие на подсъзнателния усет за пласиране на тялото на човек в пространството му служи заложеният във всеки от нас "кинестетичен усет". Чрез този усет, усъвършенстван максимално, актьорът провежда безпогрешно пластическата партитура на своя сценичен персонаж. Задачата му става многократно по-сложна, когато преминем към т.нар. от нас "нестандартни маски". Тях поставяме на различни части по телата на актьорите, в резултат на което се получава съвършено нова, "нечовешка", иреална анатомия на новия образ - окачен примерно, на стъпалото, на опашката отзад, на тила и т.н. Тук вече вътрешният поглед към движението, концентрацията на вниманието, съвършената пластичност и отзивчивост на двигателния апарат, богатото въображение и асоциативна мисъл са в загължително творческо съдружие. Ето защо маската се оказва мощно педагогическо средство за формиране на поливалентен букет от професионални качес-

тва у бъдещите актьори.

Маската продължава да крие в себе си тайнства. Те са открити далеч преди нас и са ползвани с различни цели, в различни култури. Актьорът, който поема днес театралната маска в ръцете си, също може да я върне в каквато пожелае епоха и да я завърти на какъвто желае фокус. Режисьорът и педагогът могат да извлекат от нея магически сили, с които да събудят и разгърнат творческия потенциал на актьорите в различни посоки, защото нейните оръжия са многопосочни и неизчерпаеми. Колкото творци и школи се докоснат до маската, толкова пътища към нейните богатства могат да бъдат разкрити!

Симбиозата между наука за творчество и интуиция за творчество

Практиката показва, че познанието нерядко убива интуитивния, първоначален усет за творчество. Бих нарекла това "отмъщението на пирамидата", която убива с диханието си всеки любопитен да разгадае вечните ѝ тайни. Прекалено крайно ли разсъждава Луи Жуве, когато въстава срещу опитите за познаваемост на театъра. "Всеки опит да се проникне в театъра с помощта на теорията е невъзможен. Аристотел със своето "Пречистване за театъра" е просто един театрален фармацевт. Опитът на Дигро да обясни ролята на театъра се оказа жалък".⁷

Затова пък Майкъл Редгрейв, в спора между интуиция и метод казва: "Вярно, че в основата на актьорската игра лежи интуицията - но това не означава, че тя не се поддава на анализ".⁸

Ние също се присъединяваме с убедеността, че познанието е в основата на професионализма.

Ползвана литература:

- 1/ Paxton S. in Fall after Newton. Videoda Contact Collaborations, Inc. 1997 ("Пагане след Нютън, Videoda, ...)
- 2/ Enciclopedia dello spettacolo Roma, 1960, с. 67
- 3/ Инджев В. Невербалната комуникация в някои театрално зрелищни игри, сб. Куклено изкуство, С, 1993
- 4/ Брук П. Избрани съчинения, С, 1978, с. 67
- 5/ Баро Ж. Л. Размисли за театъра, С, 1970
- 6/ Георгиева Н. За творчеството на актьора в кулнения театър, сп. "Театър", бр.2 / 1977, с. 40
- 7/ Жуве Л. Мисли о театре, М, 1960
- 8/ Редгрейв М. Маска или лице, М, 1975



БЛАГОДАРИЯ ВИ, СКЪПИ ДАМИ

Отшумяха юбилейните дни на НАТФИЗ. Животът в академията продължава своя всекидневен ритъм с нови открития, победи, сълзи, радости, успехи и неудачи. Отново коридорите на НАТФИЗ гъмжат от артикулиращи, репетиращи, танцуващи студенти, а аудиторните поглъщат отново мисионерския плам на мърморещите, но неуморни педагози на изкуството.

Всяко ново поколение студенти идва с по-оскъден багаж от прочетено, но с несломимата мощ на чаткането... Интерактивна, креативна, мобилна, реактивна атмосферата все повече и повече затрупва и покрива с прах задълбочения действен анализ, подробното запознаване с историята на театъра, традициите в световната и българската култура на етиката, нравствеността, книжовността. Забързаната динамика на съвременното ни кара да забравяме да се възлеждаме и да ценим невероятното богатство, което притежаваме. И както клиповете постепенно са накарали нашето съзнание да привикне към нарицателността на Балзак, Стендал, Дикенс или Толстой, така и компютърните екрани ни карат да подминаваме с прибързана почит мъдростта на доайените на българския театър.

Искрено съжалявам, че юбилейната научна конференция, посветена на 60-годишнината на НАТФИЗ протече в скромен кръг на преподаватели и гости.

Как първокурсникът в НАТФИЗ би могъл да разбере "Как куклите проходиха във ВИТИЗ"? Каква уникална личност е бил Д. Б. Митов? Какви уроци по майсторство е получила проф. Надежда Сейкова? Откъде кандидат-студентите на НАТФИЗ биха могли да почерпят колоритната и безценна информация за историята на българския театър? От интернет...? Нима интернет

може да замести цветния разказ на проф. Николина Георгиева за това, че истинският талант и от нищо може да сътвори изкуство? Или от интернет начинаещият режисьор може да открие уникалната експликация и анализ на пиесите на Ибсен, Горки и Чехов на проф. Димитрина Гюрова? И кой линк би могъл да разкрие тайните на магията на маските, създавана от неуморимата проф. Анастасия Савинова? Нима напечатаният текст от докладите би могъл да донесе на читателя дълбочината на одухотворената енергия, с която бяха поднесени разказите на прекрасните дами?

Слушах докладите на проф. Снежина Панова, проф. Н. Ангреева, проф. Дойчина Синигерска, проф. Надежда Тихова, проф. Николина Георгиева, проф. Надежда Сейкова, възлеждах се в лицата им, а също и в очите на проф. Димитрина Гюрова, проф. Анастасия Савинова, проф. Вера Найденова и осъзнавах, че имам невероятното щастие и чест да пребивавам в този момент в "ордена" на големи български жени, скромно носещи на крехките си плещи отговорността за няколко поколения български артисти и творци. Бях горда с тази чест и огорчена, че студентската общност на Академията не присъства на този празник на истинската българска театрална духовност. Защото това не бяха сухи доклади с терминологична плънка, а мъдри притчи за обичта в изкуството и любовта към изкуството. Разкази за театралното майсторство, поднесени с искрящ хумор, грижовна деликатност и изстрадана мъдрост.

Благодаря ви, скъпи дами! Благодаря за науката на живота, която непреклонно и вярно предавате на младото поколение! Благодаря ви за вашия рицарски дух и за вашата непреклонна творческа душа!

Доц. Александра Хонг



БОЙКА ВЕЛКОВА

актриса



TÊTE-À-TÊTE

Родена е на 16 юни 1958 г. в София. Учи пет години в Държавното хореографско училище, а през 1983 г. завършва НАТФИЗ в класа на проф. Димитрина Гюрова. След това идва нейният голям шанс – училището на Луи Страсбърг в Ню Йорк. Има възможност да се докосне до груг свят, да бъде там, където са се учили най-големите актьори – Марлон Брандо, Ал Пачино, Робърт де Ниро, Дъстин Хофман, да гледа театър, да види за първи път мюзикъл, който е американска рецепта. Всъщност всичко това е било едно пътуване към себе си, за да разбере на какво още може да се научи.

Омъжена е за "кавалджията на вселената" Теодосий Спасов и има син на 14 години Теодор. През изминалата 2008-а година Бойка Велкова заслужено взе наградата "Икар" за ролята на Аркадина от Чехов, постановка на проф. Крикор Азарян в Театър "Българска армия".

- С какво започва годината за вас - играете на три сцени едновременно?

- Със същите роли, които играя през последните две-три години на сцените на Театър "Българска армия", на "Сълза и смях" и на Театър 199. Те се радват на огромен зрителски успех и продължават да бъдат в репертоара на тези театри. Това са Аркадина от "Чайка" на Чехов, Бланш от "Трамвай Желание" на Тенеси Уилямс, Марта от "Кой се страхува от Вирджиния Уулф" на Едуард Олби, Ан от "На чисто" на Нийл Лабют и 2-жа Банкс от "Боси в парка" на Нийл Саймън. За съжаление вече не играя в "В леговете" по романите на Димитър Димов и Теодора Димова "Агрияна". Това беше голямо предизвикателство за мен, защото играех 93-годишна жена. Надявам се и на нови роли, за които ще споделя, когато станат готови.

- На какво ви научи театърът, какво е за вас сцената?

- Сцената е моята работа, която много обичам. Театърът ме научи на организираност и дисциплина, на толерантност, на търпимост, защото там сме различни хора и в това е прелестта. А за да намерят те общ език, се изисква време, търпение и умения, които в годините развих у себе си. Театърът за мен е мое призвание. На сцената съм вече 27 години.

- Любимата роля, с която се срещнахте ?

- Всичките, защото зад тях стои много труд и изследователска работа. За мен актьорската професия е изследователска, попадаш в нечий груг свят на хора с различни мисли, чувства и действия от твоите. Така че ти трябва да изследваш тези характери, да се опиташ да ти станат близки. В

този смисъл актьорската професия е изследователска и е близка до моята голяма любов археологията - търсене на цивилизации, на антични неща, които разкриват други светове. Актьорът пък изследва човешката душа. Все пак мога да кажа, че предпочитам героите на Чехов. Мога да открия Елена Андреевна от "Вуйчо Ваньо", Олга от "Три сестри", Аркадина от "Чайка". Надявам се да мога да изиграя и Раневская от "Вишнева градина", така да завършва този цикъл на Чехов. Разбира се, обичам и Бланш на Тенеси Уилямс. Всичките ми образи са от една изключителна драматургия и за мен това е голямо предизвикателство. Заради такива текстове си струва да се давиш и да изплуваш.

-А коя е любимата ви неизиграна роля?

- Всички останали. Може да звучи нескромно, но е така. Това си е едно пътуване. Продължава твоята изследователска работа. Искam да стигна до нейния край, ако това е възможно. Но... не е достатъчен един човешки живот за това.

- Има ли рецепта за успешна роля и каква е тя за вас?

- В изкуството рецепти няма. Всеки има свой път, всеки е на различно място по пътя. Но най-важното е добрият екип и режисьор. Тогава има разбирателство, ясна идея и е въпрос на време да се случи чудото. Когато няма режисьор, истински водач, тогава нещата се разклащат. Аз съм щастлива и удовлетворена, че са ми се случвали чудеса. Иначе изключителните неща в изкуството са рядкост. Другите, които не са чак чудеса, но са добри и вълнуващи, любопитни за гледане, са просто стъпалата на стълбата, по която се изкачваме до следващото изключително нещо. И можем само да си го пожелаваме и да молим Бог да ни се случи. По този начин българският театър възкръсва. Той се радва на успех, на разбиране, на подкрепа, напуска границите на България.

Аз съм имала шанса да работя с най-добрите ни режисьори - Стоян Камбарев, Елена Шикова, Крикор Азарян, Здравко Мутков...

- По-младите или по-утвърдените имена предпочитате при работа?

- За съжаление, актьорът не си избира сам колегите. Но определено обичам да играя с по-младите, особено със студентите на Крикор Азарян. Така е в постановката на Коко Азарян "Трамвай Желание", където си партнирам с Камен Донеv и Георги Къркеланов, както и със Стефка

Янорова. Те са много талантливи, интересни, интелигентни, с умения, това много ме зарежда. Едно от нещата, които научих при Лий Страсбърг, беше да се връщам в началото. А това е младостта.

- Как гледате на наградите ?

- Те са знак за добре свършена работа, но и голяма отговорност. Винаги е било чест, че съм ги получавала - едните от колеги-актьори, другите от комисии. Те са ми давали кураж да продължа. Аз, обаче, се опитвам да ги забравя. Започвам винаги от нулата и се стремя да остана будна и адекватна на времето, в което живея, а не да се самозабравям. Наградата е нещо прекрасно за мига и пет минути след това е вече минало. Защото светът напрекъснато се променя, ние също. Всеки ден е едно предизвикателство, всяка роля е един бял лист, който трябва да бъде изписан.

- Суетна ли сте?

- По някакъв начин - да, което не е най-добрият атестат. Може би трябва да култивирам това нещо у себе си. Човек се учи, докато е жив. Опитвам се да променя някои неща, в които професията слага своя отпечатък. Понякога тя се превръща в капан. Човек започва да си мисли, че е специален, а това не е добре. Аз се развивам не само като актриса, а надявам се и като човек.

- Каква е разликата между Бойка Велкова в театъра и в личния ѝ живот ?

- Няма кой знае каква. В личния живот съм по-усмихната, а в работата по-съсредоточена и по-обсебена. Човек трябва да гледа по-леко на нещата и с повече чувство за хумор. Защото наистина резултати, постижения има, но цената им е много висока, излишно висока. Амбициите и желанията на човека трябва да не пречат на личния живот. Аз съм човек на равновесието и се опитвам да търся баланс и хармония.

- Творческо кredo, което отстоявате през годините?

- Непонаправим оптимист съм във всичко. Това не значи, че нямам своите страхове, но не се отказвам лесно, не се предавам току-така. Всяко предизвикателство приемам с отворени обятия, защото само така мога да направя крачката напред. Искam да отворя и други врати. Този ни живот е едно училище, човек трябва да приеме това и тогава всичко е наред. Не можеш да знаеш и да можеш всичко.

ЛИЛИЯ ДИНОВА

МАСА ЗА ДВАМА

ДИМИТРИНА ТЕНЕВА

Актриса в ДТ- Бургас

В живота на всяко дете има призраци, които излизат от приказки, книжки или филми. За децата, на които е писано по-късно да се занимават с театър има театрални призраци, които като всички останали ги облъчват с особен страх и обич и определят живота и професията им. Димитрина Тенева беше моят театрален призрак от детството (минало в Бургаския театър). Спомням си как с мои приятелки сме я следили по улицата, звънели сме ѝ непрестанно и безнаказано по телефона, писали сме ѝ писма. . . Шом сме я виждали в някое кафене, сме изчаквали да стане, за да вземем изпущения от нея фас да го приберем да му се възхищаваме и прекланяме... Гледала съм постановките, в които тя участваше по 30-40 пъти: "Вампир" от Антон Страшимиров с реж. Вили Цанков, "Животът- това са две жени" от Стефан Цанев, реж. Румен Велев, "Капан за самотен мъж" от Робер Тома, реж. Любомир Дековски, "Слуга на двама господари" от Голдони, реж. Недялко Йорданов, "Една за всички- всички за една" от Недялко Йорданов, реж. Недялко Йорданов... И най-важното: аз лично съм се чувствала изключително ценна, заради тези си действия. Добре, че е имала здрави нерви да ги понася.

Сега, след 20 и повече години, когато заминах за Бургас за интервюто си с нея, изведнъж се върнах в онова време и си представих, че на срещата ще дойде някакво страшилище, което (както винаги съм си представяла) ще гърми, ще лети, ще завихря всичко около себе си. (Пожелавам всекиму такава среща.)

Много странно, обаче дойде една съвсем обикновена и спокойна жена, която даже каза, че не пуши и никога не е пушила (явно сме прибирали за възхищение нечий друг фас), на всичкото отгоре сподели, че е човек без спомени- много бързо изтривала всичко от съзнанието си... Дори когато нейната майка ѝ разказвала нещо тя имала чувството, че става дума за друг човек.

МИЛЕНА БУРЖЕВА: След като изтривате всички спомени, изтривате ли и това, което казват, че най-важното за всеки актьор са аплодисментите в залата, любовта на почитателите, реакциите на публиката в залата?

ДИМИТРИНА ТЕНЕВА: Никога усещането на любов между мен и публика не може да се изтрие. То остава завинаги. Чувствата не могат да бъдат изтрети.

М. Б.: Тези 35 г. на сцената, които имате, можете ли да ги разделите на какви етапи?

Д. Т.: Като вихър отминават край мен нещата. Разбира се, че има пролет, лято, есен и зима... По един начин възприемах нещата, когато си млад, по друг начин, когато си зрял, но общо взето са минавали край мен като вихър.

М. Б.: За пролетта и лятото искате ли да



Д. Тенева, 1975 г.

кажете нещо?

Д. Т.: Най- тъжният сезон за мен е есента. И реалната есен, и другата, защото свършва младостта. Ето сега бликват съзми в очите ми. Игва старостта, а тогава не знаеш какво ще се случи.

М. Б.: Как определяте различните нива на авторите, режисьорите и колегите си, с които сте работили?

Д. Т.: Гледала съм да не тръгвам с подозрение, защото тогава нещата никога не се получават. Срещите ми с всички тях са били ползотворни. Не мога да се оплача.

М. Б.: Всички срещи на едно ниво ли бяха?

Д. Т.: Разбира се, че не са били на едно ниво, но съм се опитвала да извадя най-доброто от това, което ми се е предлагало. Например срещата ми с Йосиф Сърчаджиев беше незабравима, защото за мен той е виртуоз в актьорското

майсторство. Дълго време, когато репетирахме, забравях, че аз участвам в спектакъла и го гледах като зрител. Като че ли му е отворена отгоре чакрата и някой друг го ръководи свихе. Накрая режисьорът ми каза: "Ти забравяш, че си му партньор, а не зрител. Моля те, влез в ролята си." Така беше, докато свикнах с него, но той продължава да ме възхищава и до ден днешен. Дори сега, когато го гледах в последната му роля болен, отново беше на ниво.

М. Б. : Имате ли определение за актьорския стил, в който играете?

Д. Т. : Аз обичам истински емоционалния реалистичен театър. Старая се винаги така да играя. Струва ми се, че публиката обича този тип театър – вълнуващия театър, защото ако го няма вълнението горе на сцената, то не слиза долу в салона.

М. Б. : Нарекохте го вълнуващ театър?

Д. Т. : Да, на Станиславски. Новите форми за мен са чужди.

М. Б. : В театъра има неразбирателство между поколенията на тема театрални стилове, школи.

Д. Т. : Да, възможно е, но на мен не ми се е случвало. Слава богу с артистите и младите, които идват в театъра, мислим в една и съща посока, играем с едни и същи средства и не се е получило разминаване.

М. Б. : Нивото на театъра зависи ли от интелекта на евентуалната публика на един град?

Д. Т. : Да, зависи. Нашата публика е възпитана точно в този вид театър, за който аз говоря. И аз съм била част от тази публика и съм била възпитавана в този тип театър от времето на Леон Даниел, Методи Андонов, Юлия Огнянова. За това не мога да приема новите форми. Другите градове ни завивдат за публиката, която е много чувствителна и рефлексивна. На любовта отвъръщаме с любов. Така се получава голямата любов.

М. Б. : Считате, че публиката е еднаква от времето на Леон Даниел, Методи Андонов, Юлия Огнянова досега?

Д. Т. : Струва ми се - да.

М. Б. : Обаче режисьорите, които изброихте, не се кълнат в Станиславски.

Д. Т. : Те опитваха и други типове театър, но не бягат от истинския театър, от истинското преживяване на сцената, от това, което сме учили, че сцената е стая с четири стени, където едната стена я няма. И че актьорът трябва да

играе, както децата играят играта си - да си вярва на всичко.

М. Б. Само този театър ли е вълнуващ? Другите типове театър не са ли?

Д. Т. : Модерните ли?

М. Б. : И модерните, и постмодерните .

Д. Т. : Аз отказвам да гледам такъв театър. Театър на движението за мен не е театър. Това е танц и всичко друго, но не е театър. Театър се прави като се тръзва от сърцето. Чувството поражда действието, а не действието да провокира у мен някакви чувства..

М. Б. : По какво определяте кадърността на режисьора?

Д. Т. : По способността му да използва актьора като пластилин, за да извае най-изящните фигури. Да умее да открие у мен като актриса неподозирани качества. Да извади от себе си неподозирани неща на сцената. Да се изненадам, че това мога да го направя аз.

М. Б. : Случвало ли ви се е ?

Д. Т. : Случвало ми се е, да. Примерно с моя учител Методи Андонов. Във ВИТИЗ. На онази крехка моя възраст играх една много властна, деспотична жена – Бернарда Алба в "Домът на Бернарда Алба", а аз съм твърде чувствителна и слаба като човек. За първи път усетих, че мога да бъда и друга. Не в живота, а на сцената. Не знам той как ме накара да бъда друга. Това е талантът на големият режисьор. Много разговори... Той умееше да не поставя дистанция между актьора и режисьора. Да навлезе, ако щеш, в личния ми живот дори. Да ме опознае толкова добре, че да може да извади от мен неподозирани качества.

М. Б. : Преди много години, когато аз бях дете се притеснявах, че ще се преместите в някой софийски театър. Тогава ви се обадох по телефона, попитах ви и вие казахте, че това никога няма да стане. Аз обаче не повярвах. Помислих си, че само ме успокоявате. Но сега като гледам - наистина си удържахте на думата. Как стана така?

Д. Т. : Това се дължи на моя характер, на привързаността ми към родния град, към родителите ми, които са сами, носталгията ми по морето, вярата ми, че Бургас е градът на изкуството, където има толкова много добри художници, артисти, поети. От тук са тръгнали най-големите български артисти. Този град ражда хора на изкуството. Освен това аз не съм борбен човек и в мелницата на големите столични театри сигурно щях да бъда помляна.

Тази професия изисква и характер, който аз не притежавам.

М. Б. : Ако бяхте се преместили в софийски театър мислите ли, че щяхте да загубите нещо?

Д. Т. : Не мисля, че щях да изгубя. Не знам защо го казвам, но... там има и телевизия и кино, срещаш се с най-добрите актьори и режисьори. Но не исках да рискувам.

М. Б. : Струва ми се, че различните поколения артисти имат различен морал. Какъв е вашият морал на актриса?

Д. Т. : Опитвала съм се да бъда честна към работата си, към колегите си, доколкото това е възможно, защото има и много субективни неща в нашата професия, но съм се старала да бъда и толерантна, да обичам работата и на колегите си и моята, защото това е вид себеуважение.

М. Б. : Бяхте ми казали, че не обичате да бъдете център на внимание.

Д. Т. : Тази суета ми е чужда. Притеснявам се, когато ме спират хора по улицата и ми казват колко са ме харесали в някоя роля. Имам чувството, че това ми го казват от любезност. Обикновено благодаря, благодаря...Ето сега един любител на театъра е направил една градинка. Сложил е табела: "Градинката е под егидата на актрисата Димитрина Тенева." Вътре има много красиви цветя, в момента е направил две елхи. Този жест ме умилява. В същото време ме задължава. И ме притеснява. Минават хора, четат, сигурно се чудят дали аз имам нещо общо, а пък аз нямам нищо общо. Аз дори на терасата си нямам цветя. Но имам градинка.

М. Б. : Вие сте актриса, която винаги е влизала от роля в роля. Мислите ли, че сте от хората, за които времето стига за всичко?

Д. Т. : Случвало ми се е, когато гъщеря ми беше малка, да оцелявам нея, защото повечето време ми минаваше в театъра и трябваше да я отглеждат бабите. Разбира се, това касае всички майки, но при мен трябваше да деля любовта към театъра и към детето си и тя беше повече в полза на театъра.

М. Б. : Една голяма част от ролите си сте изиграли в така наречения социализъм, а друга в зверския капитализъм. Как тези две епохи се отразиха на работата ви и на вас като личност?

Д. Т. : Не мога да кажа, че има разлика, защото в нашия театър не се налагаше да играем някакви задължителни партийни пиеси. Обикновено съм играла роли от голямата, световна драматургия и от голямата българска. По времето на социализма Недялко Йорданов съумяваше да

спаси театъра. Играехме Иван Радоев, Стефан Цанев - това са автори, които са вечни и някак си останали в класиката. Например "Чудо" е класика в българския театър. Тогава бяхме поглезени, по-обгрижвани, имахме повече внимание от страна на първия държавен човек. Сега това липсва.

М. Б. : Двете различни епохи изискваха ли да правите различни компромиси?

Д. Т. : Аз лично не съм правила компромиси.

М. Б. : Мислите ли, че артистът трябва да бъде тактичен?

Д. Т. : Артистът трябва да бъде барбарон. Ние сме избираните. Особено когато си млад не можеш да кажеш : Не ми харесва тази роля. Това, че получаваш най-различни роли, те калява. Когато стигнеш до моите години можеш да си позволиш да избираш, но аз до ден днешен не съм си позволила това.

М.Б.:Може ли театърът да бъде бизнес и артистът мениджър?

Д. Т. : От театър не може да се печели. Артистът, който е много добър мениджър, не може да бъде добър артист.

М. Б. : Различните изкуства са различните облека на нещо невидимо, което трябва да бъде изразено. Какво е отношението ви към другите изкуства?

Д. Т. : За мен най-великото изкуство е музиката. Тя най-много влияе чисто сетивно на човека. Тя може да ме накара да полетя, може да ме накара да потъна в дълбокото, да бъда щастлива, да съм тъжна... Музиката страшно ми помага на сцената. Ако даден монолог не ми става, моля режисьорът да ми пусне музика. Като се получи монологът, я махам.

М. Б. : Идентифицирате ли театъра с музиката?

Д. Т. : Като че ли да. Дадена роля може да бъде сравнена с дадена ария или песен.

М. Б. : Ако музиката е най-великото изкуство защо в Библията пише "В началото бе словото"? Музиката не е ли вид мисъл? А мисълта не се ли облича първо в слово?

Д. Т. : Може би е индивидуално за всеки човек.

М. Б. : " Актьорът пише върху водата" . Въпреки това вие имали ли сте чувство за вечност?

Д. Т. : Не, нямам . Е, има спектакли, които се помнят. Примерно моноспектакълът ми за Емили Дикинсън. Но те са единици.

М. Б. : На зрителите ли разчитате повече или на критиката?

Д. Т. : На зрителите. Защото в днешно време като че ли я няма критиката. Критиката в някои случаи е субективна. Зрителят трудно може да те излъже.

М. Б. : Като деца ли са зрителите?

Д. Т. : Да, като деца.

М. Б. : Децата са глупави.

Д. Т. : Наивни - да, но ако я няма наивността публиката как да повярва в тази лъжа, която се случва на сцената?! Те си плащат да бъдат излъгани.

М. Б. : Това ли е най-висшата форма на човешко общуване - да знаеш, че ще те излъжат, и да си готов да вярваш?

Д. Т. : Мисля, че е така. . .

М. Б. : Зрителите не могат да ви дадат

вечност.

Д. Т. : аз въобще не се надявам на вечност.

М. Б. : В театъра по-кадърните или по-добрите хора предпочитате да са ви приятели?

Д. Т. : По-кадърните. Те са по-интересни с неочакваността в реакциите си. Другите са предвидими. Знам какво ще ми кажат, как ще реагират на дадена ситуация.

М. Б. : Кадърните не са ли по-нещастни?

Д. Т. : Да, защото са по-импулсивни, по-трудно могат да се нагаждат, но някак си ми се струва, че са по-истински.

М. Б. : Ще имате повече работа като приятел. Ще трябва повече да им помагате, да отделяте повече време.

Д. Т. : Да, имам време за тях.

ТЕАТРАЛЕН КАЛЕНДАР 2009

ПОСВЕТЕН НА 130-ТА ГОДИШНИНА ОТ ОБЯВЯВАНЕТО НА СОФИЯ ЗА СТОЛИЦА НА БЪЛГАРИЯ

При съставителите му:

Въпроси към

г-р ИОАНА СПАСОВА-ДИКОВА

- Как се роди идеята за календара?

- Идеите за създаването му дойдоха от две страни. От една страна в Института за изкуствознание-БАН вече съществува четиригодишна традиция някои от научните сътрудници и изследователите на секторите по изобразително изкуство, кино, музика или театър да предложат концепция и да подготвят за следващата година тематичен художествен календар, свързан с някое от съответните изкуства, изучавани в института по различни проекти. Тази година задачата беше възложена на сектор "Театър". От друга страна, напоследък Съюзът на артистите в България провежда активна политика за съхраняване на театрално-историческата ни памет и възраждане на спомените за големите наши творци, допринесли за развитието на българския театър. Ще припомня, че през 2008 излязоха четири юбилейни пощенски карти с изображенията на Агриана Бudevска, Стоян Бъчваров, Стефан Киров, Георги Стаматов, по случай годишнините от рождението на прочутите наши актьори. Това също беше една прекрасна инициатива на Съюза на артистите. Така че реално директните възложители на съставителите на календара - аз и колегата ми Николай Йорданов, бяха две институции. Имало е и предварителни

разговори със Софийска община, по случай предстоящата 130-годишнина от обявяването на София за столица на България.

- По какъв критерий са подбрани фотосите?

- С колегата ми имавме различни, даже мога да кажа доста смели и утопични идеи, някои от които обсъждахме и с други наши колеги. Една от тях например беше на всяка от снимките да има автограф на актьора. Разбира се, такива достатъчно на брой снимки не открихме. След ходене по архивите, ровене и търсене на снимки, някои от които бяха в много лошо състояние, ние бяхме принудени да се откажем от някои предварителни идеи. Искам да използвам случая да изкажа благодарност на хората, работещи в архивите на Съюза на артистите в България, Народния театър, Сатиричния театър, Театър 199 и Централния държавен архив, които ни съдействаха да открием тези редки визуални документи, запечатали образите на обичаните от публиката актьори в интересни и запомнящи се техни роли. Основните критерии, които бяхме заложили и запазили бяха следните: снимките да са само дванадесет, актьорът да бъде сам, а не с партньор, снимката да не е от всекидневие, а в театрална роля, носеща артистичния им дух. Имавме списък от петдесетина актьори, както и на някои от техните роли, изиграни на софийска сцена. Накрая подборът беше извършен в зависимост от качеството на намерените снимки,

като се постаряхме да включим актьори от различни поколения и по възможност от различни софийски театри – Народен театър, Сатиричен театър, Театър 199. Актьорите от Народния театър, който е с най-дълга история, са най-много. Също така се постаряхме до колкото беше възможно да запазим баланса между броя на актьорите и актрисите. Окончателният списък включваше Агрияна Бугевска, Васил Курков, Елена Снежина, Сава Огнянов, Зорка Йорданова, Владимир Трандафилов, Андрей Чапразов, Спас Джонев, Апостол Карамитев, Леда Тасева, Георги Парцалев и Невена Коканова като подгедбата върви в приблизителен хронологически ред по поколения и съобразно атмосферата и настроението, което според нас носеше дадена снимка спрямо дадения месец или сезон – снимката на Агрияна Бугевска, застанала в наситена с драматизъм и театралност поза, ни се стори подходяща за напрегнатото начало на годината. "Пролетната" Зорка Йорданова щеше да ни се усмихва през май, Чапразов - да ни гледа в "лъвската" си поза през юли, очите на Леда Тасева, осветена от мъждукащата светлина на свещниците, щяха да излъчват есенна тъга през октомври, писаната, изрисувана като на коледна картичка Невена Коканова щеше да ни радва през декември и т. н. Давахме си сметка, че всеки един притежател на календара, който отгръща неговите страници през годината лист по лист, ще се заглежда в актьорските лица и ще има различни асоциации, спомени, настроения. Може би дори различни в различните дни на месеца. Ето такава беше нашата идея – всеки да внася нещо от себе си, съзерцавайки снимките на нашите големи творци, така както това се случва всяка вечер в театъра при живото общуване между сцена и зала.

Въпроси към

гоц. НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ:

- *Скъп ли е подготвен проект?*

- Подготвен проект е скъп, разбира се. Необходими бяха обединените усилия на Съюза на артистите в България и на Института за изкуствознание, за да се реализира. А и без подкрепата на спонсора на тази инициатива – ЕКОРАК, той нямаше да стане възможен. Както винаги, говорим само за реалните цени на материалите и печатните услуги; трудът по издирването и подбора на снимковия материал, пред-



печатната му обработка, усилията на хората, които помогнаха по един или друг начин не влизат в сметката. Те са добавената стойност в този проект, която обаче няма как да се калкулира.

- *Какъв е тиражът и как ще бъде разпространяван календарът?*

- Календарът се отпечата в тираж 1 500 бройки. Той вече е разпратен по всички театри и заинтересовани институции. Трябва да

подчертаем, че календарът не се продава, а се раздава на хора и организации, тоест, в този проект няма нищо комерсиално. Просто искахме да актуализираме образите от миналото на българския театър. Мисля, че е важно за младите поколения, а и за всички нас. Впрочем, реализирането на проекта, което трябваше да мине през издирването на фото-снимки и тяхното обработване, ни накара да си дадем ясна сметка за ситуацията, в която живеем. Практически никой не се интересува от снимковия материал, който документира художествените факти. На много места те са в буквално насипно състояние. Миналата година например с няколко колеги подгедихме в някаква степен архива на САБ, който е регистрирал театралната дейност в страната между 1945 – 1990 година. Открихме и много снимки, но те трябва първо да се датират и локализируют (често пояснителните надписи са безвъзвратно загубени). Да не говорим, че една голяма част от тях трябва и да се дигитализират. Подобно е и състоянието на архивите в много от театрите. Знам случаи за абсолютно nihilistично отношение към историята. Не знам дали има друга страна в Европа, в която културната памет да е толкова къса. Всъщност, знам – няма друга такава страна. Нека да припомним – харчат се стотици хиляди левове за абсолютно безсмислени форуми и проекти в областта на културата, но никога не достигат пари за архивиране на театралния живот, за издирване, обработка и тиражиране на важни за културната ни история документи – фото, видео, аудио и други материали.

Така че календарът идва да ни покаже, че има прекрасни образи от отминалия и отминаващ във всеки един миг живот, който си заслужава да запазим за бъдещето. Това е наша обща отговорност – на театралното съсловие, на обществото.

К. А.



ГЛАСОВО-ГОВОРНА КУЛТУРА

АЛФАБЕ "Т"

В хода на работата си над дисертационния труд "Гласът като средство на драматичното", възникна естествена необходимост да огледам изследваните проблеми, собствените си наблюдения и заключения и чрез отношението и разбирането на театралните творци, които непосредствено участват всеки ден и всяка вечер по българските сцени в изграждане на театралната реалност. С тази цел анкетирах 30 души (актьори, режисьори, театроведи, музиканти и зрители) като им зададох следните въпроси:

Нужна ли е гласово-говорна култура на съвременния актьор? Доколко актьорът познава изразните възможности на гласа си? Защо певецът или танцьорът ходи на уроци цял живот, а актьорът в повечето случаи - не? Дали трудностите по реализацията на започващия кариерата си млад актьор е причина за понижените речово-говорни характеристики? Какво обезверява и притъпява амбициите и желанието за професионално развитие?

Показателно е, че малка част от отговорите се придържат стриктно към конкретно поставените въпроси. Повечето колеги изказват всъщност творческите и професионалните си вълнения, споделят стремежите и разочарованията си, представите си за театъра, свързвайки ги със словото и речта като нещо, което се подразбира, нещо определящо за актьорското умение, дори и в случаите, когато семантичката роля на думата в спектакъла се минимизира, измества или видоизменя. А това само по себе си вече е отговор на основния ми въпрос: нужна ли е гласово-говорна култура на съвременния актьор.

Тъй като не е възможно да се публикува цялата анкета, колкото и да е интригуваща, предлагам част от най-характерните отговори по избор на редакцията на сп. "Театър".

Проф. Маргарита Младенова, режисьор:

Театърът не е отражение на действителността, а нейно продължение. Той трябва да запази поетиката на словото и точно сега, когато редица разместени пластове в културата пречат на този процес, словото трябва да отстои и да не обслужва пошлото, а да издига, да култивира, да задава въпроси и да провокира в намирането на техните отговори. Винаги ме е занимавал гласът. Гласът е материя на думата. Има едно есе на Лорка, "Канте хондо", което много обичам, защото някак си то ми е помогнало да осъзная неща, които съм усещала, но над които не съм работила специално. Той твърди, че всичко от човешкия живот започва от гласа. Започва от гласа в тъмното, плача на детето. Изплакването на детето е първият знак, първият признак на живот и заявяване в света. Гласът е отклик на човека от природата, от стихииите, които са го създали. За мен гласът е изключително важен и с изключителна сила. Нещо абсолютно автономно, да не кажа, че и материално, в истинския смисъл на думата. Гласът, звукът имат своя потенция, своя материя, своя измеримост и работата върху него, за мене е изключително творческа и по същината си поетична работа. Гласът тръзва от душата, той извлича скрити трепети, скрити, несъзнателни познания, преди опита. И ги извежда и слага като принос в качества на творбата, качеството на представлението. За мен даже работата върху гласа е много по-вдъхновяваща, по-перспективна и по-интересна от самата работа

върху говора като правилност, като чуваемост. И ако стигнем до там един ден в "Сфумато" да имаме възможност да се съсредоточим в един толкова вътрешен, толкова лабораторен и толкова важен обект, аз бих провела цял процес. Единствено и само чрез гласа и през работа върху него.

Коя е вашата предпочитана система на актьорска техника, занимаваща се с гласа като самостоятелно изразно средство?

Като системи до голяма степен на Гротовски и Брук. Разбира се, и всички останали, но като че ли те по-скоро се занимават с пътя до думата, с пътя до словото, а не толкова с природното устройство на извличането на думата, както прави Гротовски с дишането, с нагласата на апарата, които са свързани с импулса като начало, като старт на целия процес. За мене най-вече Гротовски. Ние се опитваме да го ползваме и го ползваме със студентите, и в ателиетата, и в репетициите. С композитора Асен Аврамов изключително сериозно работим върху това. В представления като "Апокриф", "Черното руно", където работата върху гласа, върху звука е от особено значение, върху многогласието, върху разслояването на гласовете, върху целия регистър на гласа, който притежаваме. Оперният театър работи върху словото изключително по друг начин, с друга специфика.

Защо не се работи достатъчно върху гласа и културата на речта?

Предварително се съобразяваме за кого се правят спектаклите, какво върви на пазара и с купища други принуди, които някак си смаляват и притискат, изначално фрустрират възможностите на процеса. Хоризонтите се изместват, критериите също. Лабораторно не се работи в почти никои процес на българския театър. Това го твърдя съвсем отговорно. Може би някъде има някакво изключение, за което не знам и бих се радвала да съм сгрешила в оценката си, но уви, сигурна съм, че съм права.

Бина Харалампиева, режисьор:

Говорната културата зависи от решението на режисьора, зависи и от това как е обучен актьорът. Актьорите идват понякога неподготвени. За мен е изключителна подготовката.

Борис Луканов, актьор:

Словото е необходимо, независимо от новите идеи, според които то е противоположно за съвременния театър. Актьорското изкуство е синтетично - движение, песни, танци, музика, слово. Театърът работи със слово. Не знам как е сега в театралната академията. Аз завърших актьорско майсторство при проф. Сърчаджиев, техника на говора ми предаваше Любен Саев, правоговор - доц. Мара Георгиева, а художествено слово - Владимир Трандафилов. За съжаление, днес тези имена вече почти нищо не значат.

Марин Янев, актьор:

Шо е то гласово-говорна култура? Едното е техника на говора, другото е култура на говора. Тях можем да различим в забележките "не ти се чува" и "не ти се разбира". Между "не ти се чува" и "не ти се разбира" има съществена разлика и ако професионалистът актьор е наясно кога не му се чува и кога не му се разбира, той ще се старее в определени посоки да оправи своите пропуски. Говорим за умения, за технологията на работата на актьора върху ролята. Откъде тръгваш? Отвън или отвътре? Всеки има своя методология. Аз съм се учил от моя професор Боян Дановски. Започвам отвътре навън, т.е. първо идва въпросът "Защо?" Ако ти добре и точно си отговорил на този въпрос, тогава рискът да получиш обвинението "не ти се разбира" е много по-малък. Отговаряйки си на въпроса "Защо?", ти вече имаш своята логика и започваш да говориш логично. А в забележката "не ти се чува" има чисто технологически смисъл, тук се опираме до определени техники, които професионалният актьор не може да не владее. Днес, за жалост, гласово-говорната култура е занемарена. Дори най-елементарни скороговорки и говорни дефекти се тълкуват стил "синема верите" - тоест, като в живота. Свидетели сме на пълна анархия, ако се вслушаме в масмедийните, радио, телевизия и т.н.

Валентин Ганев, актьор:

Разбира се, гласово-говорната култура е основно изискване за съвременния театър и актьор. Стремехът към естественост, "като в живота" е много добър стил, да не е криворазбран, както е и с т.нар. "органика

въобще". Всяка "органика" и "естественост" съществуват само в определен контекст и съотнесени към всеки конкретен случай. Човек може да е органичен спрямо ситуация, постановъчна задача, жанр и пр. Нали в театъра всичко е повдигнато на котурни, по-ярко, по-контрастно. "Естественост" въобще е толкова нетърпима, според мен, колкото и назидателното преэкспониране на правоговора. Това наистина е територия на професионален спор между поколенията, който ми изглежда безсмислен, когато се води заради самия спор."

Добрият глас даденост ли е? Правите ли упражнения преди представление?

Добрият глас е даденост, но и нещо, което подлежи на развитие и обогатяване, а също така изисква поддържане. Преди представление аз загрявам с няколко прости упражнения, събуждащи гласово-говорния апарат. Това включва дихателни упражнения, упражнения, загряващи резонаторите и свалящи напрежението от лицевите мускули, езика, устните, челюстта и т. н. Нямам метод, който да нарека мой. Има роли, за които полагам усилия да търся различна от естествената ми тоналност. Например да говоря по-ниско, по-високо, с хрип, по-глухо, по-звънко и пр. Обичам да си изгряя със смяна на ритъма на речта. Хигинс в "Пигмалион", Малволио в "Дванайста нощ", Старбък в "Човекът, който прави гръжд", Владиков в "Хъшове" и в "Контрабасът". Опитвам се да разделям ролите си на различни "рафтове" и гласово, и говорно. Актьорът би трябвало да се отнася към гласово-говорното си самоусъвършенстване подобно на музиканта. Друг е въпросът, че не го прави със същата страст и трудолюбие, може би е по-мързелив и по-самонадеян или просто професионално по-глухав. Резултатът е налице: повсеместно занемарен говор, съсипани гласове, бledi и незапомнящи се, без индивидуалност и пр. Има и обективни причини за това: запрашените, лошо вентилирани и неоросени сцени, огромното натоварване, което имат някои актьори, мръсният зрадски въздух. Казвайки това, едва ли съм най-добрият пример за обратното, поне се опитвам да не ме носи течението.

Слава Георгиева, актриса:

Естествено, че е нужна и не мога да си представя театъра без култура на речта. Преди години съществуваше прекалено артикулиране, приповдигнато поднасяне на текста, патетично, но за мен като актьор е важно винаги да разбирам за какво става дума, да знам смисъла. Трябва да се търси баланс между техниката и вдъхновението. От Юлия Огнянова съм запомнила нещо, което е закон за мен. Колкото имаш - толкова. Колкото го усещаш - толкова. Трябва да е истинско, да е вярно. Няма нищо по-ужасно да "изкараш" нещо, което не "минава" през душата ти.

Стоян Георгиев, актьор:

През последните години се чувства осезаемо липса-

та на гласово-говорна култура. Защо се стигна до тук? Неминуемо, общата културна картина дава отражение върху говорната култура на актьорите в театъра. Аз от 1982 г. се занимавам с художествено слово с деца, след това започнах да водя драматичен състав в едно училище. През ден съм там и ги наблюдавам и чувам как говорят, но по-притеснителното е, че никой не им прави бележка. Аз може би съм имал щастието, че Владимир Трандафилов беше приятел на дядо ми и личното ми общуване с него много ми помогна да развия отношение към словото. Гледал съм го за първи път в "Крал Лир" в Народния театър, на втори балкон и попивах всяка думичка. Тогава играха Мила Павлова, Спас Джонев, големи чародейци на художественото слово.

Силвия Лулчева, актриса:

Категорична съм, че човекът може да постигне с гласа, текста и говора невероятни характеристики и неповторими художествени образи. Това е един от инструментите, който актьорът трябва да "точичи", "остри", поддържа с особена стриктност и хигиена. За съжаление, заедно с демократичните промени и разни други политически и социални турбуленции в държавата, се наложи мнението, че е демоде да се говори чисто, ясно, точно - дори с пренебрежение го наричаха "красиво". Разбира се, това е една вълна, която идва и си отива, а е важно какво остава. Започна да се говори немарливо и небрежно, уж по-близо до естественото, което не е вярно, защото аз съм пробвала и казвам със сигурност, че зрителят или не те чува, или не те разбира. От сцената, когато си на метър по-нависоко, избива личната ти простотия, ако има такава. Когато тя не е образ, а е просто безпомощност на артиста, е жалко да го гледаш. Сигурна съм, че грамотният и съвестният към изговора и към говорната характеристика на героя си е актьорът, който има бъдеще. На времето моята учителка по английски казваше, че човек трябва да научи един чужд език, за да научи български. Препоръчвам страшно пламенно на колегите си да отворят ушите си за чужди езици, за да могат да научат и да говорят по-добре на български. Понякога се сблъсквам с чудовищна неграмотност по сцената и това ме обижда, защото не искам да съм част от съсловие, което не познава правоговор и правопис.

Июана Буковска, актриса:

Кандидатствах в Академията и заради желанието ми да работя върху културата на говора. Ако словото звучи някъде фалшиво, някъде невярно, интонационно заучено или интонационно си еднакъв във всичките си роли, значи ти си се механизирал и си направил някакъв вид щампа и не си истински на сцената. Най-лесният начин да те хванат, че не си свършил работата, това е словото. Искам да споделя изключително интересната и полезна за мен работа с гласа и говора с Красин Йорданов. Той ни връщаше в детството, в подсъзнанието, в сънищата, в неща, които дори поня-

кога не ти се е искало да си мислиш, но когато те върнат там, ти откриваш къде си се заключил, кога си се затворил, какви са причините да искаш да бъдеш органичен, а да не можеш. Понякога изкуствено поставените бариери и лицедействие в общуването навън, пречат да си истински на сцената, защото те са ти създали една клетка, която трудно се разрушава на сцената, а в живота се поддържа с лекота."

Проф. Иванка Бенчева, преподавател по сценична реч в НАТФИЗ "Кр. Сарафов":

Мястото и ролята на гласово-говорната култура в многовековния опит на театралното изкуство са се оценявали различно. Като елемент и условие на конкретния сценически образ, дори като причина за успеха или неуспеха на даден спектакъл, като мярка на актьорско майсторство и режисура значението ѝ е безспорно. Владеенето на основните изразни средства на словото и спецификата на езика са съществен процес в опитите за обновление на театъра. Овластяването на взаимоотношенията между различните средства на сценичното поведение е основен проблем и за актьора, и за режисьора в съвременния театър, онази сфера, в която може би най-безпогрешно се проявяват техните таланти и умения.

Кризисната ситуация, която се очертава в културата на речта е факт. И все пак от 90-те години насам се забелязва един процес на преоценка на тази ситуация. Достатъчно причини за това има в самия театрален процес и в разширяването на връзките между западната и източната култура. А и глобализацията, за която толкова много се говори напоследък, стимулира по-нов начин отношението към езика и преди всичко към националния език. Така че, гласът и културата на речта като начин на съществуване на словото и средство на драматичното изкуство е колкото изкушаваща, толкова и неизчерпаема тема. Важното е, че днешният творец не е загубил интереса си към нея и продължава да се вълнува, да се развива, да не се примирява, защото културата на речта отразява още по-глобалната култура на нацията.

И все пак и сега, както и по времето на Софокъл, "измежду всички чудеса няма по-голямо чудо от човека, който се е научил да говори". Благодарение на своя човешки глас.

Ралица Ковачева



РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

СРЕЩА С ТАНЯ МАСАЛИТИНОВА 60 ГОДИНИ ПОД СВЕТЛИНАТА НА ПРОЖЕКТОРА



Таня Н. Масалитинова с родителите си
Н.О. Масалитинов и Екатерина О. Краснополска
София. 1927 г.

Ако се опитаме да обобщим данните с които разполагаме, ще видим, че за 60-годишната си активна дейност на театралното поприще Таня Масалитинова е пресъздала около 100 роли в театъра, телевизията и киното, има 10 постановки, превела е доста текстове от руски и френски език. Не случайно употребявам думата "активна", защото и днес 87 годишната актриса не е престанала да се интересува и занимава с театър. Наскоро читателите на сп. "Театър"(кн. 1/3 от 2007 г.), имаха възможност да се запознаят с чудесния ѝ превод от руски език в стихове на пиесата на Виктор Фет "Долината на Доли или Мутираният Мутон".

Тя е един от най-интересните събеседници, които съм срещала. Спомням си вълнуващата ни първа среща преди 26 години в дома на наскоро починалата ѝ майка - актрисата и театралната педагожка Екатерина Краснополска. Благодарение на нея днес разполагаме с безценно документално богатство: архивите на големия актьор, режисьор и педагог проф. Николай О. Масалитинов, на самата Краснополска и на дъщеря им Таня Масалитинова, които последната подари на Централния държавен архив. Днес когато разговаряме с нея за творческия ѝ път не можем да не зададем въпрос, свързан с нейните родители.

- Каква е ролята на родителите ви за израстването ви като театрал?

- Цялата атмосфера в нашия дом "миришеше" на театър. У нас постоянно идваха артисти (с някои от тях мама репетираше вкъщи), драматурзи, интелектуалци. От артистите бих посочила Кръстьо Сарафов, Иван Димов и Марта Попова, която беше първа приятелка на мама, от писателите - Йордан Йовков, Рачо Стоянов и Ст. Л. Костов, които работеха с татко. У нас идваха и директорът на Народния театър Владимир Василев, критичките Вера Пушкаръова-Пехливанова и Лудия Шишманова и др.

Мисля, че моите родители никога не са подозирали, че аз мога да стана актриса. Всъщност мен ме отглежда баба ми по майчина линия-бивша учителка по френски, чудесна, интелегентна и много добра жена. Тя обичаше да

ме води на театър и особено на кино. Майка ми се занимаваше с мен не много често, но когато го правеше, беше много ефикасно. Когато завърших средното си образование, бях приета в Софийския университет, специалност славянска филология. Но мама категорично се намеси. По нейно настояване, аз се явих на конкурс в Художествената академия. През есента на 1940 г. вече бях студентка I-ви курс, специалност живопис в класа на Илия Петров. Там следвах три години и бях добра студентка. И колкото да е странно, без да иска, баща ми стана причина да се запая по театъра. През лятото на 1943 г. той ми предложи да посещавам така наречените "курсове за опресняване на провинциални артисти". "За да не скучаеш през лятото"- каза той. Преподавателите бяха същите, както и в Държавната театрална школа. И макар, че отидох от чисто любопитство, това реши съдба-

та ми.

- Участвували сте в няколко постановки на баща си. Разкажете за съвместната си дейност.

-Аз не играх много при татко. Аз влязох в театъра, когато той беше на път да излезе от него. Първата ми роля, в неговата постановка, беше Мариана в "Тартюф" от Молиер (1944г.). Тази роля не ми беше нито възложена, нито работена с баща ми. (По това време бях студентка в Школата и ние бяхме евакуирани заедно с Народния театър в Пиргон). Без позволение на родителите ми, успях да се включа в турнето в провинцията и в "новите земи" (Кавала, Драма) на част от трупата на театъра. Наложи се размяна на актьорите и така попаднах в "звездния състав"-участваха Кръстьо Сарафов, Константин Кисимов, Магда Колчакова. Бях съвсем неопитна, но се справих. По този повод Кръстьо Сарафов, Кисимов и други актьори написаха много окуражително писмо до моите родители.

Друга постановка на баща ми, в която играх беше "Шастие" от П. А. Павленко (1951г.). В нея играех ролята на Лена. При тази постановка имах конфликт с баща ми, заради тълкуването на една сцена-обяснението с Воропаев (Иван Димов играеше главната роля). Въпреки това настоях на своето. Мен не можеше никой да ме разубеди, ако бях убедена в нещо.

Най-хубавата ми роля при баща ми беше Ирина в "Три сестри" от А.П.Чехов (1953 г.) В тази постановка работихме много добре. Той прие моето мнение, което се различаваше от обикновеното тълкуване на ролята (романтична) и я представих като активна и волева дама.

Играх ролята на Негина в неговата последна постановка "Таланти и поклонници" от А.Н. Островски (1955г.). Ролята стана много добра, но не толкова силна, колкото Ирина в "Три сестри". Татко вече беше уморен и болен. Той изцяло ми се довери за изпълнението. Беше вече по-възрастен в мен.

- Имало е критики срещу баща ви след 9 септември 1944 г., свързани със системата Станиславски. Разкажете за неговия метод на работа.

- Покрай една дисертация, наскоро си припомних за критиките на Любомир Тенев срещу баща ми. Последните му постановки, разбира се, не бяха на това ниво, на което са били постановките му като млад. Беше уморен, болен, притеснен. Упрекват го от сегашна гледна точка, че не е бил за новото. Той създаде свой стил в театъра. Беше

голям актьор, надарен с богата интуиция, аналитичен ум и много ерудиран човек. Опитът си от МХТ той пречупва през собствената си индивидуалност и приспособява към изискванията и нуждите на българския театър по онова време. По този начин се роди неговият собствен метод, който е бил изграден върху основите на системата на К.С. Станиславски, но е имал за цел не да експериментира, а да превъзпитава вече напълно утвърдени, талантиливи актьори и да ги обедини в единен, творчески стил. Масалитинов беше прочут с придирчивостта си към сценичното слово, което самият той владееше до съвършенство. Той не търпеше на сцената нелогична, неизразителна и замъглена реч. Първото, което въведе в театъра, бяха законите на речта. За всичко се съветваше с поета Николай Лилиев, драматург на Народния театър, който му беше пръв приятел. Той неуморимо, до края на живота си изучаваше българския език, защото смяташе, че чистотата на езика, националната специфика на всичките му форми е първото нещо, с което трябва да блести един национален театър. В работата си с актьора, той преди всичко определяше "логическите ударения". Трябва да се има предвид, че той имаше много кратки срокове за нова постановка- месец-месец и половина, а част от актьорите по-бавно възприемаха и именно "логическите ударения" разрешаваха тези проблеми. Той предпочиташе да "умре в актьора", както казва Немирович-Данченко, отколкото да блесне за сметка на изпълнителите. Липсата на външния ефект (което напоследък в нашия театър се изроди в самоцелно и безсмислено самоизтъкване на режисьора) се компенсираше с дълбоко, развълнувано и честно отношение към авторския замисъл.

Спорът между баща ми и Любомир Тенев, всъщност е спор между татко и Хрисан Цанков и Боян Дановски, привърженици на немската школа. Но това дори не може да се нарече спор. Хрисан Цанков беше талантлив режисьор, но неговите постановки бяха общо взето в същия стил като татковите. Баща ми умееше по-добре да работи с актьорите. Разликата между него и Боян Дановски беше голяма. Боян Дановски беше съвременен режисьор, но не всички актьори разбираха неговия умозрителен метод. Баща ми разказваше интересна случка за постановката на Дановски "Егор Буличов и другите" от М. Горки (1949г.). На него се обаждат, почти плачейки Кръстьо Сарафов. (Те бяха много близки приятели). Според баща ми, Сарафов беше гениален

актьор, но интуитивен. Бай Кръстьо казва: "Коля спасявай ме! Ролята не ми върви. Боян нещо ми говори, а аз не го разбирам. (Сарафов играеше Егор Буличов). След като Кръстьо Сарафов мина ролята с баща ми, я изигра великолепно.

- Каква равностойност може да направите за творческия ви път като актриса?

- Много е важна каква ще бъде първата ти роля. А моята първа роля, като актриса в Народния театър, беше много сполучлива. Людмила във "Васа Железна" от М. Горки (1947 г., постановка на Кръстьо Мирски).

Моят път в театъра не беше лесен. Големият плюс, който имах, беше името на баща ми, въпреки че ми беше много трудно да се измъкна от неговата сянка. Той не обичаше роднинските протекции и съвсем не ме протежираше.. Доброто в моята кариера е, че попаднах в сполучливо време. Тогава театърът много се подкрепяше и особено младите актьори. Гледам сега колко е трудно за един млад човек да пробие (освен ако не измъкне някоя песничка и не завърти дупе, т.е. не се прояви в "шоу"), пък и публиката днес е на друга вълна.

- Каква маска най-добре ви подхожда - трагичната, комичната или драматичната?

- Аз не мога да приема формулировката "ампло", защото за мен един образ не е ампло, а е жив човек с всичките положителни, отрицателни, смешни и трагични черти на характера. За мен няма непременно драматични или комични роли, а живи образи. Човек носи в себе си и трите маски. За това толкова обичах Ивон от "Ужасните родители" (1991 г.), която накрая се самоубива, но преди това има много смешни моменти.

- Кои са любимите ви роли?

- Всяка възраст има най-добра роля, която понякога не е най-любима. Искам да дам един пример. В Ленинград бях гледала великолепната постановка на Товстоногов на "Еснафи" от Максим Горки. Мечтаех си да играя ролята на Вдовицата, която в спектакъла се играеше от актриса на моята възраст и с моите данни. Когато Товстоногов дойде да постави същата пиеса в Народния театър (1971 г.), ми наложи, а нямаше как да откажа роля на Товстоногов, да играя ролята на Безсеменова. Тя също беше централна роля, но ми беше безинтересна. Едва не легнах за операция за да се отърва от тази роля. Останах в постановката, благодарение на Роза Сирота, асистентката на Товстоногов, която ми каза: "Товстоногов заминава, а ти можеш сама да си измислиш

ролята, както си искаш". И аз я измислих и тази роля беше отбелязана като едно от най-големите постижения в постановката. Именно с тази роля станах народна артистка.

Аз винаги имах свое виждане и не се стеснявах да си ползвам роля, която ми е интересна, макар и да дублирам и която решавах по моему. Така стана с "Огненият мост" от Б.С. Ромашов (1954). Когато прочетох пиесата се влюбих в ролята на Ксения, неголяма, но според мен най-добре написаната женска роля. Режисьорът Филип Филипов първоначално не прие насериозно заявлението ми, защото бях млада за тази роля. Но после до такава степен хареса моята трактовка на ролята, че ме премести от втори в първи състав и ролята има голям успех. Тук посочих примери затова, че една роля може да има успех, независимо от това дали в началото към нея е подхождено с любов или с омраза, важно е да се намери верният подход.

Всяка възраст има своята любима роля. От младежките ми роли аз страшно обичах две роли - Олга в "Година на странстване" от А.Н. Арбузов (1955 г.) и Ирина от "Три сестри" от А.П. Чехов (1953 г.), но най-голям бум направих с "Огненият мост" от Б.С. Ромашов (1954 г.).

През средната ми възраст, бих посочила като любими роли: моноспектакъла "Едит Пиаф за себе си" (1968 г.), който ми донесе огромен успех и ролята на Еда в "Пеперуди, пеперуди" от Алдо Николай (1972 г.) в театър 199; ролята на Матеев в "Аквариум" от Алдо Николай (1968 г.) и на 2-жа Алине Солнес в "Майстор Солнес" от Х. Ибсен (1980 г.) в Народния театър и централната роля в телевизионния спектакъл "Джени, жена по природа" по романа на Колдуел (1968 г.).

През късната възраст любими мои роли са: Катерина в "Бягството" от М. Величков (1978), Втора актриса в "Театър любов моя" от Валери Петров (1981) и Ивон в "Ужасните родители" от Кокто (1991) в театър 199. Последната ми хубава роля, която играх до 84 годишна възраст, е на Мадам Ней в "Най-древната професия" (2004), отново в театър 199.

- Как работите над ролите си? В спомените си споделяте, че при някои характерни роли рисувате героините си?

- Първо трябва да се заразиш. Ролята да ти влезе в кожата като болест. Ще посоча едно от характерните неща в моето творчество, останено ми като завет от моя баща Николай О. Масалитинов: "Ако някоя роля ти харесва, но не ти е дадена, ти работи върху нея сама, научи я,

измисли я и ще видиш, че рано или късно ти ще я изиграеш".

Защо обичах театър 199? Защото там сами си избирахме ролите. Едит Пиаф беше едно от големите ми постижения. Аз за първи път в световния театър драматизирах нейните спомени.

Всяка роля изисква различен подход и се изгражда по различен начин. Ако ролята е далеч от моите данни-възрастови или физически, аз я рисувам, за да имам представа за тази жена, която ще играя. После, когато имам вече представа за външния ѝ вид (който после може и да се промени), започвам да я съживявам. Тогава вкарвам характерните ѝ черти, които се проявяват в действие. Това, че имам външна представа, ми помага да облека образа в жива форма. Например в "Огненият мост" и двете възрасти на героинята - 40 и 65, бяха далеч от моята възраст - по това време бях 30-тина годишна. Тази роля започнах отвън навътре. Благодарение на художествената ми дарба я нарисувах във всички моменти и като по-млада и като по-стара и с различни костюми. Като тръгнах от външния вид, аз много точно си я представих цялата каква е.

- Имате щастието ваши изпълнения да бъдат приети възторжено от двама съвременни чуждестранни автори-съветския писател Самуел Альошин, автор на пиесата "Сама" и австрийския писател Ханс Крендлесбергер, автор на пиесата "Пенсиониране". Разкажете за срещите си с тези творци.

"Сама" беше постановка на Моис Бениеш в Народния театър (1957 г.). Славка Славова играеше 14-годишната ми дъщеря, а Лили Попиванова беше моята съперница. Имах удоволствието да играя и с Юлия Борисова в ролята на Попиванова. Тя гастролира с тази роля в Народния театър. Тази пиеса не беше пропагандна, а в разрез с това, което Партията проповядваше за запазване на семейството на всяка цена. Моята героиня Мария, не принуди мъжа си да остане насила, а го пусна да си отиде. Мисля, че това беше моя много успешна и хубава роля. Авторът Альошин, който присъства на премиерата и участва в обсъждането на постановката, ми надписа пиесата си с думите: "На милата Таня Масалитинова, великолепната изпълнителка на ролята на Мария Михайловна, с благодарност от автора С. Альошин". Пиесата има много голям успех. Тогава имаше хубава практика-публични обсъждания на пиесата. Ние седяхме на сцената, а публиката задаваше въпроси. Лили Попиванова често споменава за

това обсъждане, което продължи до 3 часа през нощта и никой от публиката не си отиде порано. Тук трябва да отбележа, че тя беше една от най-добрите ми приятелки и партньорки в много постановки на Народния театър.

"Пенсиониране"(1973г.) дължи появата си на Иванка Димитрова. Тя беше гледала тази пиеса във Виена, даде я да се преведе и я предложи на театър 199. Покани ме за свой партньор. Тя покани и режисьора Любен Гройс, за мен най-добрия от своето поколение. Пиесата беше написана малко в абсурден стил. Тогава беше смелост да се борава с такъв стил. Тя покани автора на премиерата. (Официално от името на театър 199). Той беше във възторг и каза на премиерата, че непременно ще ни уреди гастрол във Виена и това се осъществи около 1975 г.. Аз вече живеях в Лондон и оттам отидох до Виена. Играхме в "Академи театър"-разкошен, голям театър. Салонът беше препълнен. Преставлението мина много добре. На другата сутрин трябваше да се върна в Лондон. Доиде да ме изпрати моя стара приятелка, омъжена за австриец, която ми донесе 12 вестника със прекрасни отзиви за нас. Помня, че в някои вестници оценката беше, че нашият спектакъл е по-добър от техния.

- Каква е ролята на партньора на сцената?

-Много е важно партньорите да са единомишленици, еднакво да възприемат решенията на действието и да имат близък стил на игра. Най-добрите ми партньори на сцената са от жените-Славка Славова, а от мъжете-Апостол Карамитев и Георги Георгиев-Гец. Партньорството ми с тях на сцената беше от голямо значение за моя творчески живот. И тримата ми бяха колеги от Народния театър, но най-много партньорства в този театър, главно като млада актриса, имах с Апостол Карамитев. Една от първите ми роли в театъра беше Любош Шевцова в "Млада гвардия"(1947 г.). Тогава постановчикът Боян Дановски ми представи своя ученик Апостол Карамитев, който трябваше да играе ролята на моя приятел Сергей Левашов. След това имахме хубави партньорства в "Стари другари" от Леонид Малюгин (1949г., постановка на Гриша Островски) и в "Години на странствуване" от Алексей Арбузов (1955, постановка на М. Бениеш), в някои български партийни пиеси, както и в телевизионния театър. Беше много талантлив и интелигентен актьор и можеше да направи още неща. Предполагам, че мечтата му беше да вземе един випуск на ВИТИЗ и като Любимов да направи соб-

ствен театър. След специализацията ни по режисура беше взел клас, но скоро след това почина. Отигде си твърде млад, докато снимаше филма "Сватбите на Йоан Асен 22".

Със Славка и Гец често играехме в едни и същи пиеси в Народния театър, но без да си парнираме (освен в "Сама", постановка на Бениеш-1957 г. където си партнирахме със Славка Славова и във "Вечер" от Алексей Дударев, постановка на Д. Гюрова, където си партнирах с Гец). Със Славка бяхме много близки приятелки, но като партньори се открийхме в театър 199 и направихме много успешни постановки. Първата такава постановка беше в "Бягството" от Михаил Величков (1978 г., постановка на Младен Киселов). "Театър, любов моя" от Валери Петров (режисьор Младен Киселов (1981 г.), спектакъл, който се игра десет сезона, винаги при препълнен салон, и който ни донесе най-голям успех, беше създаден по нейна идея. Последната мечта на Слава беше Валери да напише "Театър, любов моя №2", на същата тема, но при новите условия. Но съдбата реши друго... Последната постановка в която участвахме беше "Най-древната професия" (2001-2002 г.). Имаше 50-годишно незабравимо приятелство, което ужасно ми липсва. Беше много голяма актриса, която имаше истински трагедичен талант. Мисля си, че тя, която имаше нелека съдба, поне умря щастлива, че е играла до последния момент-най-хубавото нещо за един актьор.

С Гец партньорството ни започна в късна възраст, първо във "Вечер" в Народния театър. Това беше чудесна пиеса от т.нар. "нова вълна" от белоруския автор Дударев. Бяхме забележително трио-Гец, Рачко Ябанджиев и аз, с режисьор Димитрина Гюрова, която великолепно умееше да работи с актьорите. Там Гец направи бляскава роля на стария чудак Мултик. Мога да кажа, че както си подхождахме като партньори със Славка Славова, така си подхождахме и с Гец. Разбирахме се с половин дума, с едно движение, с един поглед. В "Скъпа Памела" от Дж. Патрик във Варненския фестивален комплекс (реж. Асен Шопов), аз играех старата буклуджийка Памела, а той старият чаровен мошеник Сол. С него танцувахме едно невероятно танго, а публиката се смееше и ръкопляскаше. След това направихме компилация от две едноактни пиеси под заглавие "Комедия дел Апартаменте" с партньорка Адриана Андreeва към театър "Маска"(1992). Мисля, че най-добрият ни дует е в пиесата "Играта джиг" от американския драматург



Таня Масалитинова и Георги Георгиев-Гец в "Ню Йорк. Плаза хотел" от Н. Саймън. Театър Барбуков. 1996 г.

Коубърн. Спектакълът ни бе поръчан от Михайловградския театър (1992 г. реж. Бойко Илиев). После го играхме из цяла България и един сезон в театър 199. В "Може би на покрива има кон" от Иржи Шотола (1994, реж. Крикор Азарян) на театър "Барбуков", играхме тримата-Славка, аз и Гец. Спектакълът се игра повече от 100 пъти при пълен салон. Няма да забравя последното представление в Стара Загора на комедията на Нил Саймън "Ню Йорк-Плаза хотел"(9 април 1996 г.), след което Гец получи инсулт. Няколко месеца по-късно той почина.

- От кога датира интереса ви към режисурата?

- Отдавна имах интерес към режисурата и особено след като видях постановката на Товстоногов на "Еснафи" от Максим Горки (те гостуваха в София). Около 1962 г. Народният театър гостува в Москва и Ленинград. Бяхме покани на премиерата на "От ума си тегли" от Ал. С. Грибоедов, постановка на Товстоногов и останяхме потресени от нея. На другия ден постановката беше спряна. Оттогава ми се зароди мисълта, че всяка пиеса може да се играе по нов начин. Реших да се занимавам с режисура, но преди това да изкарам стаж при Товстоногов. И Апостол Карамитев имаше същото желание. Благодаря на Господ, че минахме през школата на Товстоногов. Гледахме неговата постановка (два пъти спирана от цензорите) на "Римска комедия", много смела и остра пиеса, в която зад

древността прозираше нашата действителност, както и репетициите и премиерата на "Идиот" по Достоевски със Смоктуновски в ролята на княз Мишкин. След Ленинград отидохме в Москва при Ефрос, който също беше в немилост. Стажът ни при него беше кратък, но много интересен. Освен репетициите при него, посещавахме и театрите "Съвременник" и "Таганка". И отново ми направи впечатление, че от неготам качествени съвременни пиеси, правеха потресаващи спектакли. Там за първи път видях младия Висоцки. Последните два месеца от стажа ни изкарахме в Чехословакия и Полша. Там гледахме съвсем нова драматургия-абсурдни пиеси. Апостол харесваше новата традиционна грама, а аз повече новаторската, особено в Чехословакия (беше преди събитията от 1968 г., викаха им "чешкото чудо").

- Споделяте, че за вас работата на режисьора е по-интересна от тази на актьора. Разкажете за режисьорски си метод и за някои ваши постановки

- За себе си отчитам като едно от основните ми качества като режисьор-умението ми да работя с актьорите. Дори такъв костелив орех като големия актьор на Пловдивския театър Димитър Панов (бай Пано), ме слушаше и направи хубава роля първо като гост в Смолянския театър (1974 г.), а после и в Пловдивския театър в пиесата на Драгомир Асенов "Професия за ангели"(1974). С мен актьорите обичат да работят като режисьор. Лично аз много обичам да работя с актьорите от провинцията, които са по-малко нафукани и по-работливи от столичните си колеги. Когато се завърнах от Англия, ме поканиха да поставя в Смолянския театър "Служебен роман" от Елд. Рязанов (1976г.). Заварих готово разпределение на ролите. Следобяд в хотела ме посети група актьори. Те ми казаха: "Другарко Масалитинова, много искаме да работим с вас. Бихте ли ни дали дубльорство? Съгласни ли сте да работим следобедите в извънработно време? Съгласих се. Директорът ми вдигна скандал. "Нямаме пари да Ви платим за втори състав". Отговорих му: "Не искам пари. Ние ще работим в извънработно време и с нищо няма да оцетим първия състав". Подготвих абсолютно еднакво двата състава. На Художествения съвет гръмнаха унищожителна критика на втория състав, но аз настоях и той да се пусне на сцената. Така вторият състав има не по-малък успех от първия. Жената на директора ми каза след

преставлението: "Като гледам нашите актьори, сякаш не са същите. Много голям успех сте постигнали".

Докато бях в Смолян, получих покана от Габровския театър да поставя пиесата на Ярослав Дитъл "Мъж на чиния". Пиесата не беше много силна, но по това време авторът ѝ беше много популярен у нас със своите сериали. Аз реших, че по-подходящо е тя да се направи на музикъл. Композиторът на Народния театър Крум Табаков написа музиката. Стана великолепен спектакъл, който имаше огромен успех. Когато чехите дойдоха да го гледат, не можах да го познаят, но много го харесаха.

Една от най-добрите ми постановки беше "Милият лъжец" от Дж. Килти във Варненския театър (1978). Пиесата е написана по кореспонденцията на Б. Шоу с известната актриса Кембъл. Димитър Хаджиянев и Катя Динева получиха наградата на СБА съответно за мъжка и женска роля за участието си в този спектакъл. По повод смъртта на Д. Хаджиянев излезе статия в която се отбелязваше, че ролята на Шоу е била неговата коронна роля.

Днес си давам сметка, че ако можеше да се подмладя с 50 години, сигурно бих станала режисьор.

- Какъв тип театър харесвате?

- Аз приемам всяка театрална форма, стига да бъде убедителна. Баща ми беше против празния формализъм. Трикът заради самият трик. Театърът трябва да има много изразни форми и не случайно Станиславски (по думите на баща ми) е казвал: "Ако щете застанете на главите си, стига това да е убедително". Аз с огромно удоволствие съм гледала модернистични постановки в Полша като "Процесът" от Питър Вайс и "Тангото" от Мрожек-абсурдни пиеси, великолепно представени и ясни на полската публика.

Аз мисля, че понятието "добър театър" е вечно, независимо от стиловете на пиесите и постановките. Да изиграеш една съвременна пиеса, поставена от добър, съвременен режисьор и изиграна от добри актьори, е също така сложно, както да изиграеш в класически, традиционен стил една класическа пиеса. Понякога абсурдни решения от традиционна гледна точка в една класическа пиеса, ако са решени талантливо, не отстъпват на другото решение, ако са представени убедително. Т.е. може да има интересно решение, ако има смисъл в него. Всичко зависи от степента на таланта и на актьора, и на режисьора.

Ася Дертлиева-Киселинова

ИЗ ФОТОАРХИВА НА СП. „ТЕАТЪР“



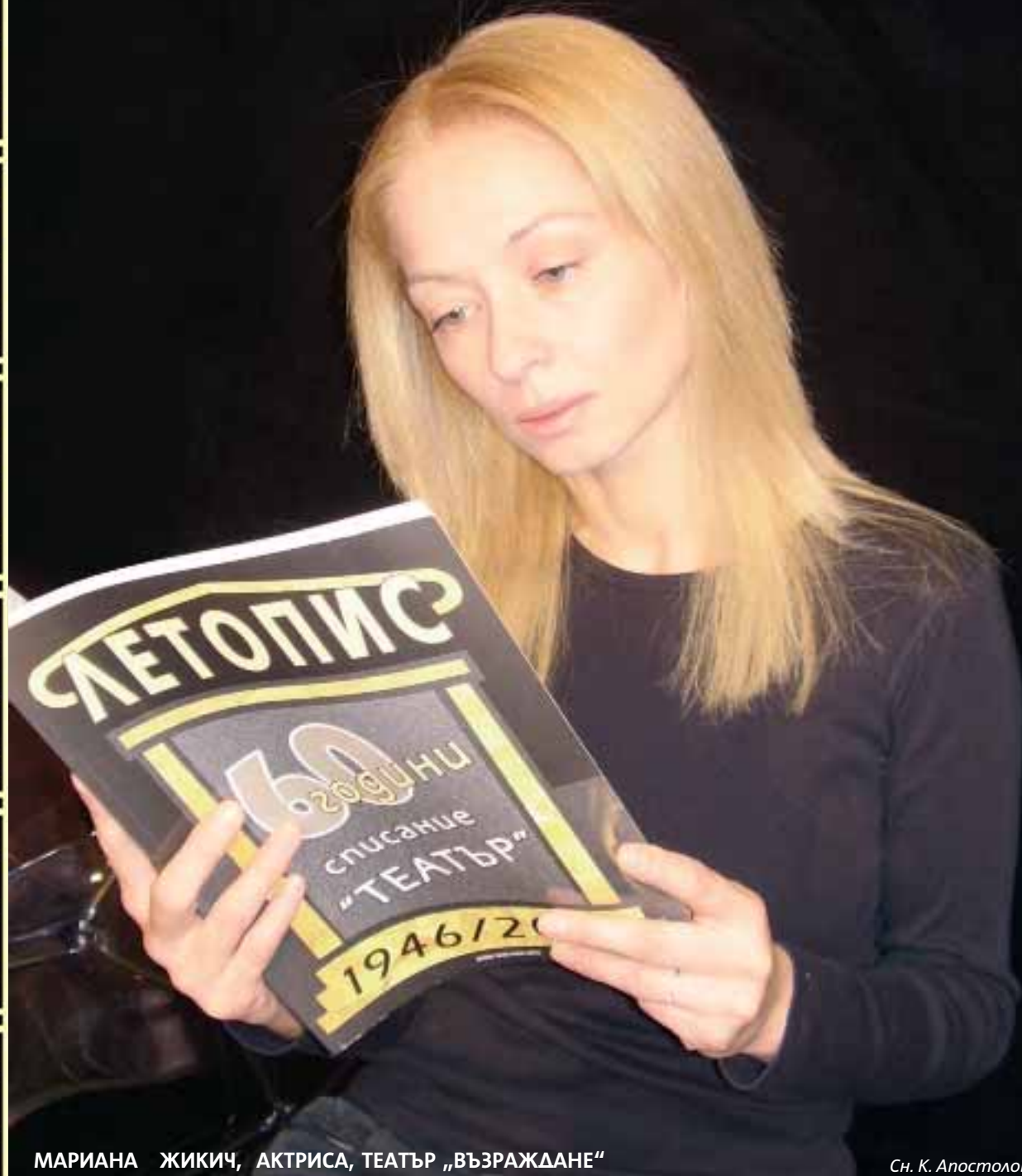
СНЕЖИНА ЧЕЛЕБИЕВА

АКТРИСА

КНИГАТА „ ЛЕТОПИС 60 ГОДИНИ
СП. „ТЕАТЪР“

МОЖЕТЕ ДА НАМЕРИТЕ В:
КНИЖАРНИЦАТА НА НАТФИЗ
„Кр. САРАФОВ“

КНИЖАРНИЦАТА „ БЪЛГАРСКИ
КНИЖИЦИ“, СОФИЯ,
УЛ. „АКСАКОВ“ № 10 (зградката
„Кристал“).
Цена 20 лв.



МАРИАНА ЖИКИЧ, АКТРИСА, ТЕАТЪР „ВЪЗРАЖДАНЕ“

Сн. К. Апостолова