# ТЕАТЪР

7 - 9 '2009



## КАРОЛАЙН ТОМАС; ЛИЛИЯ АБАДЖИЕВА
## АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА; ДИМИТЪР ВЪЛЧЕВ
## РОМЕО ПОПИЛИЕВ; ЕЛВИРА ПОПОВА

20940 ISSN 0204 6253

## ДИСКУСИЯ ЗА КРИТИКАТА
### Десети малък сезон в "Сфумато"

Десетият малък сезон на ТР "Сфумато" започна с дискусия за арт критиката, проведена на 18.06.2009г. в галерия "Васка Емануилова". В нея взеха участие представители от печатни и електронни издания, в които се публикуват отзиви и критика за литература, театър, визуални и пластични изкуства - "Литературен вестник", вестник "Култура", списание "Театър", www.litclub.com, www.dramaturgynew.net и др.

Участниците в дискусията очертаха проблеми, общи за всички области на арт критиката, и напълно валидни и за театъра в частност. Излагам ги в синтезиран вид, като към някои прилагам примери от областта на театъра. Подреждането не е свързано със степента им на важност.

1. Оперативната критика е на изчезване. Смята се за непрестижно да се пише оперативна критика, защото в нея "няма как да напишеш нещо наистина сериозно". Най-често оперативна критика се пише от студенти и докторанти. Утвърдени професионалисти рядко се ангажират с оценка и конкретно мнение по повод на някакъв културен факт.

2. Няма доверие в обективността на критиката - смята се, че ако е положителна е PR акция, а ако е отрицателна е лично разчистване на сметки и аргументите са некомпетентни.

3. Езикът на критиката. Критиката трудно успява да намери подходящият израз и изказ, "златната среда" между прекалено академичният и ежедневният език. Понякога се използват сложни, гръмки, но нищо не значещи фрази. Малцина са тези, които успяват да изразят експертното си мнение на разбираем и четивен и за неспециалисти език. Ако нещата са написани разговорно или в по-свободен стил, се смята, че това е непрофесионално или звучи несериозно, защото не е достатъчно теоретично, концептуално, положено в съответния контекст и т.н.

4. Няма общуване между отделните съсловия по изкуствата, а и дори вътре в рамките на едно съсловие хората са разделени на различни фракции, лагери и т.н. Например в областта на театъра има "независими" и "обикновени" (зависими?) критици, като не е ясно каква е разликата между тях, освен името? От какво всъщност са зависими едните и от какво, или кого, са независими другите?

5. По отношение на много нови културни реалности критиката и теорията тук са неподготвени. Още по-малко публиката е подготвена и възпитана за възприемане на неща, различни от конвенционалното изкуство.

6. Тук възниква и следващият въпрос-за образованието на бъдещите критици. Примери от образованието в НАТФИЗ на театроведите:

-то включва огромен обем информация от различни области на изкуството,културата, историята, философията и т.н.-най-вече до 80-те години на 20 век по света и тук. 90-те не се учат подробно и информацията за тях е оскъдна.

- студентите по театрознание се учат да пишат главно за драматичен театър, но нямат раздел от обучението, който да е свързан конкретно с писането за пантомима, куклен театър, танцов театър, а още по-малко с нови или неконвенционални форми на театъра.

-преподавателите на театроведите в НАТФИЗ не пишат оперативна критика или го правят рядко. Вероятно това е един от факторите студентите също да не са много активни в този вид писане и публикуване.

7. Липсват истински критични позиции. За да ги има, критикът трябва да не е обвързан с лични отношения с никой от съсловието и да е материално независим от писането си, което е трудно изпълнимо. Да пишеш оперативна критика е неблагодарна работа както в материален план (ниско заплащане), така и в морален, защото често си създаваш врагове с писанията си. Получава се депрофесионализиране на критиката заради ниското заплащане. Тя се свежда до нивото на журналистика, информация или жълта преса -не се ангажира с оценки, а трябва да е нещо леко за четене. Повечето сериозни и можещи да пишат хора, рано или късно се оттеглят от критиката и търсят реализацията си като историци и теоретици на изкуството, в журналистиката, или преподаването във висше учебно заведение по изкуствата. Горе-долу това са перспективите пред завършващите театроведи. По-малко вероятни са работа в Министерство на културата или друго учреждение в сферата на изкуствата, или като драматург на театър.

8. Критиката си остава маргинална и без достатъчна видимост. Като че ли от нея се интересуват само пишещите я и техните колеги от гилдията. Публиката и изпълнителите май нямат нужда и интерес от критиката? Няма резултат от критиката-тя почти не предизвиква отзвук и нищо не променя.

Вероятно всичко написано дотук като изводи на поредната дискусия за арт критиката, също е само поредното, безсмислено изброяване на всеизвестни проблеми...

*Николина Делева*

**СОФСПРАВКА**
**02/ 811 77 77**

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

КОРИЦА I СТР. – Каролайн Томас ( горе, вляво, четете на 29 стр.); Академия за преподаватели ( горе, вдясно, четете на 52 стр.); Лилия Абаджиева ( средата, вдясно, четете на 36 стр.); Сцена от „Казанова“, сценография и костюми М. Додова ( четете на 44 стр.).

# ТЕАТЪР

Година LXIII, бр. 7-9/2009, 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)
Боян Алексиев (дизайн)
Тинка Николова (стажант-редактор)
Емил Илиев (стажант-редактор)

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

**Ч Е Т Е Т Е**

• Мексикански театър (2) • Рецензии за „Тапетите на времето“ и „За вредата от тютюна и други шеги“ (9) • „Христос и Магдалена“ в Ню Йорк (13) • Антония Катранджиева (18) • Отзиви за „Христос и Магдалена“ в американския печат (28) • Каролайн Томас (29) • Година на Гротовски (35) • Лилия Абаджиева (36) • Маестро Димитър Вълчев (39) • Марина Додова (44) • Тодор Танчев (47) • Александра Василева (49) • Академия за преподаватели (52) • Варненско лято ‘2009 (58)

Печатни коли: 7,5
Формат 60/84/8

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

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

Печат – „Омега М“, тел. 938 60 71

## ИЗ ФОТОАРХИВА НА СП. „ТЕАТЪР“
## *ТЕАТРОВЕДИ на Българския театър в началото на пътя си*



НЕВЕНА ИНДЖЕВА



СТЕФАН ТАНЕВ



МАЙЯ БАСМАДЖИЕВА

DE FACTO

# Поглед върху развитието на текста *за театър в Мексико* от XVI век до 50-те години на XX век

Елвира Попова

Пътят, който извървява мексиканската драматургия до момента на националното си консолидиране през 50-те години на XX век, е път на търсене на националната идентичност и минава през доиспанските ритуални церемонии, през влиянията на средновековния, бароковия, класицистичния и романтичния европейски театър, като не винаги текстът е доминиращ. Настоящото изследване се центрира изключително върху употребата на текста в театралното представление в продължение на четири века на териториите на днешно Мексико.

В развитието си като независима държава Мексико преминава през различни етапи, в които преобладават вътрешни и външни конфликти, борба за национално освобождение, а след това усилия за скъсване с политическите, икономически и културни модели на влияние, които без съмнение налагат великите сили като Испания, Франция и Съединените щати. Както в политическо, така и в културно отношение формирането и утвърждаването на национална идентичност е основната линия на действие в многобройните актове на драматичната творба „Мексико". Срещата, сблъсъкът и последващото смесване на местната доиспанска цивилизация с европейската култура (предимно испанска между XV-XVIII век), дава като резултат нови форми на развитие, основаващи се на хибридността между местно и привнесено отвън. Този процес на смесване, чието следствие е синкретизмът, се проявява не само в изкуството, но изобщо в мексиканския мироглед. Пригаждането, адаптирането към местните условия и обогатяването на чуждите модели ще се превърне от своя страна в модел, на който ще се подчини развитието на Мексико както в политико-икономическо, така и в културно отношение векове наред.

1. *Текстът в театъра науатл и евангелизаторския театър*



Ако обърнем поглед назад във вековете, ще се изправим пред липсата на запазени текстове на езика науатл – езика на индианците, обитаващи територията на днешно Мексико до испанската конкиста. Липсата на запазен текст или фрагмент от текст не позволява да се направи точно заключение за използването му по време на религиозните церемонии-спектакли. Според изследователката на този период Мария Стен, театърът науатл, както всеки друг театър с религиозен произход (като гръцкия, египетския или японския), е тясно свързан със земеделския цикъл и в неговите представления танцът, пеенето, музиката и драматичното действие нямат строго определени граници.[1] В този спектакъл-ритуал основното действие е човешкото жертвоприношение и мълчаливото вървене на жертвата към мястото на свещения акт е истинската драма, която не се нуждае от думи. Сравнявайки концепцията за трагедия на древните гърци и на обитателите на Мезоамерика, Стен подчертава, че „в спектакъла-ритуал наблюдаваме оскъдица от думи, защото мястото им е заето от жеста, танца и музиката. [....] Ако в древна Гърция думата моделира чувствителността на зрителя, в спектакъла-ритуал мястото ѝ е заето от самото действие".[2] Може би най-важната причина за отсъствието на текст в доиспанския спектакъл-ритуал на територията на днешно Мексико[3], е неговата същност на случване-в-момента и не на представянето на предварително създаден текст. Това случване-в-момента обединява чрез религиозната екзалтация

зрител и изпълнител и придава символичен характер на театъра науатл.

Със завладяването на териториите от испанците през XVI век се внасят формите на средновековния европейски театър донесени от испанските мисионери (францисканци, йезуити и августинци).

Без съмнение, през XV и XVI век в Испания вече се развива ренесансовият театър, творят автори като Лопе де Руеда и Сервантес, но за нуждите на процеса на евангелизиране мисионерите използват жанрове като мистерията и аутосакраментала, представителни за европейския религиозен средновековен театър. Както отбелязва мексиканският театрален историк Антонио Маганя Ескивел, „става дума за привнасяне (трансплантация) на чужди форми в помощ на религията". [4]

Това „привнасяне на чужди форми" ще се превърне в модел, определящ за векове напред пътя на развитие на изкуството в Мексико и в частност на театъра. Невъзможността да се преодолеят чуждите влияния в политически, социален и културен аспект налага за дълъг период подражанието като форма на поведение и творчество. Но в същото време тази трансплантация не остава механична, защото за да функционира, тя се пригажда към чувствителността, познанията и потребностите на района. Евангелизаторският театър от XVI век е един хибриден театър, в който мисионерите се стремят към точност на адаптациите в тематично отношение и същевременно към близост до темперамента на индианците. Но езикът, на който се изпълняват представленията, е езикът науатл, а актьори са самите индианци, които от своя страна оставят отпечатък, вплитайки елементи от старите си ритуали като музика, танц, костюми, сценография. Тоест, синкретизмът на евангелизаторския театър от XVI век се проявява като съчетание на християнско съдържание и пластични елементи от индианските ритуали и шествия.

Освен формите на религиозен театър (моралите, мистерия и ауто сакраментал), мисионерите йезуити привнасят, макар и по-ограничено, театрални форми от нерелигиозно естество, което позволява да се говори и за театър с хуманистична насоченост. Това са текстове, които йезуитите използват в обучението в училищата, основани от тях. Някои от тези текстове са внесени от Испания, други са написани от преподавателите по латински и реторика – алегорични диалози, трагедии с морализаторски или сакрални теми. Но този „хуманистичен" театър не прехвърля стените на училищата и не след дълго остава да съществува само като упражнения по декламация.

Другата линия на развитие на театъра от този период, от която има запазени текстове, е тази на светския, креолски театър – текстовете са написани от креоли (от испански произход, но родени в Нова Испания), сред които ще отличим Фернан Гонзалес де Еслава с „Духовни и свещени беседи" *(Coloquios espirituales y sacramentales*) и „Интермедия за двамата разбойници" *(Entremūs de dos rufianes*) и Хуан Перес Рамирес с „Духовното сгодяване между овчаря Педро и мексиканската църква" (*El desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia Mexicana*, 1574). „Беседите" на Гонзалес де Еслава принадлежат към религиозния театър, а Интермедиите – към светския. Сюжетите са взети от живота в Колонията и от Библията, написани са в стихове, повечето персонажи са алегорични.

„Духовното сгодяване между овчаря Педро и мексиканската църква" е алегорична комедия в стихове, считана за най-старата пиеса написана в Америка. Диалозите се градят на въпроси и отговори, езикът е книжовен, за разлика от този на Еслава.

Между двете форми, развили се и в европейския средновековен театър – религиозен и светски, театърът прави първите си стъпки по земите на Нова Испания.

Първите петдесет години след завършването на конкистата, историците наричат „хибридна зона", в която се събират двете тенденции – европейската и индианската, създавайки нов стил който се проявява в архитектурата, скулптурата, поезията и театъра. Но според Мария Стен, „Ако в архитектурата и скулптурата изкуството на хибридното оживява по време на Колонията, то както в поезията, така и в театъра, европейският елемент се оказва помощен."[5]

2. *Текстът в театралните прояви през XVII, XVIII и XIX век.*

Целият XVII век в Нова Испания, както и на стария континент, минава под знака на Барока. Безспорно централна фигура в мексиканската

литература и култура от този период е монахинята Сор Хуана Инес де ла Крус, „десетата муза", както я наричат съвременниците ѝ, и която по думите на големия мексикански поет Октавио Пас, е Фениксът на Мексико. Поетеса, изследователка, ерудит, или просто жена, която не се побира в рамките на своето време, Сор Хуана твори и в областта на театралния текст. Комедиите и аутосите на Сор Хуана са създадени изцяло под влияние на бароковия модел зададен от Лопе де Вега в „Изкуството да се пишат комедии в днешно време" (1609) и също под влияние на Калдерон де ла Барка – динамично действие и интрига структурирани в три хорнади и наситени с объркани идентичности, нарушаване на аристотелевите единства за място и време, съчетаване на комично и трагично, алегорични персонажи в аутосите и типологичните персонажи на дамата, кавалера и грасиосото (комика) в комедиите, стремеж към разрешаване на философско-религиозни тези, поетичен и реторичен език. Въпреки принадлежността си към един известен модел, текстовете на Сор Хуана „Затрудненията на един дом" (*Los empecos de una casa*), „Божественият Нарцис" (El *Divino Narciso*) и „Любовта е лабиринт" (*El Amor es mas laberinto)* блестят на хоризонта на мексиканския театър със свеж език, перфектна форма и желание за вкарване на национални теми и мотиви. За първи път в драматичната литература на испански език Сор Хуана въвежда персонаж от мексиканската митология – Богът на Царевицата – в лоата на аутосакраментала „Божественият Нарцис". Според цитираната по-горе изследователка Мария Стен, това е смел акт с двойно значение – както литературно, така и социално, защото доиспанските богове са забранени от Църквата и от Инквизицията и защото е израз на необичаен за епохата поглед да се поставят на една и съща висота индиански и християнски божества.

През XVIII век Мексико все още е испанска колония (продължава да се нарича Нова Испания) и така както в метрополията, и тук се развиват неокласическите литературни форми, които в Испания представя Ф. Де Моратин и според които театърът е „училище на нравите". В социално-политическия контекст на колонията трябва да отбележим формиращото се чувство за мексиканска националност и преобладаващото критично отношение на по-изгнатите слоеве от населението (креолите) към социалната действителност, което през следващия век ще доведе до постигане на независимостта на страната. Театърът не отразява тези тенденции и не се осмелява да заеме определена социална позиция. Според авторитетния мексикански историк, теоретик и драматург Родолфо Усигли, „чужди актьори, чужди творби, систематична опозиция от страна на местните театри спрямо националните автори"[6] е най-характерното за театралната ситуация в Мексико през XVIII век. Въпреки това, ще спомена местните автори от тази епоха (XVIII и началото на XIX век) Хосе Хоакин Фернандес де Лизарди с „Всички срещу Пайо" (*Todos contra el Payo*) и Мануел Едуардо де Горостица с „На хляб и вода, но с теб да съм" (*Contigo, pan y cebolla*, 1822), които почти успяват да си съперничат с испанските автори, чиито творби се предпочитат в колонията, но остават в тази морализаторска насока, характерна за неокласическия театрален текст. „Всички срещу Пайо" е сатира на недъзите на обществото, като чрез персонажи-типове авторът прави аналогия между болните в една лудница в град Мексико и членове на мексиканското общество. Затова въпросът, който задава авторът чрез своя герой „Кой път да поеме в това общество от луди?", би могъл да бъде въпросът на самото Мексико в първите години на независимия му живот. Макар и не особено блестяща като структура, вписваща се в морализаторската ниша на литературата, ценното при тази пиеса е в нейната критичност към обществото, в сатиризираната пъстра социална картина на Мексико от края на XVIII и началото на XIX век.

Комедията на Горостица също критикува, но не обществото като цяло, а безпочвения романтизъм у младите девойки от епохата, които прекарват времето си в четене на сантиментални романи и изгубват представа за реалността. За разлика от Лизарди, Горостица разполага действието в Мадрид (самият той е испанец, служещ и живеещ в Мексико) и по думите на Р. Усигли, „нищо в комедията не е мексиканско – с изключение на каквото, което пият персонажите."[7]

През XIX век романтизмът, превърнал се в паневропейски феномен, преминава границите и на Мексико. И тук настава време за национално освобождение и независимост, за приповдигнато патриотично чувство, което вече намира отра-



*Национален център по изкуствата в гр. Мексико*

жение в театъра. Романтизмът в мексиканската литература и театър се развива в две линии, чиито представители са поетите Фернандо Калдерон и Игнасио Родригес Галван. Ф. Калдерон изразява един начален романтизъм, далеч от националните теми, безразличен към бурното време в което живее, пишещ за дами и кавалери в далечни епохи и замъци, но с умела композиция, диалог и персонажи. В И. Р. Галван еманира романтичната концепция за сливане на живота и изкуството. Типична романтична творба, в „Муньос, посетител на Мексико" (*Mucoz visitador de Mexico*, 1838), Галван чрез историята на креолската конспирация от XVI век прави ясна алюзия на съвременната му действителност – идеалите на народа за национално освобождение срещу властта на злодея чужденец. Във формално и тематично отношение пиесата на Галван е изцяло в романтичната парадигма на Виктор Юго, зададена в Пролога към „Кромуел" и „Ернани" - конфликт между индивид и общество, романтични герои с титанични измерения, побиращи възвишеното и гротескното, идеал за свобода, жената сублимирана като носител на святото, на чистото и непокварено, готова да жертва живота си за любимия, поетичен език изпъстрен с метафори. В тематично отношение тази пиеса отразява националните пориви за независимост, която се постига през XIX век.

3. *Следреволюционната епоха и театралния текст*

Мексиканската революция е определящото социално-политическо събитие за мексиканския XX век и до голяма степен предопределя бъдещото развитие на страната. Културното следреволюционно преструктуриране позволява да се прояви националната идея, която е оста на артистичните манифести на модерно Мексико. В театралната дейност се проявяват множество жанрове, направления и тематични кръгове, което в крайна сметка изразява тази преходна и бурна епоха.

В началото на XX век театърът се идентифицира с живота на страната чрез един жанр, наречен „малкият жанр", който се оформя под влияние на испанските сайнет и сарсуела – театралното ревю (ла ревиста), което има по-скоро визуални, отколкото литературни характеристики. Театралното ревю е стъпка в търсенето на националната идентичност в театъра, защото чрез прост и директен език създава национални типажи като Пайо (недодялания, глуповат „Иванчо", който печели със здравото си народно чувство); ранчерото – с грубоватия си мачизъм; добродушната пияница, шмекера от голямата столица.

Тези типажи намират продължение в популярния мексикански театър, известен като „театър в барака". За немалко мексикански театрали театърът в барака е зародишът на националното театрално изкуство заради импровизираните персонажи, близостта до фолклора и най-вече защото в него живее човекът от народа. В Театъра в барака народният живот намира равновесие и вътрешно богатство чрез комичните метафори, алюзиите, близостта на персонажите до всеки мексиканец от епохата. От драматургична гледна точка, този театър не притежава добре развита интрига, нито единство на действието или цялостно изградени персонажи. По-близо е до площадния театър, до фарса, дори до пантомимата.

Наред с практиката на театъра в барака в началото на XX век драматургията в Мексико се развива и чрез натурализма, реализма и символизма. В „Отмъщението на земята" (*La venganza de la Gleba*, 1903) на Федерико Гамбоа реализмът на нравите доминира над някои натуралистични и романтични акценти. Като символистични драми могат да се определят „Последна глава" (*El ultimo capitulo*,1906) от Мануел Хосе Отон и „Така се случва" (*Asi pasan*, 1908) и „Червената сирена" (*La sirena roja*,1908) от Марселино Давалос.

Както отбелязва Армандо Партида, „По-вечето драматурзи следват по-лесния път на

испанския модел на реализъм - често по-близо до мелодрамата или до комедия на нравите отколкото до реалистичната пиеса. Този реализъм на нравите от испански тип мексиканските автори пригаждат към семейния живот на класите, към които принадлежат самите зрители"[8]. Така че в пред и пост революционната епоха, до началото на 20-те години се срещаме с тенденции в драматургията, обхващащи от постромантизма до стария реализъм на нравите, без да можем да отбележим някаква национална особеност в областта на драматургията.

С идването на власт на Алваро Обрегон през 1920 г. и създаването на Министерство на културата ръководено от интелектуалеца Хосе Васконселос, Мексико преживява период на културно обновление. Усилията на новото правителство се центрират основно в областта на социалното равенство и интеграцията на индианското население, както и във възстановяването на автохонната идентичност. Емблематични за този период са стенописите на Диего Ривера, Давид Алфаро Сикейрос и Хосе Клементе Ороско, в които протагонист е преиспанското минало на страната. 20-те години на XX век бележат завой както в развитието на страната и нейното следреволюционно възстановяване, така и в областта на театъра. През този период по думите на театралния историк Доминго Адаме „започва да се строи сградата на съвременния мексикански театър".[9]

Желание за промяна на моделите откриваме в дейността на експерименталните групи от този период, които представляват другото лице на мексиканския театър в онази епоха – опити за постигане на универсалност в темите и във формата. Някои успяват да създадат репертоар от собствени творби (театрите „Одисей" и „Ориентация" с пиесите на Хавиер Вияурутия, Салвадор Ново и Селестино Горостица). Но в желанието си за обновление на мексиканския театър драматурзите-режисьори отиват в другата крайност, като сменят моделите на влияние. Преобладават преводи и постановки по творби на Ибсен, Стриндберг, Пиранделo, Чехов, О'Нийл, Кокто, Жироду. Работят с непрофесионални актьори, за да ги формират според нови критерии, далеч от остарелия начин на игра и режисиране. Въпреки голямото значение на тези групи за историята на мексиканския театър, така желаната национална идентичност не е постигната. Продължава да стои открит въпросът с окончателното преодоляване на чуждите влияния и консолидирането на мексиканската драматургия.

4. *Текстът-прелом*

Както беше изложено по-горе, до към 50-те години на XX век в мексиканския театър (в частност и в драматургията) се оформят три тенденции: традиционният тип театър повлиян от испанския, националистическият тип театър и експерименталният театър. В схемата на традиционния театър вместихме онези пиеси, създадени откъм XVII до началото на XX век, в които преобладават каноните на испанската драматургия от Барока през Неокласицизма, Романтизма и стария Реализъм на нравите. Видяхме също, че в модела на националистическия театър не може да се говори за драматургични текстове поради атекстуалната специфика на театралното ревю и на театъра в барака. Що се отнася до експерименталния театър, постиженията от 30-те и 40-те години не са в областта на текста, а на театралността. Така че, до 50-те години на XX век националната идентичност се търси в различни крайности: или в националния колорит чрез фолклора, или в авангарда, но чрез подражание, а не творческо осмисляне; или в удобството на остарелите модели на реализма на нравите. И нещо много важно – драматургията не отразява живота на народа, на обикновения мексиканец.

Преломът в този смисъл извършва пиесата на Родолфо Усигли „Подмяната" (El *Gesticulador*, 1938). Това е един от основните текстове на мексиканския театър, а значимостта на автора й е толкова голяма, че историкът и теоретик Армандо Партида го определя като родоначалник на мексиканския национален театър, от който започват да се формират поколенията национални драматурзи. Подобно е мнението и на друг автор, Гилермо Шмидубер, за когото с „Подмяната" на Усигли настъпва модерният период за мексиканския театър, неговото случване.[10]

„Подмяната" се занимава със смъртта на революционните идеали, задушени в среда на тотална корупция. Историята на Сесар Рубио авторът превръща в актуална сатира на политическото лицемерие и цинизъм. Именно затова е цензурирана, определена като



*Музиканти и певци в доиспански ритуал*

антиреволюционна и представена чак през 1947г.

С майсторство, повлияно от американските реалисти Артър Милър, О'Нийл и Тенеси Уйлямс (в средата на 30-те години благодарение на стипендия от Фондацията Рокфелер Усигли специализира драматургия в Йейлския Университет), Родолфо Усигли рисува чрез личната история на едно семейство портрета на страната си от края на 30-те г. Интригата се завърта около подмяната на личността на генерал Сесар Рубио, един от водачите идеалисти на Революцията смятан за мъртъв, с живеещия в едно забутано селце на север оттеглил се от преподавателска дейност в столичния университет проф. Сесар Рубио. Целта на Усигли е както да разбули мистерията около личността на генерала, така и да говори открито за тайните истини на мексиканското общество. „Възкръсването" на генерала предизвиква смут – за мнозина той е необходимата на страната глътка въздух, за да не се отклони от пътя; за други е пречка. „Големият" момент настъпва когато през селцето минава един американски изследовател, който също е преподавател по история и се интересува от периода, за който „Сесар Рубио" има „автентични" документи. Мексиканецът се възползва от момента. Тази подмяна на истината довежда до лавинообразно развитие на събитията, в което се губи мярката за истина и лъжа. Сега всеки, дори семейството му, е заинтересован от тази лъжа - съпругата не е съгласна, но като добра съпруга го подкрепя; дъщерята вижда възможност да се измъкне от модела на грозничка и да бъде оценявана според общественото положение на баща си; единствен синът е като морален коректив на тази лъжа, не я приема и е готов да я оповести публично. Разбира се, смъртта на баща му не го позволява.

Най-големият му политически съперник, ген. Наваро, който всъщност го убива, идва да изкаже съболезнованията си на семейството и произнася най-демагогската реплика в цялата пиеса: че ще направи от паметта на С. Рубио паметник на революционера - идеалист. Авторът посвещава този текст на демагозите. И демагогията е на различни нива: протагонистът Сесар Рубио е демагог-идеалист и в семейството си, и в работата си на университетски преподавател по история на мексиканската революция, но идеализмът му го спасява от острата критика на автора, смъртта на персонажа го спасява от бъдещи катастрофи. Докато персонажи като лисенсиадо Естреля и ген. Наваро са демагози от висока проба, затова Усигли ги характеризира така добре, макар и да ги иронизира - тези хора управляват Мексико, ето как лъжата и демагогията проникват навсякъде и корумпират идеалите, стремежите на народа за по-добър живот, за истина и справедливост.

С трите си действия, премерена композиция и език, с умелия си диалог и взаимоотношения между персонажите, „Подмяната" е пример за добър театрален реализъм. Но това е израз не само на драматургичната способност на автора за добър разказ и развитие на темата, а по-скоро на имплицитната връзка с Ибсеновия модел на модерната драма, в който критичният поглед към фалшивите ценности на средната класа задълбава в самите устои на буржоазното общество – семейството, религията, възпитанието, и където сблъсъкът между истина и лъжа, видимост и същност доминира развитието на темата и конфликта. В този смисъл „Подмяната" е по-близо до идеите, които Ибсен развива в „Народен враг" и „Стълбовете на обществото", отколкото в „Нора" и „Призраци" - манипулацията на общественото мнение, поддатливостта на народа към манипулиране в името на запазването на „общото благо", на статуквото и репродуцирането по този начин на лъжата. От друга страна, връзката с американския реализъм на А. Милър се представя както чрез темата за обикновения човек жертва на илюзиите си, така и чрез ежедневния език, на който разговарят персонажите. Тази имплицитна връзка, или влияние на Ибсеновия модел на социалната драма и на модела на американския реализъм върху Усигли обяснява идеята за началото на модерния период на мексиканската драматургия чрез „Подмяната".

В този смисъл, с какво тази пиеса от 1938 г. е така важна и защо се счита за парадигма на мексиканската народопсихология?

Защото за първи път присъства мексиканският начин на мислене и на интерпретиране на света. Онова, което я определя като преломен момент в мексиканската драматургия, е усетът за мексиканското, отражението на симптоматични и емблематични характеристики на определени слоеве от мексиканското общество: семейството, политиците, провинциалния манталитет.

С вярното отражение на действителността, с напипването на пулса на идентично мексиканското, Усигли разчупва онзи модел на чужди влияния - било на овехтял реализъм, било на европейски авангардизъм, така характерни за театъра в Мексико до момента и буквално отваря пътя на новото, което ще дойде около 20-тина години по-късно, през 50-те, но ето го преломът, дълбоко националното, изцяло мексиканското - и като тема, и като третиране на материала, и като изводи.

Мнението на Г. Шмидубер изразява най-точно многобройните коментари и анализи на този текст: „Подмяната" е пиесата, която дава форма и изковава мексиканския театър, защото обединява със завидно единство трите тенденции. От националистическата тенденция взима темата за идентичността на мексиканеца, революционния сюжет и популярния език. От традиционния тип театър с корени в испанската драматургия, заимства триактовата структура, семейството като център на интерес и мелодраматичните елементи за героя и антигероя, които в тази пиеса са сублимирани в трагичното. И от авангардната тенденция заимства преобладаването на темата върху фабулата и психологическия анализ."[11]

Така изложените факти относно текста за театър в Мексико от XVI век до 50-те години на XX век налагат извода за отсъстваща национална идентичност на мексиканската драматургия и за преобладаващото влияние на привнесени драматургични модели с испански и френски произход – от средновековните модели на религиозен театър, през бароковите ауто сакраментал и комедия, неокласическата схема с морализаторски оттенък, романтичната драма, натуралистичната пиеса, френския модернизъм от 30-те и 40-те години на XX век. Но е важно да напомним също така, че чуждите модели се приспособяват успешно към местния колорит и че не винаги става дума за подражание, а за адаптиране – преди всичко в тематично отношение. Примерите, които посочихме – от синкретичния характер на евангелизаторския театър, в който индианците успешно запазват езика, танците, костюмите и песните от старите доиспански ритуали, през бароковите форми на комедията и аутосакраментала, в които монахинята Сор Хуана вмества мотиви от космогонията на Мезоамерика, романтичната драма на Галван, макар и изцяло повлияна от В. Юго в структура и конфликти, третира изцяло мексиканска проблематика в политическата драматична линия. Този модел на развитие на драматургията в Мексико – прилагане на чужди модели чрез подражание или адаптиране - както беше посочено, се запазва докъм 40-те години на XX век.

Настоящият текст е част от по-голямо проучване върху мексиканската драматургия.

---

1) Sten, Maria. *Vida y muerte del teatro Nбhuatl*. Mūxico: Universidad Veracruzana, 1982. с. 25

2) Sten, Maria. *Tragedia versus tragedia*. En: Sten, Maria. *Cuando Orestes muere en Veracruz*. Mexico: UNAM; FCE, 2003. с.192-210

3) Съществуващият запазен текст използван в представление от преиспанския период, Rabinal Achн, принадлежи на културата на маите, на езика киче. Повече относно този текст вж: AZOR, Ileana. Origen y presencia del teatro en nuestra America. La Habana: Letras Cubanas, 1988. Б.а

4) Magaca Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en Mexico (1533-1960*). Mexico: INBA, 2000. (Col. Escenologia). С.48

5) Sten, Maria. *Vida y muerte del teatro Nahuatl*. -Mexico: Universidad Veracruzana, 1982. с.15

6) Usigli, Rodolfo. Mūxico en el teatro. En: Teatro completo de R. Usigli, v.IV.-Mexico: FCE, 1996. p.115

7) Usigli, Ibid., с. 125

8) Partida, Armando. Dūcadas en la dramaturgia mexicana del siglo XX. En: 100 acos de teatro mexicano. CD. Mexico: SOGEM, 2002.

9) Adame, Domingo. EL TEATRO MEXICANO visto desde Europa: Actes des 1res journūes Internationales sur le Theatre Mexican en France.14, 15,16 junio de 1993, Perpignan. (www.cervantesvirtual.com)

10) Schmidhuber, Guillermo. *El teatro mexicano en cierne. 1922-1938*. Peter Lang Publishing: New York, 1992.

11) Schmidhuber, Guillermo. Ibid. с. 178



# ЗАПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

Рубриката се поддържа от фонд „Култура“

## ДВЕ НОВИ ПОСТАНОВКИ

*Николина Делева*

### "Тапетите на времето"по Константин Павлов, ДСТ "Алеко Константинов"

Юлия Огнянова отдавна замисля и планира спектакълът "Тапетите на времето" по сценарий от произведения на Константин Павлов. Проект като този е нормално да привлича вниманието към себе си, когато в него са замесени имената на такива големи и признати тук и в чужбина творци. Напълно заслужено и оправдано наричат Юлия Огнянова "голямата дама" на българския театър. Освен талантлив режисьор, тя е и изявен педагог. Нейни ученици са Александър Морфов, Теди Москов, Кръстю Лафазанов, Леонард Капон, Симон Шварц, Мая Новоселска и др., които до голяма степен днес определят облика на съвременния български театър. Цялостният й принос към театъра беше отличен тази година с почетната награда "Икар".

Константин Павлов е признат за един от най-значителните и оригинални български поети на XX век със силно влияние върху модерната българска поезия и култура. Оригиналността му намира високо признание и в чужбина. Стиховете му са преведени на много езици, отличени са с различни награди. Той е автор на сценариите на едни




от най-известните български филми.

Ако спектакълът "Тапетите на времето" се беше появил преди години, вероятно би бил събитие или революция, защото би говорил за неща, които са забранени и недопустими, но сега е някак извън сегашното време и неговия контекст, и изглежда като ретроспекция, трудна за възприемане. Доказателство за това бяха зрителите, напускащи салона, за които колажът от стихове, интервюта, истории, откъси от досиета и т.н. , не бяха достатъчно интересни и вълнуващи. Хората, които са на средна и по-голяма възраст, познават имената на Юлия Огнянова и Константин Павлов и имат лични спомени от времето на комунизма, но на повечето 20-30-годишни тези имена може и да не говорят нищо. Тези, които все пак са чували името на поета, вероятно го възприемат като част от културата и фактологията на отминалата историческа действителност. Реалността, в която живеят, е много различна и далечна от показваната на сцената - Държавна сигурност, идеологически забра-

ни, полицейщина, преследване на инакомислещите, вътрешно дисидентство и т.н. Вече са минали 20 години, в които официално е премахната идеологическата матрица върху изкуството и има свобода на словото. Сегашното време е различно като начин на живот и ценности. След още 20 години едва ли мнозина ще си спомнят за Константин Павлов, освен като за име от учебниците по литература и историческите изследвания върху културата на отминалата епоха. Независимо дали това е добро или лошо, жестоко или несправедливо, живеем във време със забързан ритъм, заливани от потоци информация, сред които трудно се отделя нещо дълготрайно и вечно като ценност. Славата и почитта са по-бързопреходни, отколкото когато и да било преди. До нас са достигнали имената на велики личности от преди векове, но е малко вероятно някой да помни сегашните известни личности от различни области след 5 години, а още по-малко след 50 или 100.

Уникалността, талантът, качествата и приносът на Константин Павлов в литературата и киното, и тези на Юлия Огнянова в театъра са безспорни, но такава е реалността сега. Сегашното време лесно сменя кумирите и ценностите си и няма респект към близкото минало и неговите герои.

Трудно се прави драматургична конструкция от събирането на едно място на откъси, различни по смисъл, жанр и теми. Текстът на представлението е колаж от стихове, филмови сценарии, проза, интервюта, откъси от досиета... Липсва стегната структура, която да обедини отделните фрагменти около някакви основни идеи или в свързана последователност. В по-голямата си част откъсите са монологични, техните идеи са някак разхвърляни и неорганизирани, прескачането от тема на тема изглежда неясно като логика и връзка. Критични, информативни и прозаични откъси от досиета и изказвания се редуват с поезия, метафори, комични и гротескни сцени. Мозайката от късчета живот не успява да се превърне в логична, цялостна картина, наситена с факти и едновременно с това театрална и интригуваща.

Представлението е дълго, тече монотонно, някои откъси се повтарят (например сцената с петимата черно-бели клоуни Кирчо, Перчо, Свирчо и т.н., която се повтаря пет пъти), други са неясни и абстрактни (монолозите за "плачът на нещата и мъката, изпреварила своето основание", и за "нищото, което изяжда всички неща"), губи се логиката на свързване на отделните сцени - "младежът - красив и умен, сподирян от народната любов и партийното доверие", чиито крака един по един го предават, 4-те жени седнали на раздумка със своите истории: за дядото по турско робство, заклал цялото си семейство, конят който убил ездача си и хващането, и одирането на жълтата лисица, разказът на Поета за Старика и жабата... Вниманието на публиката се разсейва от прескачането през различните истории, които по-скоро имат формата на рецитал, а не на театър. Визията на спектакъла също не може да задържи вниманието - в доста сцени актьорите са статични, докато произнасят монолозите си, сценографията е една и съща от начало до край (сценограф Васил Абаджиев): колове-тръби, образуващи нещо като строително скеле, детска катерушка или клетка, разположена върху въртящата се част на сцената. Актьорите или са накацали като птици върху тази конструкция, или тя е празна, статична и не участва в действието.

В представлението са събрани талантливи и известни актьори (Филип Трифонов, Мая Новоселска, Марий Росен, Александра Василева и др.), но дори и те успяват с изпълненията си да оживят спектакъла само на някои места. Вниманието започва да се разсейва от еднаквия темпоритъм на говорене, често лишено от емоционален заряд и звучащо служебно, официално, отдалечено, назидателно или ирационално и несвързано.

Най-запомняща се, забавна, сатирична и абсурдна е сцената със служителя на ДС (Филип Трифонов) в лудницата, който разказва за акцията с кодово име "отшелник", свързана със следенето и подслушването на Константин Павлов, затварянето му в психиатрията, отзвукът от стиховете му тук и навън, мнението на властта за него и т.н.

Според програмата на спектакъла, неговият замисъл е "Да говори за Съдбата на Художника в България през втората половина на XX век с целия сюрреалистичен абсурд на епохата". Амбициозно начинание, което е спорно като реализация и постигане на обявения замисъл. Конкретната история на Константин Павлов едва ли може да се възприеме като обобщение и валидност за съдбата на всеки Художник във визираното

минало. По-скоро резултатът е урок по история за по-младите, припомняне на миналото за по-старите, реверанс към Константин Павлов. Историята трябва да се помни, но дали тази форма на напомняне ще я затвърди в съзнанието на гледащите като нещо значително, заслужаващо да се помни? Може би сме загубили чувствителността си към поезията от онова време (и въобще към поезията), или нейните образи, метафори и алюзии вече са ни чужди, "ретро" и трудни за възприемане?

Сякаш съществува негласно правило, според което за личности, които вече са "канонизирани" като значителни (каквито са Юлия Огнянова и Константин Павлов), се пише "или добро, или нищо", но защо уважението трябва да изключва критичното мислене за конкретен факт от работата им? Това не е съмнение към качествата им въобще или към досегашния им принос.

_____

*Важно: Редакцията е готова да помести и други мнения за постановката.("Т")*

## "За вредата от тютюна и други шеги" по А. П. Чехов, НДТ "Сълза и смях"

Независимо от непрекъснато увеличаващата се дистанция, която ни дели от Чехов и неговото време, той остава актуален и интересен като автор и днес, особено когато с него се заеме талантлив режисьор с ясна концепция. Представлението "За вредата от тютюна и други шеги" се състои от три едноактни пиеси на А.П.Чехов- "Мечка", "Предложение" и "За вредата от тютюна", понякога определяни от автора си не като пиеси или миниатюри, а като "шеги", откъдето идва и заглавието на представлението. Трите истории са интерпретирани със самоирония и закачливо намигване към човешките странности и нелогичности, което също оправдава определянето им като шеги.

Текстът на Чехов е непокътнат, без режисьорски трансформации и пренаписване. Трите истории показват последователно различни етапи от общуването между половете: първата - влюбването: нелогично и неочаквано като като гръм от ясно небе, втората - прелюдията към брака и третата - последиците от брака. Във века на Чехов времето тече бавно, никой не бърза за никъде и



има време за размисъл и чувства. На пръв поглед то няма нищо общо с времето на днешните хора, живеещи в дигитално-информационната епоха, удавени в потоци от информация, но по-самотни и отчуждени от себеподобните си. Пресечната точка между двата свята е, че главното събитие за хората остава общуването, и неговата най-вълнуваща и сложна част - общуването между половете. То може да приема различни форми - солов танц или дует, война, дуел и т.н. Въпреки фраковете и дългите рокли героите на представлението са близки до съвременния зрител със своята човешка същност.

Трите "шеги" на Чехов са разказани чрез ритмите и стъпките на аржентинското танго-танц и музика, изразяващи различни моменти от любовното чувство: среща, любов, страст, сливане и раздяла на две тела и души, любовно страдание и т.н. На сцената се разразява вечната битка между половете за надмощие и оцеляване, понякога стигаща до невъзможност за общуване.

Ритъмът се запазва от начало докрай, като бавната, заспала атмосфера на безвремие, характерна за Чеховите пиеси и задрямалите имения в царска Русия, парадоксално тук е представена динамично, но това по никакъв начин не изкривява Чехов, а напротив.

Различните истории са изграни от различни актьори, но представлението не създава усещане за накъсаност и фрагментарност, защото трите части са издържани в един и същи стил.

Различните актьорски изпълнения и индивдиуалности в рамките на този стил създават усещане за ансамбъл, хармонично и вярно взаимодействие - игра между съмишленици. В представлението са събрани прекрасни актьори (Ст. Щерев, Ст. Янорова, А. Сърчаджиева, В. Мезеклиев, Вл. Пенев и др.), които играят с хъс и удоволствие. Действието тече като мелодия, която прави своите скокове, завои и извивки, но не се накъсва и в нея няма фалшиви тонове.

Финалната трета част на представлението е едновременно ирониична и естетски композирана: върху белият фон в дъното на сцената са изрязани силуетите на актьорите, осветени в контражур, седнали по двойки на масички със самовар между тях, и в тъмното просветват само огънчетата на цигарите им, докато на авансцената персонажът на Вл. Пенев изнася лекция за вредата от тютюнопушенето или по-скоро за вредата от брака.

За да се получи танго, трябва да има баланс между следване и противодействие. За да може Чехов да е актуален, трябва баланс между вярното следване и осъвременяването на оригинала. Резултатът от "танца" на Елена Панайотова с Чехов е хармонично и балансирано представление, естетски направено и изпипано във всички свои елементи, с безупречен вкус за мярка и естетика.

## ИЗ ФОТОАРХИВА НА СП. „ТЕАТЪР“

Народен театър – ВРАЦА , „Лично дело“ от А. Щейн, реж. М. Тихинова, 1955 г.



# СВЕТЪТ Е МАЛЪК

## "Христос и Магдалена" в Ню Йорк



*Първа премиера, на поклона К. Апостолова (с шала) с актьорския състав*



*Втора премиера, на поклона К. Апостолова с музикантите, третият вляво е Фредерик Джонсън*

"Христос и Магдалена" се роди на английски език в Ню Йорк под заглавие "Av@tar". Това стана на 29 и 30 май 2009 г. в Judson Memorial Church благодарение на международната театрална трупа Overground на д-р Антония Катранджиева. Бях поканена за премиерата и поета изцяло. Живях в Манхатън на стотина метра от сградата на ООН - от терасата ми може да



*К. Апостолова пред Judson Memorial Church*

се различи българското знаме на пилоните, а още по-близко, почти можех да опра гръб на един от небостъргачите на Доналд Тръмп. На терасата пиех кафе, гледах река Хъдсън и се опитвах да разпозная къде точно на отсрещния бряг, в Бруклин, е живял Марк Твен.

Пристигнах на летище "Кенеди" на 28-ми и след като на следващия и по-следващия ден чух

аплодисментите на публиката за премиерните представления на "Av@tar" се успокоих, и в следващото време се отдадох на Ню Йорк. Но преди това (на втората премиера) без малко да видя на живо президента на Съединените щати Барак Обама - недалеч от сградата, където се играеше представлението, по същото време, той вечеряше със семейството си в непретенциозен ресторант.

Още от София е ясно в Ню Йорк къде и как: Статуята на Свободата, Бруклинския мост, музеите Метрополитен, Гугенхайм, Централ парк, Плаза хотел, Рокфелер център, Емпайър стейт билдинг, небостъргача Крайслър, Чайна таун, Малка Италия, Тайм скуеър; коли, корабчета, велосипедирани рикши, такси, метро; дъждовен Ню Йорк, слънчев Ню Йорк, нощен Ню Йорк; кулинарна екология с авокадо, манго, салам от пушени ябълки и чесън на прах, изискани сирена; кулинарни грехове в малки източни ресторантчета, суши, миди, скариди и винаги и навсякъде (цял Ню Йорк е залят !) полската минерална вода Poland spring. Мислех много за Уди Алън и застанах на негова страна - харесах Манхатан. Защото Манхатън е готов. Той е изправен, зареден, без колебание, свеж, сякаш днес е роден. Обича хората, дори клаустрофобиците усещат това. И дава. Небостъргачите дават. Вдигат ти погледа, главата, раменете, изправят те и ускоряват крачката ти.

Визита в нюйоркското списание "American Theatre" с Антония Катранджиева и Стоян Радев и ръководството на изданието. Домакините са любезни , искат да узнаят повече за българското списание "Театър" и българското театрално изкуство. В броя им от май/юни т.г. е отпечатана статия на проф. Калина Стефанова за Народния театър "Ив. Вазов". Стигаме до общи идеи и си обещаваме да ги реализираме.




*В далечината Статуята на Свободата*



*С Барак Обама в Музей на Мадам Тисо*



*С Уди Алън в Музея на Мадам Тисо*



*В българското консулство с г-н Н. Милков*

Визита на целия състав на "Av@tar" в Генералното консулство на Република България в Ню Йорк и любезно посрещане от страна на консула г-н Николай Милков, който е любител на театъра, има български приятели-театрали, между които театроведа Ромео Попилиев - член на редколегията на сп."Театър".

Визита с Антония Катраджиева в дома на Каролайн Томас - една от известните американки сподвижнички на Йежи Гротовски, за да направим с нея интервю. Разбира се, ще я питаме много за Гротовски.

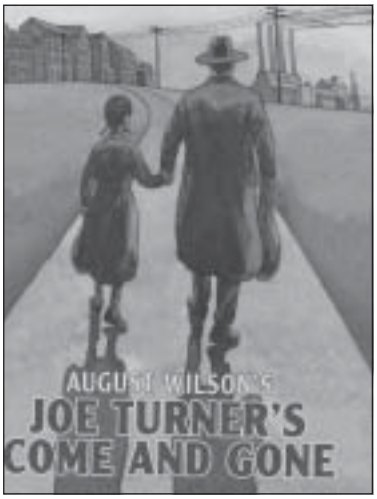
Пътуване до град Ню Брунсуик, който се намира на около 30 километра от Ню Йорк, за специална вечер/среща в галерия "Алфа арт", където приключи фестивалът "Български сезони" в присъствието на консула ни. Събитието започна с церемония по награждаването на собствениците на галерията Галина и Веселин Куртеви от Търговската камара на Ню Брунсуик като признание за големия принос на галерията в културния живот . Галина Куртева е поканена за член на градския съвет по културните въпроси в Ню Брунсуик. Изключително приятната вечер продължи с мултимедийно презентиране на всички създатели на спектакъла "Av@tar"от куратора на галерията Натали Портър и представяне на откъс от спектакъла. Накрая имах удоволствието да запозная аудиторията с тенденциите на българската сцена. Всичко беше една голяма приятна из-



*С колеги от нюйоркското списание „ American theatre“*

ненада, но моята лична изненада беше присъствието на американския драматург Виктор Фет, чиято пиеса "Долината на Доли или Мутиралият Мутон", в превод на Таня Масалитинова, беше публикувана в бр. 1-3/ 2007 на сп."Театър". Той и съпругата му пътували десет часа с кола, за да споделят вълненията ни.

Където е Бродуей, там е и Ню Йорк, а Бродуей е в Манхатан, значи Манхатан е Ню Йорк. Там гледах общо три представления: в Belasco Theatre - " Joe Turner's come and gone" от А. Уилсън ( цена на билета $51.50), в Ethel Barrymore Theatre - " Кралят умира" от Йожен Йонеско ($76) и в Majestic Theatre - мюзикъла " Фантомът от операта" ($131). Първият спектакъл (актьорският състав е от чернокожи) ме върна в 70-те години на миналия век у нас и ми припомни масовият стил на поставяне на американски пиеси от български режисьори тогава: "американска" меланхолия с чаша уиски и лакти, опрени на тежка дървена маса там някъде далеч от света; протяжен мъжки непукизъм с разкрачена стойка; леконравна черна жена с деколте на Доли Партън и гъвкава талия на Памела Андерсен, и бавните сълзи на добрата закръглена жена, която през цялото време сипва храна в чиниите, сервира и ги мие под струята на чешмата. Но ето той, добрият, мята торбата на рамо, хваща за ръчичка детето и тръгва към финала, а музиката плаче.






*„Фантомът от операта“*



*Джефри Ръш в „Кралят умира“*

Избрах да гледам "Кралят умира" (Йожен Йонеско бих гледала непременно в Париж, но в Ню Йорк името му не би ме вкарало в салона), заради суперзвездата Сюзан Сарандан. И добре направих. Актьорският състав беше чудесен. Разбира се, впечатли ме изпълнителят на главната роля - световно известният актьор Джефри Ръш (един от двадесетте души в света, притежаващи "тройната корона" награди: Оскар, Тони и Еми, а също и два Златни глобуса). Силен актьор, с внушително богати изразни средства, поднесени или по-точно казано демонстрирани, или още по-точно казано преекспонирани щедро, шумно и майсторски "хвърляни" секунда след секунда на публи-



*Сюзан Сарандан дава автографи*



*К. Апостолова (вляво) чака автограф*



*Ниагарския водопад*




*Пред един от небостъргачите на Доналд Тръмп*



*Автографът на Сюзан Сарандан*

ката като подарък, за който тя непременно трябва да благодари.

Сюзан Сарандан в ролята на кралицата. Умна актриса. С аскетични изразни средства, аскетични до външна статичност (след обуздаване на вътрешните бури), с добре разчетена и поднесена интонация, придружена с коментиращ поглед (очите на Сюзан Сарандан!), тя оставя Джефри Ръш да се наиграе на сцената и дори отстрани му се наслаждава, а ние нея гледаме. Магнетично излъчване. Даже, когато само седи леко разкрачена и наблюдава "кълбото напред-назад" (Краля), ти отново нея гледаш. Звезда. Истинска звезда. Супер звезда! Затова за първи път в живота си реших да взема автограф от някого, в случая от нея, и търпеливо застанах до феновете й след представлението. След около половин час тя излезе, бодигардовете й напразно я подканяха да върви към чакащата я до тротоара кола с широко отворени врати. Тя се отби при нас и ни даде автографи. Сюзан Сарандън отблизо, почти нос до нос, без грим, е още по-красива: хубава кожа, огромни очи, лек нежен парфюм и излъчване на човек, обичан от природата, обичан от живота. А вече и от мен. От години не ми се беше случвало. Бродуей си е Бродуей!

Но като че ли онова специфично зрителско изживяване/щастие, което се усеща органично чрез слънчевия сплит, онова усещане, което те кара да ти прималее от нежност по нещо, за което години наред си знаел и чел и най-после си до него, вътре в него, изпитах в Театър "Ла мама". Театър "Ла мама" - символът на световния театрален авангард от втората половина на миналия век, и легендарната му ръководителка - красивата чернокожа Елън Стюарт (която преди години беше за съвсем кратко в София). Когато разбрах, че точно тази вечер , в която съм дошла да гледам нещо в "Ла мама", ще се играе нейно представление, изтълкувах факта като личен подарък от природата. На касата билетопродавачът сподели, че Елън Стюарт е правела постановката на инвалидна количка. Влизам в салончето, сядам на столовете, които ми напомнят редовете и столовете на нашето "Сфумато" от неговото начало, чакам представлението да започне. Изведнъж от ляво на подиума се показа инвалидна количка, а в нея възрастна черна жена с побелели коси. В приближаващата се количка разпознах самата Елън Стюарт! Тя сподели с нас, зрителите, че "Ла мама" има сериозни финансови проблеми и се страхува за бъдещето му. Това развълнува публиката, която явно много обича този театър. След това количката беше изтеглена и представлението започна. Гледах "Asclepius"( древния лечител) - епична опера. Особен жанр. Затрудни ме, защото аз по-знам как да гледам драматичен театър, а това е еклектичен спектакъл, в който има и опера, и данс театър, и драма, и театрален диалог, и музикален, и жив оркестър... За мен, европейката, свикнала с русите

къдри и букли на древните богове и богини, бе двойно по-интересно пренастройването ми да възприемам героите, тъй като те се изпълняват предимно от чернокожи актьори. И Зевс на Елън Стюарт е чернокож с перука дълга бяла коса! Това разпределение на ролите прави посланията и съответно възприятията по-нестандартни и при всички случаи провокиращи интелектуално. Ами да, няма как да ми е обикновено гледането, та аз съм в Театър "Ла мама" и постановката е на Елън Стюарт!... Благодарна съм й. По неравния път през представлението Елън Стюарт не ми даде нито миг покой - тя режисираше през цялото време зрителските ми вълнения!

Имах шанса да отида и до Ниагарския водопад. Из магистралите се взирах "по български" встрани, очаквах след всеки километър да се покаже някоя "жрица на любовта" и не вярвах на очите си, че виждам само дървета, чисти тревни площи, чисти крайпътни заведения и познатите ни от филмите малки градчета без огради с приказни къщички (от едната страна на къщичката чака кола, от другата каравана), с национални знамена по верандите и покривите. Вътрях се на



*Пред Театър „Ла мама"*



*В антракта на „Ла мама"*

мястото си, учудена и от това, че нито един луд не профуча зловещо край бусчето да ни изпревари. Попитах шофьора (бях с руска група от десет души, един преводач и шофьор, общо дванадесет; руската колония в Ню Йорк е голяма, имат си няколко телевизионни канала и радиа, а ние българите нищо) защо всичко е така спокойно. Отговори ми, че при неспазване на пътните правила глобата е огромна. Заедно със солената глоба трябва да подпишеш документ, в който изрично саморъчно пишеш " Виновен съм". Ако откажеш отиваш на съд. Преди да се учудя, си припомних, че съм в Съединените щати, а не в България!

А Ниагарският водопад? Хилядите индуси, дошли да видят водопада и да му се поклонят като на Бог, мълчаха пред него. А аз мислено му ръкоплясках, защото Ниагарския водопад е театър!

*<u>Кева Апостолова,</u>*
*Ню Йорк*

*Елън Стюарт, юни 2009 г., Театър „Ла мама"-Ню Йорк. Сн. К. Апостолова*





*А. Катранджиева в „Av@tar" („Христос и Магдалена")*

# АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА

## (актриса, режисьор)

**Какво в твоето CV е важно да знаем?**

Може би, че моят път в театъра тръгва от стилизирания език на пантомимата, минава през психо-техниката на бойните изкуства, духовните практики на Йога и абстрактната лексика на танца, за да се върне отново към най-древната форма на театрално действие - ритуала. Когато бях на шестнадесет години започнах да се занимавам с пантомима в мим студио "Алба", водено от Александър Илиев. Това изцяло промени живота и начина ми на мислене. Афористичното звучене и лаконизмът на пантомимата силно ме привлякоха, научих се да търся максимум изразителност в минимум жест, да обобщавам философски, социални и общочовешки теми в пластически метафори, да чувам гласа на тишината. Започнах да наблюдавам хората, походките им, невербалните им подсъзнателни жестове, да преоткривам пластическото богатство на природата, да улавям пулса на града. Може би този пиетет към мълчаливото изкуство ме накара да кандидатствам в НАТФИЗ през 1991 и да завърша класа по Актьорско майсторство и режисура за пантомимен театър на доц. Васил Инджев. Едновременно с театралното ми образование в академията започнах да се занимавам с модерен танц (Греъм техника) при Албена Атанасова към Школата за развитие на таланта на Красимира Колдамова, бойни изкуства към Театрална асоциация за мимове и актьори на Александър Илиев и Йога към школата "Серапис" за авангардни форми на азиатски и европейски театър на Стоян Радев. Танцовото изкуство и особено "заземената" и "утробна" техника на Марта Греъм ми позволи да намирам пластически еквивалент на вътрешни психо-емоционални състояния, да търся движението във вдишването и издишването, в падането и издигането, да изследвам елементите време, пространство и енергия чрез "съзнанието на тялото".

Отворих се към една нова вселена на абстрак-

тна условност, с която подплатих въображаемата реалност на пантомимата. От бойните изкуства взех умението за фокус и контролиране на движението и правилно разпределяне на енергията, за вътрешна концентрация и координация. В многобройните форми проследявах органиката на жеста, присъщата икономичност на движенето, ергономичността на жеста, които се получаваха от обединяването на противоположните сили, улових силата в мекотата. Може би най-преломният момент в театралния ми път настъпи, когато започнах ежедневната си йога практика и задълбах в сферата на източните и европейските езотерични учения. Занманията с йога към студио "Серапис" на Стоян Радев и съвместните ни театрално антропологични изследвания на традиционни и ритуално-сугестивни храмови форми на театър в Азия и Латинска Америка (Китай, Тайланд, Шри Ланка, Малайзия, Сингапур, Бали, Индонезия, Боливия, Мексико и др.) изместиха вектора на театралните ми експерименти в областта на Интуитивния и Езотеричния театър. Тримесечното ми обучение в Балийска мистерия в State college of the Arts в Денпасар на остров Бали ме изправи пред една мистична театрална традиция, която преди много години е вдъхновила творчеството на френския театрален реформатор Антонен Арто.

Наученото от остров Бали вписах в интегралната система за изграждане на тоталния актьор. Интересуваше ме как най-пълноценно може да бъде обучен актьора на Информационния век. Отговорът не беше еднозначен, не съществуваше универсална рецепта за този поливалентен изпълнител, а по-скоро само отделни насоки и средства, които да разкрият неговите ресурси. Това прозрение доведе до сумирането на дотогавашния ми опит в областта на Невербалния театър в дисертационния труд "Интуитивният жест - елемент от психо-физическата подготовка на актьора на 21 век", който защитих през 1999 към Катедра "Основи на сценическото движение" на НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов" с научен ръководител проф. Анастасия Савинова. След тримесечна преподавателска дейност като асистент към класа по "Пантомима" на Сашо Илиев заминах за Швейцария, за да специализирам хореография и съвременни танцови техники в Театрално-танцовата академия в Цюрих, където за повече от три години преминах през богатия спектър от танцови техники, един букет от раз-


*В „Av@tar“(„Христос и Магдалена“)*


*В „Av@tar“(„Христос и Магдалена“)*


*„Av@tar“ („Христос и Магдалена“)*

нообразна постмодерна танцова лексика, включваща техниките Рилийз, Лимон, Хортън, Греъм, Буто, Контактна импровизация, танцовия театър на Пина Бауш, Сузане Линке и тяхната съвременна наследница Саша Валц, както и психо-техниките Пилатес, Фелденкрайс,Спиралодинамикс, Поларити, Александър, Джиротоникс, Йогилатес и т.н..

Възможността да се докосна до европейския танцов и физически театър с цялото му разнообразие и присъщата му авангардност и дързост ми помогна да се отърся от формалната страна на балетното изкуство и линеалния танц и да преоткрия пластическия език в битовите движения, в сложността на междуличностните взаимоотношения, в най-простите органични действия. Участията ми като преподавател и изпълнител във фестивали в Швейцария, Франция, Германия и Австрия позволи да си сверя часовника със съвременните тенденции в областта на Физическия театър и да намеря своето поле, своята ниша, да се самоопределя в експериментално авангардния танцово театрален жанр.

От 2002 живея и работя в Ню Йорк, където оглавявам своята частна танцово-театрална трупа "Оувърграунд" като режисьор и хореограф. Трупата разработва експериментално авангарден театър по оригинални сценарии с преобладаваща езотерична тематика. Автор съм на наръчника за съвременни актьори "Интуитивен жест" и съм кореспондент на списание "Театър" в Ню Йорк. Имам многобройни публикации в български, швейцарски и американски списания за изкуство и култура. Понастоящем разработвам оригинална система и методология за преподаване на Физически театър, обединяваща изкуствата на танца, театъра, музиката, контактната импровизация, Тай-чи и Йога, и много други



*„Av@tar" („Христос и Магдалена")*



*„Av@tar", Стоян Радев ( Христос) на преден план*

психо-техники, които прилагам със студентите си в Ballet Arts, City Centre, и Times Square Arts Centre в Ню Йорк. Успоредно с това преподавам Йога и Съвременни танцови техники в нюйоркски университети и театрални школи. Всяка година реализирам един танцово-театрално спектакъл. Самият творчески процес е моето най-голямо училище.

**Защо избра да поставиш именно пиесата ми "Христос и Магдалена"? С какво те привлече? Защо я нарече „Ав@тар"?**

Прочетох целия сборник "Мистерии" ("Света Петка", "Христос и Магдалена" и "Стояна и Ангел") в самолета на път от София за Ню Йорк. Истината е, че в началото първата мистерия от сборника "Света Петка" ме грабна силно, но си я представих издържана в един филмово-театрален стил, където всеки детайл в мизансцена и всяка реплика са пречупени през обектива на камерата, а мистицизмът на атмосферата прелива в дълбокия психологизъм на драматичното действие. След това прочетох третата мистерия "Стояна и Ангел". Стори ми се необичайна, интригуваща, помислих, че може да се реши в един етномодерен ритуален стил. Не знам защо, въпреки че "Христос и Магдалена" беше втора подред, я прочетох едва накрая. Докато четях, несъзнателно започнах да водя бележки с молив, докато не нашарих цялото празно пространство и на финала не написах "танцово театрална драма". Беше ясно, "Христос и Магдалена" чакаха да бъдат преродени в Ню Йорк. Сигурно защото бях във въздуха и се чувствах като мост между небето и земята, много ме привлече алтернативният и съвременен прочит на евангелието, образът на Христос като пълна

връв между земното и небесното, като махало между сакралното и профанното, и образът на Магдалена като една съвременна жена, със своите стремежи, страсти и противоречия, древна и модерна. И двата образа оживяха пред мен, носеха се по въздушните вълни и аз ги наблюдавах от прозорчето на самолета как танцуват между слънцето и луната. Привлече ме още и това, че действието се развива в древно библейско, съвременно циклично и универсално сферично време. Темата беше универсална, написана беше изключително асоциативно и съвременно.

Преди да кацна на летище "Д.Ф.Кенеди" отново прехвърлих пиесата, но този път не по редовете, а между редовете, не четях текста, а бялото пространство между него. Открих елементи от гностичното евангелие на Магдалена, по което известният белетрист Дан Браун разработва своя бестселър "Шифърът на Леонардо". Там изникнаха първоначалните решения, които съхраних до края на извайването на спектакъла. Едно от тях беше, че образът на Магдалена е разседморен и изигран от още седем жени, че всички нейни демони, от които Христос я освобождава, са всъщност различни привързаности, присъщи на всяка една жена и аспекти от нейната личност, че самата Земна Магдалена има своята Ефирна Двойница, която я води, и че Христос е едновременно и лечител и боец, облечен с една дълга плащеница, която сключва кръст, преминаващ през всички участници като река. Така голготата се превръща в една река, един път, индивидуалният път на човека към бога в себе си. Една реплика на Магдалена: " Моля се на моите богове, 50 хиляди богове" се запечата в съзнанието ми под формата на много лъчи, които извират от един източник. Така вплетох мотива за толерирането на различните религии и единният им извор - божественото. Представих си и сценографията - минималистична, визуално проектирана и структурно изградена от разглобяващ се мултифункционален декор, който като "Лего" променя архитектурата си с всяка сцена, едновременно прелива от костюм в декор и обратно. Последната визия бе, че Магдалена държи един лък, символ на женското начало, а стрелата, мъжкото начало е самото й тяло. Така лъкът стана основен символ и сценографско-танцувална рамка, която отприщи началната искра. Бях убедена, че пиесата трябва да се случи под купола на църква, което в началото ми изглеждаше непостижимо. Но по неведоми пътища точно така и стана.

Нарекох спектакъла "Ав@тар" от санкскритското име за "месия" или "божествена еманация". Това ми хрумна, когато стигнах до репликата от мистерията: "И Буда и Конфуций са могли да се провъзгласят за богове..." В будизма тези божествени пратеници се наричат Авалокитешвари, а в хиндуизма Аватари. В самата дума си позволих да вмъкна знака на виртуалната мрежа за масова комуникация " @ " като препратка към Месията на новото време, който не е едно единствено лице, а пратеник на всяка една вяра, религия, учение. Той може да бъде всеки един от нас в момент на божествено откровение. Стори ми се, че разнородната мултиетническа и мултирелигиозна нюйоркска публика ще откликне положително на едно толерантно отношение към религиите, на подобен жест на екуменически плурализъм. И така и стана, универсалната тематика и теософското заглавие привлече пъстроцветна публика - индуси, християни, будисти, мюсюлмани, евреи, дори и пантеисти и суфисти.

**Винаги е важно мястото, където се ражда една постановка. Какво е Judson Memorial Church? Каква е историята на това нюйоркско театрално пространство?**

Judson Memorial Church е люлка на съвременния американски театрално-танцов авангард. Това е мястото, където се отприщва пост-модерното експериментално театрално и танцово движение в Ню Йорк през 60-те години на миналия век. През 1962 г. Робърт Елис Дън организира първия концерт за Авангарден физически театър в Judson Memorial Church, която става място за изява на младото поколение театрални и танцови авангардисти като Елейн Съмърс, Джон Хърбърт, Рут Емерсън, Фред Херко, Стийв Пакстън, Дейвид Гордън, Дебора Хей, Ивон Рейнър, Чарлз Ротмил, Карол Скоторн. Този род експериментални представления продължават да се играят и до днес и църквата става синоним на "съвременен оазис за експериментално артистично сътрудничество".

Известната американска танцова историчка Сали Бейнс в книгата си "Терпсихора по маратонки" описва първия опит в Джъдсън Мемориал Чърч: "Първият концерт се превърна в три часов маратон, гледан от 300 души, поместени в пространството на църквата. Атмосферата бе-

ше екстатична, бяхме открили най-подходящото място за развитие на алтернативния театър в Ню Йорк." След този пръв успешен опит вече осветеното за авангарден театър и танц пространство на Джъдсън Мемориал Чърч се ползва от цяла плеяда световни театрални и танцови реформатори. През 1972 бащата на "контактната техника" Стийв Пакстън и авангардистката Триша Браун създават Импровизационната пърформънс трупа "Гранд Юниън", където се заражда запазилата актуалност и до днес съвременно-танцова психотехника "контактна импровизация". От 80-те години насам, за повече от тридесет години Джъдсън Мемориал Чърч е сцената, на която се играят най-новаторските театрално-танцови експерименти в Ню Йорк. Към Джъдсън Мемориал Чърч се помещава и програмата за изследвания и прогнози в модерното танцово изкуство "Movement Research", както и Културно-артистичната програма за двустранен обмен, водена от Мелиса Джеймсън, която реализира историческата първа постановка по съвременен български драматург в Ню Йорк тази пролет. Важно е да се отбележи, че Judson Memorial Church е действащ храм и пространството е изпълнено със силна магнетична енергия. Това беше сакралното пространство, в което си представях пиесата "Христос и Магдалена", и то стана факт.

**Спектакълът говори чрез изразни средства на много изкуства - драматичен театър /диалог, триалог, опера, данс-театър, кино /мултимедия/, записана музика, жив оркестър...Защо?**

Живеем в епоха на истинския синтетичен театър. В повечето случаи медийното изкуство замества или асоциативно обогатява драматичното действие, пластиката и хореографията, а оперното пеене служи като маркер, който акцентира върху кулминационните моменти. Съвременните технологии позволяват пълно въздействие върху всички сетива. В нашия случай целта бе да разкрием петте основни пласта на представлението: речево-драматичен, разделен на монолози и триалози, пластически - използващ специфична стилизирана пластика, танцов - издържан в ултра-съвременен танцово-театрален стил, комбиниращ техниките Рилийз, Лимон, Буто и т.н., музикален - оригинална симбиоза на записана и жива музика, оперни фрагменти и ритуални химни и визуален - представляващ един фрагментарен колаж, който не преразказва, а по-скоро асоциативно допълва действието... Американската публика е силно визуално зависима, голият текст не я засища, формалният танц не я държи будна, оперните кресценда не я трогват, трябва и от всичко по малко, за да утоли жаждата. Най важното е отделните елементи да допълват общото драматично действие, а не да го удавят в излишни ефекти. В много постановки тук медията превъзхожда основното послание, а ефектните решения и главозамайващи визуални мотиви ограбват основната идея. Драматичното действие винаги трябва да остане центърът, около който гравитират останалите спомагателни изкуства. В "Ав@тар" самите костюми, които се превръщаха ту в декор, ту в продължение на визуалната медия също допълниха, както пластическия, така и драматично танцувалния рисунък. Вярвам в обединяването на всички изкуства на сцената. Преди години направих постановка, в която се рисуваше на живо на сцената и това беше от значение за извеждане на основната идея. Сега замислям следващия проект "Urban Dao" за идната пролет, в който ще рисуваме с всички части от тялото върху сцената. Вярвам, че театърът трябва да предизвиква, да руши каноните, да провокира сетивата, да буди ума, да отваря сърцата на хората, да ги изненадва, да ги прави съпричастни, да възпитава панорамното им мислене. Смятам, че разполагаме с всички изразни средства, за да създадем тоталното внушение и да предоставим храна за всеки.

**За първи път видях/чух музикални откъси, в които едновременно звучи записана музика и жив ударен съпровод. Беше изумителен колаж. Виждала съм интересни резултати при рисуване (дори живопис) върху черно-бели художествени фотографии, но подобна музикална свобода не. Кой е авторът на този хибрид. Разкажи повече за Фредерик Джонсън, музикантът, работил с Майлс Дейвис?**

Всеки спектакъл е живо същество, което расте в ембрионалната си среда до последния миг. Така и музикалната партитура на „Ав@тар" се изграждаше до последния месец. В началото започнах със записаната музика, която подбрах в съответствие с отделните драматични сцени, пластически етюди и цялата хореография. След това вмъкнах ритуалните песни, които бяха в

разрез със записаната музика и съставляваха етерната, ангелската страна на музикалния акомпанимент. След като живото пеене се насложи с текста и на места преливаше от монолог в оперно извисяване, и записаната музика беше строго фиксирана и монтирана като едно цялостно произведение, тогава извиках триото музиканти на живо. Това бяха Брахим Фрибгане - най-видният перкусинист на Мароко, получил международно признание по цял свят, американецът Виктор С. Юн - главен перкусионист на едно от най-реномираните танцови училища в Ню Йорк Алвин Ейли и легендата Фредерик Джонсън, който беше сърцето на музикантите. Фредерик Джонсън е полифоничен творец, свирил със световни икони като Арета Франклин, Чик Кърия, Ричард Елиот, Джордж Бенсън, Дейвид Санборн и музикалното светило Майлс Дейвис. Г-н Джонсън е музикант и както той сам се нарича "звуков ваятел". Когато чу музикалната партитура, основното му притеснение бе как ще съумее да сплави органично записаната с живата оперна и ритуална музика, дълго време работи над преходите и сам реши, че вокалните връзки са най-адекватния буфер между записаната и живата музика, така че да не се получават кръпки или пък груба еклектика. В последната седмица на репетиции той започна да влиза в диалог със записаната музика, да търси затихванията и да ги допълва, както той се изрази "да диша заедно с нея, с композитора", с който сега комуникираше виртуално само чрез музиката. Получи се наистина една изключително богата сплав, която не отблъскваше, не влизаше в конфликт със себе си, а си говореше, някак си контактуваше. След спектакъла един от коментарите бе, че за пръв път се прави опит за подобно успешно наслагване и доизграждане на вече завършено произведение. Това със сигурност прилича на цветни филми, които в определен момент, оркестриран от режисьора, стават черно-бели или обратно. Освен Фредерик Джонсън с неговият уникален екип, който използваше над 50 вида живи инструменти, за да създаде тази синестезия, основна заслуга за цялостната музикална партитура има и музикалният директор на "Оувърграунд" и главната актриса, певица и танцьорка в „Ав@тар“ Нанет Бевеландър. Нанет е изключително творение на природата, която е не само световно известна като мецосопрано, но и като композитор и артист, който изследва езотеричните корени на музиката и театъра и значението им за възпи-



*„Av@tar“ („Христос и Магдалена“)*

таването на естетическия вкус на публиката. Без тези индивиди записаната музика щеше да гръмне само на първи план.

**Нещо повече за партньорството ви със Стоян Радев? Той е много добър професионалист, който пресъздаде неповторим Христос.**

Партньорството ни със Стоян започна преди тринадесет години, когато започнах да посещавам и по- късно преподавам в неговата частна школа за "Авангардни форми на азиатски и европейски театър" към НАТФИЗ. Той беше моят учител по йога и човекът, който разкри европейската и източната езотерика, както и вселената на езотеричните учения пред мен. Първите ни съвместни проекти бяха свързани с моята дипломна работа по режисура "Октави на отражението" и "Бакърени тонове", играни през 1996 на голямата сцена на Учебния театър в НАТФИЗ " Кръстьо Сарафов". От нашето плодотворно сътрудничество се засили моят интерес към създаването на оригинални сценарии, които да визират езотерично философски теми. По този начин творчеството ми пое теософска насока.

Имах удоволствието повече от две години да работя в школата "Серапис" и да изградя свой авторски стил на движения и педагогическа методология за преподаване на Физически театър, която приложих в моята образователна и преподавателска дейност в Швейцария. Този шанс, както и възможността да живея и да се уча на Балийска мистерия в продължение на година на остров Бали беше благодарение на Стоян. След лабораторните изследвания на Бали пренесохме студио "Серапис" на територията на Швейцария, където продължавахме на създаваме спектакли по оригинални сценарии. От Швейцария

пренесохме целия си изследователски и преподавателски опит в Ню Йорк, където преименувахме студио "Серапис" в "Оувърграунд артс алианс" - организация с идеална цел за популяризиране на българското изкуство и култура на територията на САЩ. От началото на нашето съвместно сътрудничество сме създали над 35 постановки по оригинални сценарии, които са получили международно признание на фестивали в Тайланд, Сингапур, Шри Ланка, Малайзия, Бали, Швейцария, Австрия, Франция, Боливия, Италия и Германия. В Ню-Йорк за по-малко от шест години успяхме да реализираме петнадесет оригинални проекти, играни на най-известните сцени за Танцов театър в Ню Йорк, между които Judson Memorial Church, Dance New Amsterdam, Brooklyn Information and Culture Centre, New Dance Group, Theosophy Hall, Theosophical Society, Intersections - Collegiate Church, Meta Centre, New Times Square Arts Centre, City Centre for the Arts. От 2002 сме съучредители на организацията "Overground Arts Alliance" и "Qi-Yo Holistic Centre" и партньори в областта на театъра и различни форми на йога. Заедно със Стоян сме съавтори на оригинална йога система, която успешно пласираме на американския йога пазар, синтезираща китайски, индийски, балийски и таоистки духовни практики и упражнения.

Стоян е наистина един изключително талантлив актьор, имал шанс да бъде обучаван от двама именити професори на НАТФИЗ - проф. Сашо Стоянов и проф. Любомир Кабакчиев, чиито клас по Актьорско майсторство завършва през 1985 г. преди да замине за Швейцария. Там в Шафхаузен, Стоян води своята частна школа по Пантомима, Бойни изкуства и Йога повече от десет години. Но най-важното е, че Стоян е един чудесен човек, алтруист и радетел на културата, изкуството и духовността, които съюзени могат да променят съзнанието на хората. Истината, е че не мога да си представя кой по-добре би изиграл сложния и противоречив образ на Христос по-вярно от него. Стоян заедно с Нанет са сърцето на трупата.

**Запознай ни с останалия актьорски състав? Той постоянен ли е? Как го избираш? С какво ги привлича "Overground"?**

В момента освен нас със Стоян актьорският състав на "Оувърграунд" е съставен от артистите: Ага Тотани - Япония, Алесандро Блини - Италия, Чичилия Череза - Италия, Грейс Бедард - САЩ, Чи-Йон Ким - Република Корея, Мотоко Тадано - Япония, Мари Сакахара - Япония, Кристина Стукаленко - Русия, Лариса Чаадаева - Естония, Нанет Бевеландер - Холандия. За следващия проект ще имаме и един представител от Индия - Кандис Муту.

Ядрото на състава от шест души е постоянно, останалите са привлечени за всеки отделен проект, който изисква специфични артисти с точно определени умения. Всички са подбрани след срок на изпитание от шест месеца. Артистите са привлечени към "Оувърграунд" и имат възможността да се докажат за тези шест месеца. Не вярвам в прослушвания, не мога да изградя представа за потенциала, творчески и човешки за един актьор само от една кратка среща, трябва ни взаимно време да се опознаем. За мен е много важно освен професионализма, хората в "Оувърграунд" да обичат творческия процес, както и спецификата на съвместните ни лабораторни изследвания преди да пристъпим към всяка нова постановка. Понякога артисти, които са много обещаващи в началото, просто не издържат психически или физически на тежкия осем или девет месечен репетиционен процес. И обратното, понякога незабележими в началото артисти израстват неимоверно в лабораторните работилници. Поради духовната тематика на спектаклите, хората, които участват, трябва да бъдат на определено енергийно ниво, да са готови да работят в екип и да внасят своя неповторим колорит в общото. На практика "Оувърграунд" е една от малкото театрално-танцови работилници в Ню Йорк, които все още са запазили своята образователна и постановъчна платформа. Членовете на трупата са привлечени от уникалната възможност да играят в нещо неконвенционално и новаторско на фона на комерсиалните дивертиментни представления, наплодили се на Бродуей. Трупата създава нетрадиционни творби, които имат за цел да изтръгнат зрителите от комфортната зона на лесно смилаемите и фонови спектакли, скалъпени за месец-два от частни или държавни трупи. Проектите на "Оувърграунд" са мултидисциплинарни и съчетават изкуствата на театъра, пантомимата, танца, киното, музиката, архитектурата, живописта, поезията, фотографията, бойните изкуства, йога и пърформънса. Трупата няма афинитет към определен стил, а по-скоро търси нови теми, стилове, пространства и изразни



*Нанет Бевеландър в „Av@tar" ( „Христос и Магдалена")*



*„Av@tar" („Христос и Магдалена")*

средства за всеки следващ проект. Лабораторната дейност на трупата залага на многообразието, където ежедневно се култивира полифоничният актьор, като практикува широк набор от изразни боди-майнд-сентъринг техники и традиционни и съвременни системи на Физическия театър. Всеки член има възможността да разгърне не само творческия, но и духовния си потенциал.

**Освен като режисьор, ти играеш, ако мога така да се изразя, главната Магдалена. Каква е технологията при това "двойствено" отношение към спектакъла? Трудността е значително по-голяма. Тя ли е привличането, провокацията - да създадеш трудността и след това да я преодоляваш?**

По принцип не играя във всичките си постановки. Но съм убедена, че когато един режисьор е и актьор, това значително му помага да влезе не само в психологията, но и в кожата на актьора и да погледне цялата творба през алтернативна призма. Със сигурност провокация съществува, в един момент това двойствено отношение може да бъде в ущърб на общата концепция. Но лично за мен тази дихотомия, ми позволява да влизам и излизам от една функция в друга, да бъда гъвкава, постоянно да доработвам и изчиствам действието. В случая с "Христос и Магдалена" изграждах спектакъла на сегменти в продължение на осем месеца, без да се включвам в изпълнението, само наблюдавах и доизграждах цялото. През това време репетирах индивидуално ролята си. Чак в края на осмия месец се включих в цялостната канава. Моята роля не беше в никакъв случай главна, а по-скоро буферна, трябваше да скача цялото физическо, драматично-психологическо музикално и пластическо действие, без да натежавам като присъствие на сцената. Може би в това беше най-голямото предизвикателство.

**Антония Катранджиева - една успяла българка в Ню Йорк, която има интернационална театрална трупа, прави постановки - така изглежда отстрани. А реалността? Как съществува Overground? Легенда или истина е, че в САЩ има глад за интересни идеи, проекти, и когато те наистина са такива, биват финансово подкрепяни?**

Успехът, подобно на красотата, е относителна категория. Не мисля върху това дали съм успяла или не, не правя постановки за да жъна успех, а защото искам да кажа нещо, да внуша, да изразя, да споделя. Така дишам, това е моят кислород. Единствено ме интересува съзидателният творчески процес, в който не само изграждаме един спектакъл, а израстваме като хора. Говоря в множествено число, защото само обединени можем да сътворим нещо затрогващо и неповторимо. За всеки проект освен актьорите привличам артисти от различни области - музиканти, фотографи, дизайнери, скулптури, архитекти, видеографи, всеки е еднакво важен, всеки е частица от холограмата наречена Театър. Реалността е, че в Ню Йорк съществуват много частни трупи, но наистина броят на трупите, които създават оригинални произведения и не следват овехтелия бродуейски бренд, са много ограничени. За седем години успях да видя само три постановки, които наистина бяха на много високо ниво, останалото са опити и, разбира се, всеки опит е

експеримент, който заслужава уважение. Оувърграунд съществува от дарения на частни лица и организации, спонсори и инвестиции на някои от членовете на трупата. Да, в САЩ наистина има глад за интересни идеи, тъй като повечето представления са банални и доста повърхностни. Хубавото е, че ако човек успее да си защити идеята адекватно и да докаже своята уникалност има шанс да бъде финансиран проектът му. Такъв бе случаят с "Ав@тар," който се хареса на Програмата за двустранен обмен към Judson Memorial Church и бе частично финансиран от нея. Има нещо вярно в тезата, че Америка е място за реализиране на идеи, стига човек да има визия и желанието да се труди. По неведоми пътища ще намери средства за осъществяването на мечтите си.

**Каква ще бъде оттук нататък съдбата на "Ав@тар"? Толкова средства, труд и талант се хвърлиха в този спектакъл с продължителност час и петдесет минути и антракт. Има ли следпремиерен зрителски интерес към него, ще има ли турнета и други начини на разпространяване?**

Със сигурност съдбата на мистерията продължава. След двете премиери на 29 и 30 май получихме покана за есенно-зимно турне във Флорида, Калифорния, Бостън, Чикаго, Пенсилвания, Питсбърг и на други сцени в Ню Йорк. През ранната есен части от спектакъла ще бъдат включени в Театрално-танцовия фестивал в City Centre for Dance в Ню Йорк. Съвсем скоро кратък видео и снимков материал ще бъде качен на страницата на"Оувърграунд": www.overground 888.com.

**Като млад амбициозен и неотстъпващ пред трудностите човек, какво искаш да подариш на театралното изкуство, освен своята ярка творческа индивидуалност?**

Смятам, че всеки един творец дава своя дан за изкуството със самото си присъствие и желанието си да създава. Аз бих искала да дам скромния си принос като своеобразен мост между театралното и танцовото изкуство. Като практик и теоретик и в двете сфери искам да подаря своята система за обучение на съвременния изпълнител, казвам изпълнител, защото съм убедена, че всеки актьор трябва да може да се движи неограничено и свободно на сцената, и също така, че всеки танцьор вместо да бъде постоянно рамкиран във формалната страна на танца, трябва да бъде научен на театралните закони за психологическа достоверност, логическа последователност на действие и оценка и на органиката на жеста. Разбира се, този стремеж е пуснат в действие в момента в процеса на обучение и творческо изграждане на моите актьори и студенти. Свръхзадачата на моя творчески път е да превърна „Overground Arts Alliance“ в център за творческо и духовно развитие на личността, със своя собствена издателска къща, който да практикува различни форми на театрална и холистична терапия и да бъде отворен не само за артисти, но и за всички онези, които търсят себе си чрез култура, изкуство и духовност.

**Би ли поставяла на Бродуей?**

Разбира се. При едно условие, обаче, само ако имам творческата свобода да направя неконвенционален прочит на класически произведения или да поставя експериментален авангарден театър. Ненавиждам буквализма и повърхностния блясък на Бродуейските шоу-та и постановки. Време е вече да се развенчае този овехтял демодиран мит, когато хората все още ръкопляскат на името, а не на съдържанието. Нека се даде път на тоталния театър на новото време, сложен и противоречив, дързък и не винаги изгоден за публиката, театър който едновременно може да бъде атрактивен и актуално ангажиращ. Толкова средства се харчат за безумно скучни постановки, а млади талантливи режисьори едва успяват да изкарат продукцията си за два дни на реномирана сцена.

**А в България?**

С най-голямо удоволствие. Българският театър е на много по-високо ниво от американския и като теми, и като новаторски подходи, и като цялостни нестандартни и интересни решения. Ние сме буден, интелигентен, духовно и творчески надарен народ.За един режисьор да работи с подобен потенциал е голям шанс.

**Ще продължаваш ли да отделяш време за сп. "Театър" като негов кореспондент от Ню Йорк?**

Непременно. Много ми допада образователно-

информационният формат на списанието, което съдържа студии и пиеси, очерци и рецензии, критика и интервюта, прогнози и реклама. Ще се радвам да отразявам интересните събития от нюйоркския театрален афиш, както и да запознавам българските читатели с теорията и творчеството на видни американски театрални икони. Едно списание трябва не само да отразява и рецензира, но и да образова. Списание "Театър" прави и трите успешно. В момента подготвям един материал за Дейвид Мамет за списанието, мисля, че ще бъде интересен на българските читатели.

**Смяташ ли, че оформящата се идея за Български културен център "Орфей" в Ню Йорк ще се състои като факт?**

Да, сигурна съм, че е вече време българската културна общност в Ню Йорк да бъде подслонена в собствен дом. Досега Генералното консулство извършваше тази функция, но пространството там е ограничено и не може да обслужи всички нужди на един културен институт. В момента водим преговори с учредителите на "Тотал Тиътър Лаборатори" и други частни трупи, които искат да обединят усилията си за изграждането на подобен център с офисни помещения, театрална сцена, репетиционна зала, в която през деня ще се водят най-разнородни дисциплини. С труд и постоянство, правилна концепция, необходимия организационен период и с малко късмет, мисля, че е напълно възможно центърът "Орфей" да стане факт.

**Какво би пожелала на читателите на списание "Театър"?**

Здраве, преди всичко, разбира се. Но също така, бих им пожелала да обичат изкуството в себе си, а не себе си в изкуството, да продължават да се развиват в тази сфера и да дават своя уникален принос за еволюцията на световния театър. Да намерят своя "Аватар" чрез изкуството на театъра, своята ниша, своя Христос или своята Магдалена. Поради синтетичния си характер театърът, повече от всякога, привлича в гравитационното си поле всички изкуства. Той е в сърцето на една обща полифония, която представлява магията на съвременното сценично изкуство. Някои се страхуват от тенденцията театърът да се превърне в маргинално изкуство. Мисля си, че вместо да брани своята автономност и да съхранява ревностно своите традиции и закони, театърът трябва да ги споделя и да търси взаимозависимостта си, допирните точки и съзвучието с останалите сфери от изкуството и културата. Само така ще израснем като артисти и като хора.

*Кева Апостолова*
Ню Йорк, юни 2009
Снимки - *Ана Атанасова*

*„Av@tar" („Христос и Магдалена")*



# ОТЗИВИ ЗА СПЕКТАКЪЛА "ХРИСТОС И МАГДАЛЕНА" („AV@TAR“)
## В АМЕРИКАНСКИЯ ПЕЧАТ

***"НЮ ЙОРК ТАЙМС" - Дебора ДЖОВИТ, театрален критик:***

"Свръхсъвременна театрална синестезия, умело вплела в себе си традиционни и модерни средства на театралната магия...Една проникновена творба, вълшебно поставена и майсторски изиграна, достигаща до "дигитално Богоявление"...Истински съвременен ултра-авангард, скъсващ с овехтелите традиции на театралната дидактика и прокламиращ естетиката на мултимедийното изкуство..."

/Понеделник, 15 Юни, 2009, с. 48/

***"НЮ ЙОРК ПОУСТ" - Линда СТЕЙСИ, театрален и телевизионен критик:***

"Дълбока, ефирна, неконвенционална творба, декодираща по пленителен начин мистерията за Мария Магдалена чрез съвременен танц, ритуални химни, видео и театър. Силно и интелигентно сътворено произведение, което грабва и разтърсва ....Истински театрален катарзис... "Христос и Магдалена" събира танцьори, певци, актьори, дизайнери и музиканти от Русия, Холандия, Мароко, Корея, Япония и България в световно шоу на театрално-танцовия авангард на 21 век..."

/Петък, 5 Юни, 2009, с. 56/

***"НЮ ЙОРК ДЕЙЛИ НЮЗ", - Джефри ДОЙЧ-МАРКС, танцов критик, директор на "МАНХАТЪН ТАЙМС СКУЕЪР АРТС ЦЕНТЪР":***

"Една лирично агресивна творба - лирична поради фината си елегантност и естетичност, агресивна, поради мощната си социална ангажираност и актуалност...Перфектно изваяно произведение от концепция до реализация..."

/Вторник, 16 Юни, с. 37/

***"АЙ ЕМ НЮ ЙОРК" - Асако МАДЖИСАНО, танцов критик,***
***директор на Сити Център за Изкуствата, Ню Йорк:***

"Истински провокиращ танцово театрален колаж, надхвърлящ дързостта на Пина Бауш. Прозорливи решения и пророческо звучене...Интересна сплав между екзистенциалното и епичното, брилянтно решение на темата и образите, вплетени с визуална драматичност в пластическата канава."

/Четвъртък, 4 Юни, с. 68/

*„Av@tar“ („Христос и Магдалена“)*



ТЕАТЪР

Afuf

# КАРОЛАЙН ТОМАС

## Директор на Тоталната театрална лаборатория в Ню Йорк

Каролайн Томас е основател и директор на Тоталната театрална лаборатория (ТТЛ) в Ню Йорк и международно признат преподавател по актьорско майсторство и техника на говора повече от двадесет години. След като завършва през 70-те години Кралската академия за драматични изкуства в Лондон, тя се завръща в Ню Йорк, за да довърши образованието си по Системата на Станиславски под ръководството на проф. Едвард Грийър от Университета Сиракюз и техниката на Майснер с известния преподавател Мордекай Лоунър, асистент на Санфорд Майснер от Neigbourhood Playhouse. През 70-те Каролайн Томас се издържа от реклами и театрални проекти. Работи задълбочено с Андре Грегори и посещава Полша, за да участва в лаборатории на Гротовски. Г-жа Томас вплита в методологията си на обучение новаторски похвати от своите лични тренировки и лабораторни изследвания с Йежи Гротовски, Андре Грегори и Робърт Уилсън. Тя прави актьорските си дебюти на Оф-Бродуей и в редица регионални театри. През 80-те Каролайн Томас преподава актьорско майсторство и техника на говора в Експерименталното крило за театър в Нюйоркския университет и Американската академия



*К. Томас*

за драматично изкуство. Концентрира се върху създаване и водене на частни лаборатории и работилници, основани на психотехниката на Гротовски. През 2008 отново се връща в академичните среди и преподава публична реч в Mercy College в Бронкс. Пез 1989 учредява Тоталната театрална лаборатория като оазис, в който да продължи своите експерименти и да сътвори оптимална система за обучението на тоталния съвременен актьор. Вече двадесет години Каролайн Томас води своята лаборатория, чиято програма е синтез от техниките на Станиславски, Майснер, Стела Адлер, както и работилници по звук, движение и развитие и анализ на текста, осланящи се върху опита й от работата с Гротовски и Андре Грегори. Каролайн е продуцент и режисьор на многобройни рецитали и представления, като обединява студентската си трупа с тази на професионалните актьори. Пиесите й са в повечето случаи заимствани от импровизации със студенти и са поставяни на Оф-Бродуей и с Акростаун репертори къмпъни в Гейнсвил, Флорида. Тя е обучила безброй актьори, подготвяйки ги за прослушвания в театралната, телевизионната и киноиндустрията. Каролайн Томас е кастинг директор за филма "Анна", в който главната актриса Сали Къркланд получава номинация са Оскар.

Поканени сме в дома й. Посреща ни любезен портиер, облечен в униформа, който ни съпровожда в асансьора. Спираме на желания етаж. Той звъни, вратата ни отваря Каролайн - любезна, артистична. Влизаме в просторния й апартамент, отрупан с книги, много книги.



*К. Томас и А. Катранджиева*

Запознава ни със съпруга си, с дъщеря си. На една от масите е сервирала собствено меню и безалкохолни напитки, с които да се подкрепяме по време на разговора, а другата, по-малката, пред дивана е за нас, да се настаним удобно. Когато й подарихме броя на българското списание "Театър"(бр. 3-4/1999г.) , изцяло посветен на Йежи Гротовски, беше истински изненадана. Гледаше снимките, взираше се в текста, попита как точно се изписва името на Гротовски на български, показахме й , беше й много интересно. Каролайн обича да говори за Гротовски, обича този период от живота си, свързан с него - с Учителя!



*К. Томас*

*- Какво не знае светът за Йежи Гротовски?*

**Каролайн Томас:** Малцина знаят наистина какъв гений бе Гротовски и колко трудно му беше да прокара специфичната си театрална естетика и изследователска дейност и да докара западни студенти в Полша по време на комунистическия режим. Аз се запознах с Гротовски чрез еврейските връзки на Джак Шведт, Людвик Флейзън, с които съвместно провеждах курсове по техника на говора и Андре Грегори, без който популяризирането на психофизическата система на Гротовски на територията на САЩ щеше да бъде невъзможно. Това, което театралната общност не осъзнава е, че и до ден днешен същността на откритията на Гротовски не е преведена на езика на театъра, тъй като не се изследва тясната връзка между неговата система и теоретичния и практически масив на Станиславски. Това, което Гротовски прави в САЩ, е, че на практика извлича есенцията от учението на Станиславски и го прави лесно смилаемо, практично и ергономично, създава практична и икономична система за актьорско майсторство. И ако Станиславски търси органичното съзнание на "аза" в предлаганите обстоятелства, за да се идентифицира актьорът с новия образ, то при Гротовски образът съществува като своеобразен "публичен екран", който защитава актьора от пълното въплъщаване в образа, за да го тласне към разкриването на праобраза, прототипа. Тогава всички актьори едновременно въплъщават всички образи и проникват в единния поток, в квантовата река на възможности и избори. Веднъж включени към този източник на колективно съзнание, те лесно могат да съпреживеят и обстоятелства-

та при които битува образът.

В САЩ в момента съществуват различни видове актьорски системи: Актьорско майсторство по метода на Станиславски, техниката на Станфорд Майснер, Стела Адлер, Лий Страсбърг, но тези техники са все още пръснати и предлагат малки частици от истината. Уви, те не осигуряват пътя към ролята, пътя на актьора към разкриването на своите ресурси. Аз съм изучавала всички тези методи и техники, но поотделно те не представляват интерес. Актьорите си остават сковани, тялото е изолирано от гласа, корпоралната интелигентност спи. Ние сме преобладаващи пуритани и отричаме тялото си, тялото не е част от нашата култура. Всъщност ние нямаме култура, а по-скоро се опитваме да я създадем като събираме цвета на различни култури.

Целта на Гротовски бе да отидат американци в самата Полша, въпреки че Европа бе поподходящо поле за подобни лабораторни експерименти по онова време. Аз имах щастието да съм една от малцината американки, които бяха допуснати до най-вътрешния кръг на майстора. До този момент се борех със себе си, с бедното си актьорско майсторство и закостенялото си неизразително тяло, което не ми даваше възможност да се разкрия. Тук ще открия една скоба. Това, което Гротовски направи, беше гигантско, огромно. Той се опитваше да обедини физическата и вокално-речевата страна на актьорската игра. Неговите изследвания тръгнаха от областта на театъра, за да достигнат до измеренията на паратеатъра и до квинтесенцията, до която самият той достигна: "Театърът не може да се преподава, а единствено може да се преживява..." В този смисъл работата му с Чешлак беше уникална и психологически проникновена, той се позоваваше на символиката на полските митове и иносказания, търсеше корените.

Гротовски несъмнено беше осъзнал, че е натоварен с определена мисия, мисията да разкрие една душевност, една друга сетивност, една субтилна естетика пред западния свят. Тогава той осъзна, че единствения път да прокара тази нова естетика е като намеси САЩ и потърси да посее ученията си в Америка. Докато обикаля цяла Америка на автостоп с костюм и вратовръзка, Гротовски осъзнава, че тази нация побира целия свят, всички етнически общности и култури и че театърът трябва да бъде изтъкан от специфичния и неповторим колорит на всяка една култура. Тогава той се връща в Полша, обединявайки представители на всички тези общности, врящи във Вавилонския "казан", за да създаде една система на себепроникване, система на себеразкриване, създадена не само за актьори, но и за всеки, който има интерес да изрови същността си. Аз всъщност бях една от тези галеници на съдбата, която имаше уникалния шанс да бъде част от експерименталната лаборатория на Гротовски, която се проведе в леса на Вроцлав и Брежинка. Там Гротовски ни даде да вкусим миналото, своите корени, да се свържем с предците си и цялото си наследство. Системата беше изключително проста, семпла. Гротовски изгради едно "меню на действия", защото за него действието трябваше да се извърши, да се изстрада, да се направи, да се изживее чрез тялото, а не само чрез ума. Тогава, казваше той, "се отключва вашето подсъзнание и духът ви се изявява, без да ви прави духовни или бездуховни". Той беше много внимателен със спиритуалната страна на театъра, никога не говореше за нея, а само ни напомняше, че трябва да я живеем, без да мислим за нея, без да я представяме...Разбира се, той ни учеше на техники за медитация, чрез които да излезем от земното измерение, но никога не ни напътстваше нататък.

*- Мнозина твърдят, че поради крайността на лабораторните методи на Гротовски актьорите му достигат до границите с лудостта?*

**Каролайн Томас:** Това е абсурдно. Просто самото преживяване беше истински катарзис, но не предполагаше полудяване или изпадане в клиничност. Например, в нашата експериментална група, бе и Маргарет Гройтен, която впоследствие написа цяло изследване за това преживяване. Тя работи с Експерименталното крило към Актьорския департамент в Ню Йорк Юнивърсити и Елън Стюарт, основателката на експериментално авангардния театър "Ла Мама" в Ню Йорк. Като истинска интелектуалка Гройтен не е очаквала да бъде закарана дълбоко в дебрите на гората, където цяла нощ е заставена да живее експеримента, да се валя в калта, да вие и крещи. Това преживяване я променя завинаги. Нашият живот бе променен завинаги, успяхме да се докоснем до дълбините на на-

шето подсъзнание, да напипаме кореният си, да разбулим същността си, да усетим телата си като "голо съзнание". Това направи с нас Гротовски. Нашият мозъчен диск се дефрагментира, сякаш някакъв нов чип беше влязъл в мозъчните ни гънки, чувствахме се свръхестествени, паранормални. Промяната не идваше от ума, а от тялото, телата ни бяха други, будни. След това преживяване нещо в мен се отключи и аз вече се въртях около оста си като пумпал, осцилирах, влизах в орбитата си. Всички ние, които работихме в групата, сякаш бяхме белязани завинаги. Ние носихме учението и трябваше да посеем семената. Оттогава минаха повече от тридесет години и експериментът още ми държи влага. Всъщност, оттогава преподавам това, което се роди от тези преживявания.

Малцина истински познават същността на техниката на Гротовски. Истината е, че нямаше никаква техника, никаква рецепта, никакъв жалон. Техниката беше в моментното преживяване, в мигновените проблясъци, в катарзиса. След това педагогическият ми подход корено се промени - аз преподавах, учейки се, а не се опитвах да уча другите. Това, което всички преживяхме в полските гори, остана с нас завинаги. Ние се бяхме разголили пред себе си до степен, която граничи с бяс. След експеримента се чувствахме неловко един с друг, бяхме преживели прекалено много и дълбоки неща заедно, между нас имаше много гняв, неприязън...

За мен Гротовски беше светец, не говореше много, само казваше: "Трябва да действате, да правите, да извършвате, другото не ви интересува". Не



*К. Томас и К. Апостолова*

ми беше много симпатичен, дори го ненавиждах на моменти, но той бе моят най-верен учител, той внесе РЕЛИГИЯТА на ДЕЙСТВИЕТО, на ПРАВЕНЕТО. Всичко е правене, извършване на действие, тогава извършителят застава лице в лице със свидетеля на ставащото, тогава героят намира своя автор.

След лабораторията се концентрирах над вокално говорната част. Тогава отново се върнах към техниките на Майснер и Адлер и се опитах да ги пречупя през новия си опит. Някак работата с Гротовски я бях оставила настрани, не знаех какво точно да правя с това, което бях преживяла, как да го систематизирам или структурирам. Бях се сблъскала с една система, един път, който водеше към източника, към кладенеца, към дебрите, към лоното. През 80-те бяха забранени лабораторните експерименти на Гротовски. Специални части запалиха дървените горски къщурки, в които работихме. Тогава Гротовски напусна Полша и се отправи към Италия. Но независимо от това ние бяхме неговите вестоносци и трябваше да посяваме преживяното, учението в САЩ.

В Америка повече от актьорите и режисьорите не знаят точно какво да правят със системата на Гротовски, не я разбират, или трудно я превеждат на езика на театъра. Нашата театрална система в САЩ продължава да е ужасна и затова и актьорите са ни толкова плоски и едностранно подготвени, направо боси. Истината бе, че никой не искаше да се захване с популяризирането на системата на Гротовски, защото никой не искаше да прави експериментите. От нас бяха останали пет мъже и две жени, които бяхме изпитали учението на гърба си. В последната част от своите лабораторни изследвания Гротовски се концентрира върху "мистериите на физическия театър". Реално погледнато системата на Станиславски е път на актьора към себе си, техниката на Майснер е път за разкриване на другото аз в актьора, методът на Адлер се съсредоточава върху анализа на текста, съчетавайки говора с движението. Но Гротовски не е познат на театралната общественост, не е достъпен. Например, един от известните изследователи Томас Ричардс взима системата на Станиславски и я разгражда на нейните съставни части, предлага нейния скелет, за да може всеки да го напълни със своята плът, да го сподели със света и пречупи през себе си.

Гротовски често работеше с песни, с митове и търсеше архетиповите движения, извлечени от символиката и пречупени през актуалността на съвременното битие. Така тялото

ставаше основният изразител на действието, сеячът на идеята. Така интегрирахме песни, архетипови и ритуални движения и текст. Така актьорът може да разкаже с тялото си една фолклорна песен от българския регион или щата Масачузетс, да пресъздаде една миниатюра от средновековен Китай или да участва в комплексния психологизъм на Чехов, Мамет, Рейзър, за да достигне до ултрамодерните произведения, създавани в експерименталното театрално крило на Нюйоркския университет. Нашият опит от Гротовски трябваше да бъде систематизиран по някакъв начин, за да бъде преподаван. Все още не съм на мнението, че съществува стройна универсална актьорска система, която да подготвя поливалентния актьор на XXI век. Ценното в Америка за Гротовски бе, че тук той се сблъска с едно егалитарно общество, една нация, която беше по детски отворена към света, към новото, един народ, който не беше вкоренен в далечното минало, едно общество, което може да дръзне и да избере афроамериканец за президент. Гротовски внесе цяло театрално движение на преживяването и себепроникването, на зелената екология в световния театър. След бума на авангардните течения от 60-те през 80-те всичко сякаш замря и замръзна. Единствените центрове в Ню Йорк , Калифорния, Йейл и Бостън поддържаха експерименталния пламък. Театралната индустрия стана прекалено мъжко поприще. Това, което аз научих от работата с Гротовски, бе желанието на всеки един от нас да продължи да сее своите семена в една обща нива, да ги обогатява с други сортове, да ги хибридизира с други методи, да облагородява почвата.

В момента методът на Станиславски за обучението на актьори почти вече е отмрял, поради своята сложност . Американските актьори са необразовани. Киното е пълно с органични актьори, но не с търсачи, не с експериментатори, които дръзват да преоткриват стари или да прокарват нови пътища. Сега с правителството на Барак Обама и с инжектирането на повече средства в частния театрален сектор, ще отнеме поне едно десетилетие на театъра отново да стъпи на крака, да се революционизира, да стане жив и действен, такъв какъвто Гротовски го виждаше.

*- Какво мислите за Еужениo Барба? Той продукт на Гротовски ли е? Достигнал ли е до свои открития или репликира Гротовски?*

**Каролайн Томас:** Той е един блестящ изследовател, театрален антрополог и голям интелектуалец. Както всеки един от нас така и той извлича есенцията на Гротовски и я пречупва през своя опит. Дали е новатор? Може би. Той тръгва по спиритуален път, но, както Гротовски казваше "духовността не е субститут за изкуството."

*-Дали Гротовски е стъпка към новия театрален път или самият той е пътят?*

**Каролайн Томас:** Той е и стъпката и пътят, и микро и макрокосмоса, той е просто един канал, който черпи от източника, от обединеното квантово поле на универсално съзнание. Мисля че не е изследван достатъчно дълбочинно. За да разберем същността на учението на Гротовски трябва да го раздробим на малките му съставни части. Както една форма в бойните изкуства може да бъде усъвършенствана десетилетия, така всяка стъпка от системата на Гротовски може да бъде "дъвкана" години. Именно това и правим, ние, неговите американски последователи тук в САЩ. Опитваме се да го разглобим до основи и после отново да го съградим. Тогава всяка стъпка от процеса става сама по себе си цел, всяка крива - част от постоянното пътуване навътре към сърцето. Основното, което Гротовски търсеше, бе да направи системата достъпна.

*- Може ли да се твърди, че Гротовски създава вип-актьори?*

**Каролайн Томас:** Той не деляше хората на елитни или обикновени и не се интересуваше от хора, които не искаха да действат. Всъщност той не се интересуваше от самите хора, а от онова, което ги движеше отвътре, от вътрешния им подсъзнателен свят. И знаеше, че малцина бяха онези, които истински го разбираха. Съществуваше огромна доза антагонизъм между всички, които работиха с него. Просто на моменти не го разбирахме. Например, Людвиг Флейзън бе едновременно неговата дясна ръка и неговият антипод. Людвиг бе наясно с гения Гротовски, но между тях винаги имаше търкания, докато в един момент не се получи срив. На практика за Гротовски всеки беше обикновено необикновен. И елитното, и грубото вървяха ръка за ръка във всеки един актьор.

*- Можете ли да си представите вашия живот и творчески път без Гротовски?*

**Каролайн Томас:** Не, не бих могла. Просто нямаше да съм това което съм. Той ме пробуди. Аз попаднах при него, захвърлена на брега от необятното море на материализма и консумацията. Бях получила образованието си в САЩ и Англия, бях ограничена, липсваше ми панорамен поглед. Досегът с Гротовски и полското преживяване ме направиха гражданин на света. Дори това повлия на решението ми да изпратя сина си в Източна Европа. Сега той е женен за унгарка. Източна Европа стана неразделна част от моя живот. Мисля, че Гротовски беше отговорът срещу надигащите се фашистки вълни - той бе хапчето, което можеш да вземеш срещу тази болест. Тренировките му бяха като в казармата, държеше на дисциплината, искаше да изгради в нас способността да навлизаме в себе си, това е нещо много нетипично за американската култура, която обича да се плъзга като сърф по повърхността на вълните. Затова той се върна в Америка, за да даде своя дан, да ни промени начина на мислене, ъгъла на зрение, да ни научи как да се опознаем отвътре. Всъщност, той мразеше формите, не обичаше да се рамкира, почваше нещо, след това го изоставяше, но винаги имаше една желязна логическа последователност във всичко, което правеше. Това, което остана в мен от работата с Гротовски бе, че ако нещо не разбирах, не трябваше да питам, а трябваше да го науча по пътя на експеримента, преживяването, в процеса на преподаването.Това беше моята истинска школа. Той казваше: "Ако не можете да тичате, някой ще дойде и ще ви вдигне от земята, но не се отказвайте да вървите, пътят е за вас, вие сте пътят." В него никога нямаше отрицателна енергия, скептицизъм, критичност.

Понастоящем и аз по примера на Гротовски работя с международна трупа, съставена от азиатци, европейци, американци и вместо да ги шлифовам ги оставям те да ме учат, да ме учат на своята култура, обичаи, традиции. Така взаимно се обогатяваме. Някои от моите колеги, последователите на Гротовски в САЩ, се опитват да преподават неговия метод, да го възпроизведат, но методът е второстепенен, той не е процесът. Процесът е различен за всеки и всичко. Гротовски просто знаеше как и какво трябваше да се направи всеки един миг от процеса и просто го правеше, без излишни думи или увещания.

Никога няма да забравя вечерта преди лабораторията - в гората се събрахме, Гротовски говореше на свещ и само контурите на лицето му бяха осветени от пламъка. Той ни предупреди да не се опитваме да играем на духовни, духовното не може да се афишира, то просто е част от цялото наследство и присъствие, което носим със себе си. Помоли ни да не бъдем сантиментални или емоционално раними, а просто да се концентрираме върху действието, което ни бе възложил. Ако действието бе да прегърнем дървото, не биваше да си мислим за пантеизъм и боготворене на природата, а просто трябваше да извършим действието. Когато навлязохме дълбоко в гората валеше като из ведро. Не обелихме нито дума, бяхме вир вода, четири мъже и аз бягахме из мрака, докато накрая стигнахме до въпросното дърво. Бяхме инструктирани да се покатерим на дървото. Още от малка изпитвах страх да не падна от дърво и сега, когато трябваше да се кача, краката ми се подкосиха и просто не можах да помръдна. Тогава учителят каза: "Няма значение, ти си дървото просто го прегърни." В този момент като на лента мина целият ми живот пред очите и си помислих колко е абсурден животът. Помислих си как бясно и сляпо препускаме и гоним химери, а не виждаме съкровището, скрито във вътрешния ни двор. Помислих си и за зверствата в Аушвиц, за холокоста и за падението на човешкия род. Това беше катарзисът на моя живот. Тогава прозрях, че един Гротовски може да изгрее само от тези тъмни и мрачни години на гонения и забрани в Полша. Затова и при него всичко се свеждаше до простото действие, до самото пътуване, до желанието и откритостта да преживеем нещо, което в обикновени условия никога не можем да преживеем, да станем отново деца, за които всяко действие има смисъл, всяко движение е оправдано. Гротовски не беше отговорът на моите въпроси, той беше въпросът, онова бутало, онзи катализатор, който ме караше да си задавам нови и нови въпроси, да търся, да преоткривам, да вървя, да чакам Годо. Търсих нещо, и аз не знаех какво, а намерих себе си.

***Кева Апостолова,***
***Антония Катранджиева***
Ню Йорк, Юни 2009 г.

# ЮНЕСКО обяви 2009-та за Година на Йежи Гротовски

На 18 май в Галерията на Полски институт в София гостува проф. Збигнев Ошински, който изнесе лекцията "Творческият път на Йежи Гротовски" и представи филма "Йежи Гротовски - опит за портрет". Мнозина си спомнихме пролетта на 1999-та, когато отново бяхме в Галерията на Полски институт (тогава на ул. Граф Игнатиев) и за пръв път видяхме букет от заснети спектакли на Гротовски, месеци след смъртта му.

Във филма "Йежи Гротовски - опит за портрет" има такъв образ: последното му убежище - малка къща на края на железопътна линия в Понтедера. Многократно се повтаря, че по пътя към авторския актьорски театър, Гротовски е "стигнал до края". Какво и къде е краят? Въпросният предел най-точно е визуализиран от самия Гротовски в речта му по време на Международния студентски фестивал (1971 г.) чрез една от хексаграмите в "И Дзин", наречена "Кладенецът": " ...Ако кладенецът е добре прокопан, пълен с хубава вода, но няма кой да пие от него, водата се заразява. Въпросът ми е: как да направим така, че водата на Театър Лабораториум винаги да остане чиста? Именно, за да отговорим на този въпрос, поканихме другите театри."

Първото "отваряне на вратите" на театралния храм на Гротовски се случва след като е постигната и стабилизирана съкровената работна среда от апостолическа артистична група. Това съвсем не означава, че социализирането улеснява познаваемостта. Подходът към всеки на прага е строго индивидуален. Самият Анатолий Василиев разказва как не е бил допуснат до тренинг, а до разговор с Гротовски...

Филмът "Йежи Гротовски - опит за портрет" (1999) е дело на една от най-известните полски документалистки Мария Змарз-Кочанович, неведнъж гостувала и представяна в България, включително и с филма "Все още жив" (2005) за Кшищоф Кешловски. С темперамента на истински художник (освен режисура, е учила живопис във Вроцлав и сценография във Варшава) "тя превърна работата си по филма в съкровен посмъртен диалог с Гротовски" - подчерта проф. Ошински. Заснет е двадесетчасов материал, от който са подбрани 50 минути с изключителен интензитет. Редуват се кадри с Еугениу Барба, Питър Брук, Майя Коморовска - обсебени и до днес от неговия дух; Йежи Гротовски в различни периоди от живота си, в различни визии, включително и като гъвкав дипломат срещу комунистическата цензура - създавайки с ирония партийна ядка в Театър Лабораториум, защото "на театъра могат да посегнат, но на партийната ядка няма да посмеят". Така и става...



*Йежи Гротовски и Питър Брук*

**За сп. "Театър" проф. Збигнев Ошински отговори на въпросите:**

*- Има ли нов последовател на Гротовски?*

- Времето ще покаже. Гротовски се е родил пет години след смъртта на Станиславски и се оказа негов най-пряк последовател в посока на развитие на Метода на физическите действия. Може би новият и най-прекият по пътя на Гротовски е дете някъде.

*- Кой е Йежи Гротовски?*

- Познавах го почти 40 години и не съм в състояние да кажа кой е той. Но чрез него успях да разбера самия себе си... Търсенето на собствен път - не изграждане на отношение към театъра на Гротовски - в това е смисълът на докосването до този свят.

***Мая Кисьова***

РЕПУБЛИКА БЪЛГАРИЯ
МИНИСТЕРСТВО НА КУЛТУРАТА

Afuf

# ЛИЛИЯ АБАДЖИЕВА

## (режисьор)



*Л. Абаджиева*

***Родена е на 3 ноември 1966 г. в София. Завършва режисура в НАТФИЗ в класа на проф. Красимир Спасов. Печели наши и международни награди. Нейни постановки се играят в Полша, Македония, Италия, Германия, Словакия, Словения, Русия, САЩ. Омъжена е за художника Васил Абаджиев, има син Иван на 21 години.***

*- Работите и с млади актьори, и с утвърдени имена. Каква е ролята на актьора за вас ?*

- Не може да има театър без актьори. Не мога да си представя живота си без актьорите. Изключително вълнение е да видя очите на другия, да намеря вдъхновение, разбиране, да открия друг свят... Те са дори нещо много повече. Това, което води актьора през неговото собствено въображение, през собствената му чувствителност, през представата му за автора и през възбудата му от играта, е нещо много съществено. Това е най-екзалтиращото за мене.

Не мога да си представя живота си без тази лудост, която стои в съзнанието на дете, защото всички те са запазили някакво детско учудване у себе си - през детски очи да виждат света - превърнали са собствения си живот в инструмент, чрез който изследват истината и всичкото това е с цената на хиляди трудности. Защото не е лесно да бъдеш актьор в България. Не зная коя е тази идея, която ги води, коя е тази свръх-свръх задача, която ги задържа в тази тежка ситуация. Те предизвикват у мене възторг и болезнена привързаност към тях. Обожавам всеки актьор, с когото съм работила. С някои пораснахме заедно и те отдавна не са младите в театъра. С тези, които тръгнахме, те са вече водещи актьори, сега работя и с по-млади, тепърва прохождащи. Случвало ми се е в началото на пътя ми да се срещна с едни от най-големите български актьори, срещи за които дори и не съм мечтала...Когато започнахме репетициите на "Записки от подземието", имах щастието да работя с Ицко Финци. Но не можех да преодолея учтивата форма на обръщение и един ден реших да се справя, като се втурнах в театъра с намерението да се обърна към него на "ти" , беше много трудно. А в "Ревизор" сънувах репетициите "на маса" и Коста Цонев. Той не участваше в постановката, но в екипа бяха звездите от златния период на Сатирата. Тези срещи за мене са безценни.

Не мога да посоча едно име като любим актьор. Би трябвало да изброя всичките. Всеки е

скъп по някакъв начин на сърцето ми.

*- Какво са за вас учителите ? Вие сте ученичка на проф. Красимир Спасов, но мнозина ви свързват повече с проф. Крикор Азарян. Неслучайно направихте и филм "45 по Азарян".*

- Най-големите учители са тези, които дори и не могат да предположат, че ние ги припознаваме за свои учители. В началото на пътя няма как да не се следват авторитети. Що се отнася до проф. Азарян, мога да кажа, че има много актьори, които не са учили при него, но се осъзнават, че са негови ученици. Няма български театър без негови ученици. В нашата Академия всеки по свой начин интерпретира Станиславски, според мен обаче най-близо до представата ни за Станиславски е методът на Азарян. В него най-съществената е да бъде развито въображението на актьора като средство за публично усамотяване. Още в първи курс в НАТФИЗ ходех на лекциите на Азарян по актьорско майсторство и още тогава разбрах, че той вменява на студентите си, че работата им в театъра е мисия. Като себеполагане на собствения си живот в краката на театъра. А не актьорското майсторство и актьорският инструментариум като самоцел. Когато проф. Азарян ме покани преди седем-осем години да му асистирам, аз приех, защото мислех, че ще продължа да уча, докато съм с него. И наистина много неща научих, докато му асистирах в режисьорския му клас. Когато беше прогонен от НАТФИЗ, те му отнеха най-ценното. За него най-възбуждащото е срещата с младите хора. Аз активно се борих срещу това погазване на авторитетите. Омерзение е усещането, с което свързвам спомените си от това време. Бяха прекрачени всички етични граници. Срам ме е да си спомням как завеждащ катедра по актьорско майсторство като някакъв герой от комикс разлепваше по всички стени на Академията пасквили срещу мен. В изстъпление и в треската на нечистата си съвест се опита да настрои всички колеги от Академията срещу мен с това "съчинение-разсъждение". Недоумявам как е възможно един такъв "професор" с подобен език, вкус и манталитет да възпитава млади хора.

Тогава съсловието, а и много интелектуалци застана в подкрепа на Азарян. Той отдавна е надмогнал полето на театралното, той е не просто и само преподавател, не е просто и само режисьор . Това беше и поводът аз да направя филм за него: да дам възможност на повече хора да се докоснат до него, защото при проф. Азарян фигурата на бащата и на учителя се припокриват. Той е мегаинтелектуалец и мегаартист едновременно.

*- Какво е за вас театърът, освен професия ? Вие сте от малкото хора, които работят на свободна практика.*

- Много дълго време се страхувах да превърна това занимание в професия. Не говоря за уменията, които ти във времето и в опита си придобиваш. Говоря за това, че ти винаги си оголен и винаги започваш отначало. Няма друга такава професия. Във всяка друга професия уменията водят до едни натрупвания, които са някакви стъпала нагоре. При нас първата репетиция е първа репетиция всеки път. Всичко започва отначало. Не можеш да се опреш на вече познатите и достигнати умения, а от друга страна това е изключително вълнение, защото приключението е пред теб...Това е една от най-вдъхновяващите професии, срещаш се с едни изключителни личности. Често пъти си мислиш, че сърцето ти няма да издържи, то е и тревога, и вълнение едновременно. Адреналинът на репетицията води до абстиленция на ума, сърцето и тялото.

Що се отнася до свободната практика ние сме поколението, което започна своята практика още в Академията. Ние бяхме IV курс, когато Николай Поляков направи театралната реформа. Той имаше силата да я направи. Същевременно има достатъчно театрални училища, които освен НАТФИЗ произвеждат актьори и режисьори, за които няма пазар. Много голям процент от тях не успяват да се реализират. То е като детска мечта. При някои млади хора то минава като морбили. Моето поколение никога не е разчитало на сигурността на щатната работа. Получавала съм два пъти такова предложение в Народния театър, винаги отказвах. Имам страхова невроза от щатната работа. Не обичам да се обвързвам. Най-добре би било един режисьор да работи с една трупа, да срещнеш актьори, с които да говориш на един език, но това е събитие. По едно време за мене се говореше, че съм машина за производство на млади звезди. Никой от моето поколение нямаше амбицията за щат или друг вид обвързване.Това е талант, не само административен. Щатното разписание не прави трупата...

*- Кои режисьори цените?*

- Българският театър има изключителни режисьори, особено за мащаба на държавата ни. Много съм пътувала, играли сме по много фестивали, имала съм възможност да видя някои от спектаклите на световните имена, мисля, че българският театър има с какво да се гордее, друг е въпросът дали ние тук достатъчно оценяваме това, което имаме. Мога да посоча имена, но се страхувам да не пропусна някой. Те не са малко: Стоян Камбарев, за жалост не е между нас, преди няколко месеца се разделихме и с Леон Даниел, сещам се за Юлия Огнянова, за Грети ( Маргарита Младенова), Иван (Добчев), Морфов, Теди (Москов), Галин (Стоев) , Бойко Богданов, Възкресия Вихърова, Явор (Гърдев) ...

*- Изкушава ли ви преподавателската дейност?*

- Не самата преподавателска дейност, а срещите ми с младите хора. Вярвам, че младите могат да променят нещата, в тях ми е надеждата. Имаше години, в които си мислех, че младите са младите хъшове, които напускат България и ще се върнат...Опитвам се да ги разбирам.

*- Какво ново да очакваме от Лилия Абаджиева за новия сезон 2009/2010 ?*

- След Бекет у мене се появи неистова необходимост да се върна към Шекспир. Защото заниманието с Бекет е изключително сериозно, но и изтощаващо. Светът на Бекет те вкарва в такива едни лабиринти на съзнанието ти, за които и не си подозирал, че съществуват. Бекет в нашата простанславска среда на обучение и на работа е голямо изпитание и е занимание за смели хора.

В края на сезона започнах един репетиционен процес в МГТ "Зад канала", предстои ми да го продължа, един спектакъл по Шекспир - "Мяра за мяра". И в същото време Георги Господинов ми даде пиесата си "Апокалипсисът идва винаги в девет" за радиотеатъра към Българското национално радио. Имам покана и съм в преговори с Народния театър, Младежкия и Варненския драматичен театър, където ще поставя "Палата № 6", проект Чехов.

*ЛИЛИЯ ДИНОВА*

## *ИЗ ФОТОАРХИВА НА СП. „ТЕАТЪР“*

Драматично-музикален театър – ПАЗАРДЖИК, „Дъга“ от М. Зарудни, реж. Веселин Михайлов, 1960 г.



ПОРТРЕТ

# МАЕСТРОТО И ТЕАТЪРЪТ

*Кристина Тошева*

Ако възкресим спомена за артистичната трупа на Сатиричния театър от неговите класически години (60-те, 70-те), сред познатите и любими лица непременно изпъква и достолепната фигура на маестро Димитър Вълчев. Той е един от тях, но сам по себе си той е единствен сред тях. Човек на театъра - дори само външността му издава тази принадлежност.

В най-ранния правилник на първата професионална театрална трупа, основана в източна Румелия през 1883 г.,сред няколкото качества, които трябва да притежава артистът, е записано и "перясто телосложение". Осанката на Димитър Вълчев е тъкмо "перяста", комбинирана с достолепност. Всичко в него - жест, слово, изражение, маниери - издава театралния човек. Той не само обича и разбира театъра, но е готов да участва в него не само като музикант. Помним го с голямата червена папионка и хиперболизираните жестове с диригентската палка как в някои представления убедително играе себе си, играе там, където драматургията изисква диригента-актьор, с наслаждение и пиетет към превъплъщението.

Димитър Вълчев бе сраснал с театъра. Той го чувстваше и разбираше не само като театрален композитор, какъвто беше в христоматийния смисъл на думата. В тази посока той е сред авторите, чието творчество трябва да бъде изучавано, анализирано и основно проучено. Но вън от конкретната си работа върху един текст, роля, облик на спектакъла, Маестрото умееше да "чете" театъра, да бъде незаменим консултант на артистите и режисьорите в изграждането на сценичните образи. Неговото мислене беше картинно, въображението му - всеобхватно. Безценно бе умението му да възпроизвежда с един щрих видяното, чутото, усетеното.

В това отношение той беше незаменим театрален критик, който първи може да сподели с актьорите и режисьорите посоката на техните търсения. Неопровержимо бе вярното му чувство за правда, неговата вродена театралност.

Личността на Димитър Вълчев беше изключително полезна за Сатиричния театър, където той прояви най-силните страни на своето дарование. Едно ярко, впечатляващо присъствие в цялостния художествен процес на театъра, благодарение на неговата мярка в изкуството, на знанието му и интуицията му за стилова и жанрова характеристика.

Маестрото имаше мнение за всичко, което се случваше в театъра.

Възторжено приемаше успехите и без пощада грешките и заблудите.



*Д. Вълчев*

Позициите му бяха аргументирани и професионално неопровержими.

Колко рядко театралните трупи са богати с такива завършени, ерудирани, даровити личности, които са неотменима част от целостта, от облика на една театрална формация. Сатиричният театър беше късметлия със своя високо надарен, приспособим към стилистиката му творчески състав,сред който особено място се пада на личността на музиканта и театрала Маестро Димитър Вълчев.

Но не само Сатиричният театър, където той работеше, се ползваше от неговата енергия, естетически вкус, всеотдай-

ност към всяка творческа задача. Изкуството му остави дири и в Музикалния театър и в Младежкия театър, в Народния театър и в театър "Сълза и смях" и в много извънстолични трупи, в чиято работа Маестрото участваше с цялото си сърце. Затова неговото дело е достояние на целия български театър, на целокупната българска художествена култура.

# СПОМЕНИ ЗА МОЯ БРАТ МАЕСТРО ДИМИТЪР ВЪЛЧЕВ

*Проф. Лили Вълчева*

Когато колегите и приятелите на моя брат, композиторът Димитър Вълчев, си спомнят за него, той е споменаван винаги като голям музикант, но и като голям театрал. Той самият казва в едно свое интервю, че е седнал на два стола, но никога не е паднал, защото това са два клона на изкуството - музика и театър, които той много обича и съчетава с огромно удоволствие.

Моят брат беше привлечен от магията както на музиката, така и на театъра още от най-ранна възраст. Нашето детство беше много хубаво - изпълнено с интересни занимания, с много музика и театър. Моят брат беше извънредно впечатлително и чувствително дете, което така се вживяваше във всичко видяно и чуто, че се пренасяше неусетно в театралната постановка и я изживяваше като истинска. Нещо повече - той се проявяваше още от малък като творческа натура и все нещо съчиняваше, все нещо импровизираше.

С удоволствие разказваше как за първи път (и за щастие за последен!) е изпитал "сценична треска", когато като 4-5-годишен на годишното представление на забавачницата забрави репликите си и тежко преживя закачките на родителската публика. Казваше, че след това често е сънувал как играе на сцената и забравя какво има да каже, но затова пък никога повече не се страхуваше нито от сцена, нито от микрофон и с огромно удоволствие и успех участваше в училищните концерти и театрални представления.

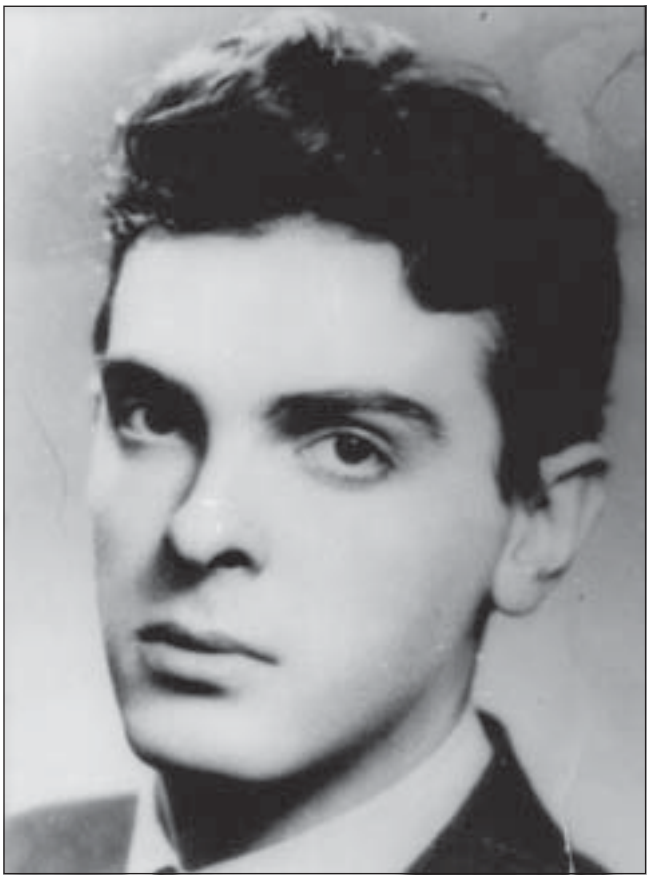
Спомням си колко го впечатли представянето на поемата "Неразделни" от Пенчо Славейков, когато беше 6-7-годишен. Той пише в спомените си: "Божичко, какво вълшебство! Цял се пренесох на сцената, където сред селски двор започваше страшна битова трагедия...". По-късно - вече 10-годишен, организира децата от нашата улица, като сформира театрална трупа (именовайки я "Дружество за изкуство и култура"), която представи негова преработка на "Потъналата камбана" от Герхард Хауптман .

Играхме я в задния двор на къщата ни на ул."Върбица", с костюми ушити от майка ни и декори, рисувани от баща ни. Имахме огромен успех пред многобройната публика, състояща се от родители и учители.След една година се преместихме да живеем на ул. "Шипка" и за наша радост кооперацията ни имаше голям заден двор, където опъвахме завеса от подръчни материали и дадохме няколко представления. Главен организатор беше, разбира се, брат ми, който освен артист, влизаше в ролята на режисьор, музикален оформител, а често и суфльор.

При лошо време брат ми канеше децата у дома и им изнасяше спектакли с куклення театър, скован от приятел на баща ни. Всяка година на Заговезни организираше децата от нашата кооперация в маскарад. Всяко дете идва с костюм и маска и обикаляхме апартаментите, представяйки на родителите "живи картини" по негови идеи.

По същото това време (преди началото на войната) нашият баща ни водеше редовно на неделните представления за деца в Народния театър, които бяха незабравими празници за нас.

Ето какво пише брат ми в спомените си: "Там сме гледали просто вълшебства...Татко винаги вземаше билети в една ложа на първи балкон и ние, опрели глави на парапета, чакахме нетърпеливо началото на пиесата... Вдигат се завесите,



*Д. Вълчев като млад*

лампите постепенно примигват и настъпва вълшебният миг - започва магията на театъра: на морското дъно в мида- легло спи царкиня Бисер, малки русалки се издигат и спущат на сцената, грамадни медузи и водорасли развяват пипала и ленти, а отпред върху тюл играят водни отблясъци... Как да не изпаднеш във възторг? Тази магия вероятно наложи раздвоението в моите предпочитания - музика или театър. А защо не и двете? Така протече животът ми по две релси, под лирите на две музи - Хармония и Мелпомена. В сградата на Народния театър съжителстваха и драмата, и операта и там по-късно за първи път гледах класически опери и забележителни драми с най-големите наши оперни и драматични артисти. Като студент в Музикалната академия десетки пъти съм влизал в този салон, където преживях първите допири с театъра, който стана моя съдба, а после пареща болка - когато ме лишиха от него..."

През войната настъпи евакуацията и ние се евакуирахме в село Петково - на 4 км. от Новоселци (сега Елин Пелин). Тамошният учител не можа да организира учебни занимания поради големите възрастови различия на евакуираните младежи, но идеята на брат ми "театър" бързо обедини ученическото съсловие. Едно момиче от София-Елена, имаше опит в кварталната драматична самодейност и носеше няколко издадени български пиеси. В една от стаите на училището поставихме върху събрани чинове цяла порта и се получи чудесна естрада, а поради липса на столове публиката си носеше от вкъщи малки трикраки столчета. По това време в селото още нямаше електричество и ние изнасяхме спектаклите като матинета. Подготвихме и изнесохме три пиеси: "Зла свекърва" от Ана Карима, "Милионерът" от Йовков и "Изворът на белоногата" по П. Р.Славейков. Представленията протичаха подобно на описаното от Вазов в "Под игото" - публиката реагираше първично, но чувствително и съчувствено, даваше съвети и отбелязваше дребните гафове на нас "артистите". Така или иначе на село Петково, типично шопско село, със своя специфична духовна нагласа и нрави, не му се размина през 1944 г. да бъде просветено от театралните "тежнения" на моя брат, а за нас евакуираните тези занимания бяха полезни, приятни и интересни.

Междувременно брат ми завърши успешно специалността пиано в изпълнителския отдел на Музикалната академия, но тъй като редовно взимаше участие със свои композиции в студентската самодейност, проф. Парашкев Хаджиев го покани да запише втори факултет - композиция и диригентство - нещо, което брат ми направи с удоволствие, защото заниманията в този факултет бяха много интересни и полезни за творческата му натура. Преди да завърши композиция го поканиха за музикален ръководител на съществуващия тогава Народен театър за селото, пътуващ из цялата страна. Без да се колебае, той записа последната година композиция задочно и се включи в пионерското дело на театъра с радост - "щом е театър с музикални изяви, значи всички мечти са събрани на едно място." В този театър той започна с мисионерска дейност - да огрмотява музикално оркестрантите от народния оркестър, както и певците и певиците: лекции по солфеж, история на музиката,естетика и тези хора пропяха и прозвириха по ноти. Всяка година изнасяха нова програма - тематични спектакли - музикални комедии, които се приемаха много добре от селската публика. "В театъра Митко беше един коректор"-разказват Олга и Борис Бозакови- "той по-



*Д. Вълчев дирижира*

магаше на всички , на режисьора, на актьора. Той беше душата и сърцето на театъра."

През 1960 г. закриха Народния театър за селото - той предаде своите функции на новосъздадените местни театри по окръзите. В същия ден (като в романите!) брат ми бе поканен на работа в Сатиричния театър, нов интересен театър със жив оркестър и трупа от много силни актьори. Това беше най-примамливата перспектива за многостранната и жадна за творчески изяви натура на моя брат. Първата година беше пианист и заместник-диригент на оркестъра, а след напускането на Жул Леви стана и музикален ръководител на театъра - длъжност, която извършваше с обич и всеотдайност цели 32 години.

Ето какво пише той в спомените си: "В Сатирата започнах да получавам и преки задачи , т.е. да пиша музика към пиеси. Така в течение на дълги години успоредно с театъра развивах своя усет към смешното, към гротеската, към онази неизказана особеност на сатиричното мислене. Театърът ме научи да виждам кривото в играните пиеси и да намирам музикалния му еквивалент. Тук аз срещнах режисьори като Методи Андонов и Нейчо Попов, които направиха работата ми в театъра вдъхновение и смисъл. Тук работих с колосални актьори като Георги Калоянчев, Татяна Лолова, Георги Парцалев... В Сатирата се работеше много вдъхновено. Всички се чувствахме като жреци на една нова Мелпомена, което ни караше да дадем всичко от себе си. Така в течение на годините аз написах музика към много спектакли на Сатиричния театър, като ще спомена "Ревизор", "Големанов", "Старчето и стрелата", "Мистерия Буф", "Женитба", "Сън в лятна нощ" ,"Принцеса Турандот", "Кабаре Парнас" и още и още...

Писането на музика към театрален спектакъл е нещо изкушаващо, но и много трудно. Музиката създава атмосферата, тонуса на представлението и въздейства почти несъзнателно. На композитора е предоставена свобода на стилове и епохи, въобще всичко, което изисква пиесата и неговият труд е интересен и приятен. Всичко зависи от нагласата. За мен театърът е нещо, което усещам отвътре, чувствам се естествено в неговата атмосфера и прилагам възможностите си с всеотдайност. Работил съм с много режисьори в нашия и в други театри.Обикновено ме канеха творци, които уважават авторовата музика и разчитат на нея."

С ръка на сърцето си той изповядва:

"За мене театралната музика, работата ми в театъра не е само професия, не е само музикална изява. За мен това е съдба, призвание. Музиката в театралния спектакъл е нещо живо вплетено в спектакъла, част от общото решение на спектакъла, част от образа,който искаме да внушим на хората. Привърженик съм на простата мелодична песенна изява, защото тя е най-близко до възможностите на един актьор, който след като се е изразил словесно, с по-силна емоционалност да може да доведе кулминациите на своята игра, на своя образ до публиката. Когато започвам работа върху музиката за някоя пиеса, аз обезателно я залюбвам, защото без обич към произведението не може да стане истинско изкуство. "

Уви, неговият творчески полет бе спрян . Започнаха съкращения в театъра и освен някои актьори бе съкратен оркестърът на театъра. Това беше жесток удар за брат ми защото: "Сатирата остана без живия звук, без трелите на флейтата и вибратите на цигулката. Магнето-



*Д. Вълчев*

фонтът, колкото и да е съвършен, все си е машинка и не се родее с живия човешки глас..."

Брат ми остана на щат още няколко години, защото обичаше Сатиричния театър с цялото си сърце, но дълбоко страдаше от липсата на истинска творческа работа. Когато го пенсионираха, прие поканата да прехвърли силите си в Музикалния театър като "музикален драматург", което беше почетен знак за безпределната му любов към театъра.

Когато той внезапно ни напусна му предстояха три премиери Шокът за всички ни беше огромен. "Отиде си ненадейно" - разказва Румяна Каракостова - "между две репетиции в Музикалния театър като светъл , благословен ангел на Талия и Евтерпа. Какъв по-достоен финал за Музиканта, за когото винаги ще звучат възпоменателни химни точно на Международния ден на музиката..."

И ето вече 14 години неговите колеги и приятели продължават с обич да си спомнят:

**Татяна Лолова:** "Митето - диригент, композитор, пианист, естет, ерудит, приятел, корепетитор, наставник, учител, събеседник, мечтател, невероятен театрал, късметът ни!"

**Георги Калоянчев:** "Той е изключително надарен театрален композитор, прекрасен човек. Живееше с театъра. Нашият театър обедня, когато Митко си отиде..."

**Проф.Илия Добрев:** "Той беше страхотен композитор, стигаше до най- тънките и нежни сетива. Той беше много артистичен човек, който даде душата си за Сатиричния театър. Такива предани, саможертвени, всеотдайни, изгарящи до последно хора, все по-малко остават."

**Рашко Младенов:** "Митко Вълчев е епоха в българския театър. Малцина са онези, които придаваха в театъра непостижимия цвят на музиката. Без него българският театър е по-беден."

**Веселина Аладжем:** "Митко беше надарен с всички способности на театрал и диригент. Той имаше освен непресъхващи музикални инвенции още и тънка режисьорска интуиция."

**Вели Чаушев:** "Ако нотните редове приличат на телеграфни жици с накацали по тях лястовички, то със своите хиляди ноти той е опасал цялата българска земя и върви Маестрото все по тях, за да търси бялата лястовичка на щастието.Удивително е, че не я търси за себе си, а за нас..."

**Васил Попов:** "Той беше всестранно развита личност, много интелигентен, с широки познания не само в областта на музиката и театъра...

Не се забравя такъв човек..."

**Проф. Севелина Гьорова:** "Музикалното творчество на Димитър Вълчев е самият живец на театралното представление, неделимост от онази сплав от изкуства, която съставлява магията на театъра. Защото Маестрото живееше в театъра и за театъра, беше част от театралния колектив и изкуството му формираше облика на този колектив така, както това правеха най-талантливите режисьори. Без своя театър той просто не можа да живее..."

А ако беше жив, през тази година, на 3-ти юли, той щеше да навърши 80 години !

## МАСА ЗА ДВАМА

# МАРИНА ДОДОВА

**(сценограф)**

## "ТЕАТЪРЪТ Е ЛЮБОВНО ПРЕЖИВЯВАНЕ"



*Родена е на 24 октомври 1975 г. в София. Завършва Техникума по облекло "Вела Благоева", а по-късно специалността "Моден дизайн" в НАТФИЗ в класа на доц. Мария Блажева. Още във втори курс в Театралната академия заедно със сестра си Виржиния Додова прави костюмите на спектакъла "Самолетът беглец" на режисьора Галин Стоев в Народния театър. Следват съвместните проекти с Камен Донев - "Нивото на очите" и "Почивен ден" в Народния театър, "Финале гранде" в Театъра "Българска армия". Работи по костюмите на телевизионния филм "Хъшове" с режисьор Александър Морфов и на филма "Приятелите ме наричат чичо"на Ивайло Христов. През 2005 получава заедно със сестра си Виржиния Додова наградата "Аскеер" за костюмите на спектакъла "Абсолвента" с режисьор Ивайло Христов в НДТ "Сълза и смях". През 2006 г. се среща с режисьорката Диана Добрева и оттогава, с известни прекъсвания, двете заедно чудесно работят. Диана поставя "Медея" в "Сфумато"- художникът на костюмите и сценографията е Марина Додова. Три години по-късно спектакълът е вече на сцената на "Сълза и смях", а малко след това партньорството им се подновява в "Казанова" отново в "Сълза и смях".*

*- След успехите, които имате с "Медея" и "Казанова", може ли да се говори за тандем Диана Добрева-Марина Додова?*

- "Медея" е моята първата самостоятелна работа в театъра,тъй като по това време сестра ми Виржиния Додова,с която работихме заедно доста години,отглеждаше детето си и нямаше възможност да се включи. Срещата ми с Диана стана тъкмо с този спектакъл и аз се радвам, че съдбата ни събра. Не мисля, че има случайни неща. Тогава моят приятел, а понастоящем съпруг, актьорът Даниел Рашев, играеше с Диана в "Черното руно" в ТР "Сфумато". Той ни запозна, въпреки че ние се познавахме задочно. Тя каза - имам идея да направя "Медея", търся си художник. Дойде вкъщи, видя работите ми и мои картини (аз имам слабост към живописта, макар и да нямам време за нея) и каза :"Ти си човекът, с когото искам да работя!". Аз й казах "Добре, дай да видя текста". Срещахме се в продължение на три-четири месеца с нея и с целия актьорски екип. "Медея" се роди вследствие тези разговори, но се "случи" на сцената само за шест дни. А декорът и костюмите изработих за двадесетина дни. Това беше един много интензивен във времето процес. Беше изключително изморително и трудно за целия екип, но си заслужаваше усилията. "Медея" има "Аскеер" за изгряваща звезда на Диана Добрева и две номинации "Аскеер" - за костюми и за музика на Петя Диманова, както и номинация "Икар" за сценография и дебют на Диана. Идеята беше този проект да се играе предимно навън. За жалост само два пъти сме участвали в чужбина - в Черна гора и на Международния фестивал за дебют на млади ре-

жисьори в Страсбург. Мисля, че се впечатлиха от типа театър, който им показахме. Приеха ни като новатори.

Тъй като за мен театърът е любовно преживяване, естествено е да има крайности в отношенията между хората от един екип, както е в една любовна връзка - от силна любов,спорове, противоречия, до ревности, дори омраза. След "Медея" дойде известен период от време, в който Диана постави "Макбет"в Смолянския театър, но с друг художник. След което отново ме покани да работим заедно. И така направихме "Казанова". Диана е смела и аз я уважавам заради това. Нагърби се да прави този спектакъл в период, когато майка й се разболя много тежко и почина, но не се отказа. И въпреки тежкия момент, аз и екипът ни имахме вярата, че Диана знае накъде ни води и ще ни отведе успешно. Беше голямо изпитание, но преминахме през него. Много сме си говорили с Диана. И аз смятам, че театърът е есенцията на живота и там не може да има половинчати неща. Куражът и смелостта й, както и темите, които я занимават, вълнуват хората, а в това е смисълът на театъра.

*- Как стигнахте до решението за костюмите и декора на "Казанова" ?*

- Показах й проектите си и този път без много разговори Диана каза: "Това е нещото, което ми трябва! Имам ти пълно доверие." И така се започна. Самата епоха за мене е много вълнуваща, богата за авторска и творческа интерпретация като художник. Не ми се искаше да влизам в правенето на костюми едно към едно,т.е да правя възстановка. Казанова е образ на много времена и епохи, дори на бъдещето. На това исках да акцентирам.

Що се отнася до голотата в спектакъла "Казанова" , за която се изписаха куп глупости, аз заставам твърдо зад това наше решение. За мен тя е оправдана и като визия, и като драматургично решение. През целия живот на Казанова, през всичките тези жени, през които е преминал в търсене на "златната", съвършената любов, не можеше да се стигне до финала без голотата, без този пир и оргия - връх на пропадането му.

Другото, което харесвам в Диана и помага много в нашия тандем, е добрата й визуална



*„Казанова“*

култура, която за съжаление липсва при много от режисьорите и прави комуникацията доста по-трудна.

*- Как работите в ситуация на финансова криза и налага ли се да правите компромиси ?*

- За щастие през тези десет години, в който работя в театъра, успях да се "сдобия" със страхотен технически екип. Имам си страхотни майстори железари,тапицер... Работя със Снежа Папазова - щатен шивач в Сатирата. Тя е най-добрата в София и е не само шивач, а и художник.. Много ми помага и фактът, че умея да шия (преди НАТФИЗ съм шила близо пет години поръчки на дамски облекла). Както в много други проекти така и в "Казанова" изработих доста неща - перуката на "златната жена", голяма част от реквизита, всички шапки. Поради липса на друго време шиех през нощта. За мен художникът в театъра е задължително да има и такива умения. Да измисли проекта, да избере материалите и шивача, а не да купува готови дрехи и да ги комбинира. Театърът е визуално изкуство и изисква ние художниците в театъра да сме професионалисти, да възпитаваме добър и здрав вкус у публиката. Отскоро при мен чиракуват две момичета от Нов български университет, втори курс сценография, надявам се да успея да ги науча на нещичко.

*- Има ли нужда България от театрален музей, където да се съхраняват костюми, реквизити, пиеси и други театрални пособия и вещи?*



*„Медея"*

- Това е моя мечта още от студентските ми години. Даже си бях харесала една сграда на площад "Македония". В Народния театър в гардероба се пазят костюми от десетилетия, а предполагам и в много други театри. Има страхотни костюми. Запазени са, защото са шити качествено. Това е история. Защо тази история трябва да бъде скрита в ракли и дървени сандъци, като може да бъде съхранена и показвана ?... Мисля, че Театър "Възраждане" направи една такава малка експозиция от костюми на Невена Коканова.

Тъй като живеем във времето на бързата консумация и на бързите силиконови и пластмасови неща, такъв един музей би имал още по-голяма стойност.Преди да завършим НАТФИЗ със сестра ми бяхме чираци на една страхотна шивачка Стоянка Пеева, работила повече от двадесет години в "Сълза и смях". Тя беше такава категория човек, от онази школа, при която ушитото е практически вечно. Музей на театъра трябва да има, защото това е не само театрална история, а история на времето, на нацията, човешка история.

*- Какво е равнището на нашата сценография и костюмография в момента и как оценявате един друг творчески тандем Никола Тороманов-Фичо и Явор Гърдев ?*

- Още от НАТФИЗ Фичо е от хората, от които мога само да се уча. И го ценя, заради смелостта и нахалството му да работи с голям, широк размах. Освен това той много пътува, гледа, може да сравнява, има инфомация.

Иначе виждам силна група художници от моето поколение, както и някои от най-младите. При цялото ми уважение към "старите кучета", както наричаме колегите от по-възрастното поколение, при тях има умора, рутина. Сигурно е естествено. Ние нямахме гилдия в САБ до неотдава. И поисках разговор с председателя на САБ Христо Мутафчиев. След моето упорство такава гилдия се създаде. Имаме много добри художници и от по-младото, и от по-възрастното поколение. За мене това са Марина Райчинова, Фичо, Даниела Олег Ляхова...

*- Кое Ви радва повече - наградата или аплаузите на публиката ?*

- И двете, макар че при наградите има много голям процент субективност. Те не отварят много-много врати. Ако си навън, в чужбина, след един "Аскеер" би трябвало да те затрупат от покани за нови проекти и да ти се качи цената. У нас не е така, уви. След "Аскеер", който получихме със сестра ми за "Абсолвента" , бяхме една година без работа. Никой не ни покани за нищо. Абсолютно обратен ефект! Подобни неща са споделяли и други мои колеги, носители на подобни награди.

Докато публиката не можеш да я излъжеш. Аплаузите, естествено, ме радват. Когато каня на мои представления приятели, им казвам:"След представлението не искам да ми казвате нищо, аз от погледа ви ще разбера..."

*- Какво ново ви предстои?*

- В момента работя със Стилиян Петров и Албена Георгиева проект по Чеховата повест "Дуел". Ще излезе първите дни на ноември в "Сфумато". След което с Диана Добрева ще работим заедно върху проекта "Портокал с часовников механизъм" на сцената на Сатиричния театър. И в това има доза "нахалство" и смелост - да работиш неща, които са били правени от големи имена в киното.Така беше и с "Казанова", така ще бъде и с "Портокал с часовников механизъм". Това са високи летви, но ние с Диана надявам се отново да се провокираме, да имаме много интересен театрален процес, за да добавим нещо ново.

*ЛИЛИЯ ДИНОВА*



TÊTE-À-TÊTE

# ТОДОР ТАНЧЕВ

**(актьор)**

*Той е роден на 24.XI.1960 г. в Пловдив. Завършва НАТФИЗ "Кръстьо Сарафов" през 1984 г. в класа на проф. Крикор Азарян. Участва във филми, но става популярен с ролята си на Борис Константинов в телевизионния сериал "Забранена любов". От многобройните си театрални роли най-много цени участията си в "Почивка в Арко Ирис", "Великденско вино", "Дон Жуан", "Хоровод", "Полковникът-птица","Старчето и стрелата", "Кълбовидна мълния".*

*- Вие сте актьор в Драматичен театър "Константин Величков"-Пазарджик...*

Т. Т. : Да, от дванадесет години. След завършване на Театралната академия бях в Димитровград, после в Хасково, след това четири години в Малък градски театър в Пловдив - частен професионален театър, създаден от Симеон Димитров и Красимир Возкресенски.

*- Какви роли играете на сцената в Пазарджик?*

Т. Т. : Участвам в "Руско жиголо" по пиесата на Александър Галин "Сирена и Виктория". С тази роля взех трета награда на фестивала за камерни театрални форми във Враца. Харесвам ролята си в "Кълбовидна мълния" на Иван Радоев, с която бях номиниран за "Икар" през 2004 г. В нея съм вложил всичко, което съм успял да науча през годините. Идва един момент, когато актьорът влага всичко. Играя още и в "Нишан" на Събислав Минковски, която ние поставихме за първи път в България, както и в първообраза на" Вуйчо Ваньо"- "Горски дух" с режисьор Владо Петков.

*- Имате ли любима роля?*

Т. Т. : Разколников. Но за съжаление се разминах с нея и не знам дали някога ще ми се случи да я изиграя.

*- Какво мислите за съвременната българска режисура?*

Т. Т. : Обичам режисьорите, които са достатъчно предизвикателни за актьора, независимо какъв театър правят. Постановчикът трябва да съумее да оплоди актьора, да го запали. За съжаление, откакто съм завършил не съм имал възможността да работя с моя професор Крикор Азарян, а много би ми се искало.



*- Предпочитани жанрове?*

Т. Т. : Комедийните и характерните роли. А също и трагикомическите, които да предизвикват истински спонтанен смях у публиката и в следващия момент да можеш да я разплачеш.

*- Мислите ви за партньорството в театъра?*

Т. Т. : Част от таланта на актьора. Бергман беше казал, че ролята я правиш, благодарение на партньора. Съвсем друго е, ако спектакълът е моно.

*- Станахте популярен с ролята си на Борис Константинов в телевизионния сериал "Забранена любов" Какво ви донесе това участие?*

Т. Т. : На първо място удоволствие от работата. Мечтата ми да стана актьор беше породена от филми. Затова сега се чувствам удовлетворен. Мнението и на колеги, и на хора от по-широката публика е, че харесват работата ми в този сериал

*- Не ви ли тежи вече популярността?*

Т. Т. : Все още се радвам на добрата ѝ страна.

*- Продължавате ли да се снимате в сериала?*

Т. Т. : Да, но не е известно докога. Дано снимките не спират скоро.

*- Не мислите ли, че актьорът се изхабява от участието в подобен род продукции?*

Т. Т. : Нашият филм се излъчва в много страни - Германия, Унгария, Русия Възможна е и такава форма на упражняване на професията.

Засега интересът на публиката е много голям. Бяхме на турне в Румъния и там ни стана ясно, че възрастовият диапазон на публиката е доста широк

*- Мислите ли, че е удачен часът на излъчване на филма?*

Т. Т. : За мен времето на излъчване на филма е добро, когато е удобно за зрителя, за да го гледат повече хора.

*- Играете в театъра и в телевизията. Къде се чувствате по-добре?*

Т. Т. : Театърът дава на артиста, киното и телевизията вземат. Не случайно големите актьори по света поне веднъж в годината участват в театрална постановка. Контактът с живата аудитория е нещо незаменимо . Снимачната площадка е по-различна - няма го живият контакт с публиката. За мен театърът е голямото изкуство. В киното и телевизията винаги имаш право на втори дубъл. В този смисъл участието в театъра не може да се сравни с нищо..

*- През настоящия сезон Драматичен театър "Константин Величков" изненадващо получи "Аскеер" за най-добро представление за спектакъла на Десислава Шпатова "Изкуството да смиташ боклука под килима"...*

Т.Т.: Много се зарадвах. Независимо от факта, че не участвам в този спектакъл, това е признание за труда на колегите, както и за режисьорската работа на Десислава Шпатова.

*- Ако ви предложат участие в нов телевизионен сериал ще приемете ли?*

Т.Т. : Бих играл в игралното кино.То е по-различно от телевизионния сериал. Мечтая за роля в сериозен филм.

*- Ощетен ли е съвременният български актьор от това, че вече не се правят много филми?*

Т. Т. : Съвременността ощетява всички. Важно е в какво време живеем. Ако нещата в обществото не са наред, ощетени са всички, отпечатъкът е върху всички. Като пожелание искам да кажа, че в България би могло и би трябвало да се правят повече филми.

*- Ходите ли на театър? Какво ви впечатли в последно време?*

Т. Т. : Винаги, когато имам възможност, го правя. Харесах много две постановки на Крикор Азарян - "Колекцията" на Харолд Пинтър в Театър "Българска армия" и "Три сестри" на Чехов в Младежки театър "Николай Бинев ".

*- Имате ли любим актьор, режисьор, актриса?*

Т. Т. : Понякога съм упрекван в консерватизъм. Обичам актьорите, от които се уча и с удоволствие гледам филмите им по няколко пъти - това са известните имена от световното кино Ал Пачино, Дъстин Хофман, Марлон Брандо, Роберт де Ниро, Никита Михалков; актьорите от руската школа Александър Калягин, Алексей Петренко, Юрий Никулин, Евгений Леонов, който ми е слабост.

*- Какво означава един актьор да играе съвременно?*

Т. Т. : Не знам. Може би това означава зрителят да се чувства част от това, което гледа и да вижда актьора като свой съвременник. Колкото едно нещо е по-непреходно, толкова е по-правдиво. Да бъдеш съвременен значи да си убедителен, независимо какво играеш. Колкото и да звучи нелепо и изумително това - да бъдеш органичен! Ако актьорът е истински органичен и си вярва, то и публиката ще повярва и играта ще звучи съвременно. Българската публика е жадна за театър и за кино и ми се ще да дойдат по-хубави времена, да се отделят повече средства за изкуството. Вярно е, че животът зависи от нас, хората, и затова искам да го направим по-добър не само за изкуството, но и за живеене!

*Ивон Димитрова*

## МАСА ЗА ДВАМА

# АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЕВА

**(актриса )**



*Ал. Василева в „Тапетите на времето“*

*Родена е на 13 октомври 1978 г. Работила е в театрите в Благоевград, Пловдив, Стара Загора, Народен театър"Иван Вазов", Театър"Българска армия". От началото на 2008 г. е актриса в трупата на Държавния сатиричен театър "Алеко Константинов".*

*- Кога и при кого завършихте НАТФИЗ?*

АЛЕКСАНДРА ВАСИЛЕВА: През 2001 г. в класа на проф. Крикор Азарян с асистенти Тодор Колев и Атанас Атанасов. От студентските години си спомням само хубави неща - начинът, по който проф. Азарян работеше с нас, самодисциплината, на която ни учеше. Той беше наш духовен баща, имахме му абсолютно доверие. Успя да ни запали с магията, речена театър.

*- Името ви е в игралния афиш на няколко столичните театри...*

А. В. : Това ми носи щастие, удовлетворение, сбъдната мечта. Идването ми на софийска сцена означава повече публика, тук представленията имат по-дълъг живот. Всичко това липсва в провинцията, откъдето съм минала.

*- Кое прави съвременен театърът на Алфред дьо Мюсе - играете в неговата "С любовта шега не бива" на сцената на Народния?*

А. В. : Почеркът на режисьора Мариус Куркински, който е изключителен, защото самият той е само инстинкт и нерв за театъра. Това личи в спектаклите му. Умее да гледа по-мащабно на нещата, не се страхува да експериментира. Аз лично имах респект към сцената на Народния театър. Но работата беше приятна, колегите ме приеха като една от тях. Надявам се "С любовта шега не бива" да има дълъг сценичен живот.

*- Работили сте с Мариус Куркински и в "Свекърва", в "Укротяване на опърничавата". Кое е различното, когато срещу вас стои актьор-режисьор?*

А. В. : Опитът му като актьор и умението да разбира по-добре актьорите.

Това е въпрос на интелигентност. Режисьорът-актьор умее по по-лесен начин да ти влезе под кожата. Освен с Мариус Куркински съм работила и с Антон Угринов, също актьор-режисьор. Те имат по-актьорско мислене. Нещата трябва да се постигат с лекота. Убедена съм в това.

*- Трудно ли е когато наградите и признанието дойдат много рано? За ролята на Костанда в*

*"Свекърва" на Антон Страшимиров вие получихте "Аскеер" още в началото на творческия си път.*

А. В. : Трудно е, защото започват да се вглеждат в теб. Страхът не може да те стимулира, той те сковава. А взирането в теб предизвиква страх. Грешките не се прощават лесно. Много хора са ми казвали, че трябва да играя само при най-добрите. Но никога не съм ги слушала. Искам да правя глупости, да мога да се проваля и да изплувам отново.

*- Едно от последните ви превъплъщения е в постановката по произведения на Константин Павлов "Тапетите на времето" с режисьор Юлия Огнянова. Какво ви донесе срещата с тези големи имена в литературата и театъра ни? Как се работи с Юлия Огнянова?*

А. В. : Трябва доста дълго да обяснявам. Всичко е малко неясно в съзнанието ми. Болезнеността на Константин Павлов всеки човек я усеща по различен начин. Но виждам реакцията на публиката. На нито един друг спектакъл в залата няма такава тишина. Текстът приковава вниманието. С голям интерес прочетох интервютата на поета и стиховете му, които прекарах през себе си - като бунтарство, като неудовлетвореност от самото битие. Юлия Огнянова прилича на него. Беше ми интересна срещата с нея. Тя наистина не държи хората на дистанция. Говореше ни на малки имена, но ние и говорехме на Вие. И работата тръгна. За тази наша голяма режисьорка е важна инициативността на актьорите. Какво мерило за сцената е тя! Има ухо и око за всичко, но не прощава. Нейният респект към този текст, усещането й към него ни провокираха да направим сцените. На мен тя например ми каза "Ти ще играеш трагическо обобщение". Е, как се играе трагическо обобщение ? Но това породи у мен асоциации за нещо по-конкретно.

*- В "Тапетите на времето" изграждате един поетичен образ и заедно с това участвате в масови сцени заедно други актриси. Труден ли е този скок?*

А. В. : Актьорът трябва да е гъвкав и пластичен . Тук играем едно, там - друго, един образ и друг образ. И преди това в работата си с Мариус Куркински съм правила такива неща.

*- Как гледате вие самата на периода, за който разказва Константин Павлов?*

А. В. : Всъщност аз съм живяла малко в този период. Не мога да имам конкретно отношение, защото не е било за дълго. Детството ми е минало в това време, а детството е главно игри. Може би това, което ни се случва в момента като народ, е отклик на онова, което се е случило тогава. Ние носим в себе си последствията от факта, че сме били помити като народ още в турското робство. Сега всичко рекушира върху нас. Надявам се в бъдеще някой да ни накара да се оттласнем от дъното.

*- В спектакъла на Юлия Огнянова си партнирате с талантливи актриси като Янина Кашева, Ани Вълчанова, Стефка Янорова. Какво е за вас партньорството в театъра?*

А. В. : Не съм от самовлюбените хора. Не съм егоист на сцената , макар че понякога ми се иска да погледна по-иначе на нещата. Вслушвам се в мнението на колежките. С всички тях работихме много добре, имахме голям хъс. Юлия Огнянова приложи един по-различен метод от онова, на което сме свикнали. Трудно намерихме общ език, но важното е, че го намерихме.

*- Как разбирате вие самата театъра като колективно изкуство?*

А. В. : В добрата възможност да се развива екипът, да се научим да говорим един и същи език. Важното е режисьорът да води актьорите и публиката да им вярва. Трябва да можеш да бъдеш адекватен на събитието, което ти се е случило точно този ден, да можеш да го интерпретираш и да го покажеш на сцената.

*- Какви трудности постави пред вас текстът на Константин Павлов?*

А. В.: Лично аз се опитах да го разбера по свой начин, не да се домогвам до неговите интимни мисли, а да го прекарам през себе си. Първо - какво има предвид авторът, и второ - каква да бъде личната ми мотивация, въпреки фрагментарната структура. На Юлия Огнянова са й казвали, че ще стане само рецитал. Но въпреки това се получи сюжет. Тя умее от фрагментите да прави връзки по асоциативен начин. Но самите ние не знаехме какво става до последния момент. Когато играем този спектакъл има тишина дори зад кулисите. Получава се нещо като олтар. Ние са-



*С Ал. Кадиев в „Укротяване на опърничавата“ от Шекспир*

мите си казваме, че без това самовглъбяване и тази тишина спектакълът не може да стане. Оказа се, че трябва да играем стиховете по най-простия начин - на ръба, както казва Юлия Огнянова.

*- В Сатиричния театър играете и в "Укротяване на опърничавата" от Шекспир. Какво е за Вас участието в този спектакъл?*

А. В.: Не мога да кажа, че това е класическият Шекспир. И все пак това е великолепния превод на Валери Петров. Усетих колко е поетичен! Добрият текст сам те изнася и ти помага да свършиш своята работа. Другите текстове те влачат и дърпат надолу.

*- С кои режисьори обичате да работите?*

А. В. : С младите. Обичам сега прохождащите. Винаги имат по-нестандартни идеи . И най-откачената идея може да бъде осъществена, стига да повярваш в нея. Младите режисьори са по-нестандартни и по-различни. Обичам също да работя и с хора с много опит и ерудиция, за да открия в себе си нови хоризонти, да не тъпча по познати пътеки. Има неща, които се изчерпват. Обичам предизвикателствата.

*- Какво мислите за реформата в българския театър?*

А. В. : Актьорът на свободна практика е нещо много хубаво. До преди една година бях на свободна практика. Когато си на свободна практика сетивата ти са по-изострени. Хората бяха свикнали с тази система и изведнъж всичко се върна назад. Няма някой, който да следи дали нещата вървят в правилна посока. Ние си седим в блатото. Понякога ни се смеят - що за професия е нашата! Преди като че ли е било по-добре. Сега, ако си достатъчно егоистичен, можеш да бъдеш актьор.

*- Над какво работите ?*

А. В. : "Жените в народното събрание" на Аристофан с Мариус Куркински.

*- Мечтаете ли за определена роля?*

А. В. : За Офелия

*- Любим актьор, актриса, режисьор?*

А. В. : Обичам работата на Мариус Куркински, харесвам спектаклите на Иван Добчев и Маргарита Младенова, бих се радвала да работя с проф. Крикор Азарян и с хора от неговото поколение, които си вярват и имат опит.

*- Какво правите в свободното си време?*

А. В. : Обичам да бъда сред природата, в гората. Мразя компютрите. Много обичам да чета книги. Редувам по-лека с по-сериозна литература. Чета много. Последната книга, която прочетох е "На изток от рая" на Джон Стайнбек. Взех си и "Жената в бяло" на Уилки Колинс. Имаше един период, когато четях само криминалета.

*- Как бихте реагирали, ако дъщеря Ви един ден реши да стане актриса?*

А. В. : Арлина е на две годинки. Ще й кажа, че е много трудно и ще я оставя да прави каквото иска. Ще й разкажа за всички негативи на професията. Моите родители не са актьори. Аз самата си въобразявах разни красиви неща за тази професия. Оказа се, че всичко е свързано с много нерви. Не знам дали човешкият организъм може безкрайно да се регенерира.

*Ивон Димитрова*

НАТФИЗ
NATFA



# TEACHER'S ACADEMY
# АКАДЕМИЯ ЗА ПРЕПОДАВАТЕЛИ
## НАТФИЗ'2009

*Мая Кисьова*

Академията за преподаватели в рамките на Европейската лига на висшите училища по изкуствата се състоя за четвърти път в София, след Барселона'2003, Ротердам'2005 и Брайтън'2007. Събитието е част от проекта Artes.Net Europe, осъществено с подкрепата на програмата на Европейската комисия Lifelong Learning в Европейската година на творчеството и иновациите. В рамките на три дни (1-3 юли) бяхме свидетели на изключително динамично движение на идеи, изразено в 9 уъркшопа, 15 презентации, два майсторски класа и четири пленарни сесии, обединени от ключовата тема Storytelling - Разказвачеството.




- Как НАТФИЗ стана домакин на тази мащабна инициатива?

**Проф. Снежина Танковска**, декан на факултет "Сценични изкуства", член на Борда на ELIA и на управляващата организационна група: По естествен път. Академията е член на ELIA от създаването ѝ преди 20 години. През 1998-ма успешно организирахме и

проведохме симпозиума "Strangers & Brothers". В приключилия преди година Inter}artes бяхме един от 4-те основни партньори. Проект, координиран от Театралната академия "Александър Зелверович" във Варшава и ELIA, в който НАТФИЗ водеше направлението "Традиция в новото" и се занимаваше с проблематиката на новаторството в относително консервативната среда на обучението във висшите училища по изкуствата. Европейската комисия отличи интер}артес като един от успешните проекти на програмата Еразъм. И съвсем естествено той продължи в нов - Artes.Net. Това е една мрежа от 67 театрални училища, а по този проект ние сме основен партньор. Негова основна дейност е организирането на Teacher's Academy (TA). Тя изразява развитието на идеята на ELIA, която ние сериозно и конкретно подкрепяме, че трябва постоянно и съзнателно да се полагат усилия за търсене, откриване, поощряване и развитие на новаторството, различните възгледи за преподаване, които изразяват нашата грижа както за качеството на обучението, връзката ни със студентите, така и необходимостта преподавателите ни от различните поколения постоянно да ъпгрейдват своя начин на работа.

- Как възникна идеята за Storytelling като ключова тема?

- За експлицитното оформяне на тази тема допринесе ректорът на НАТФИЗ "Кр. Сарафов" проф. д-р Станислав Семерджиев, сценарист и вицепрезидент на CILECT. Темата за разказвачеството е изключително важна колкото за театъра, толкова за киното, а и за живота. Докато не се научим да разказваме истории, връзката със самите нас като създатели на продукта - театрален или филмов - ще бъде нарушена. Това древно изкуство - ние мислим, че от само себе си ни е дадено - е доста проблематично, особено в наши дни. И затова е много важно да обърнем специално внимание не само да освежим нашите собствени възприятия, умения и инструментариум като преподаватели. Но и за това как подготвяме, как можем да запленим, да спечелим студентите да разказват историята със съвременни средства. Умението да създаваме разкази гарантира и контакта с публиката.

- Вие сте председател на проекта Artes.Net. Критериите за участие, по които бяха включени и българските преподаватели?

- Управляващата група специално за ТА, беше съпредседателствана от нашия ректор и от Киеран Коркоран, представител на борда. В нея влизат Карла Делфос, изпълнителен директор на ELIA, проф. д-р Искра Николова и др. Миналата година беше изпратено първото съобщение за набиране на предложения за участие. Новото в тази ТА бяха майсторските класове, които управляващата група повери на Кристин Линклейтър и Дик Рос. В средата на декември тази група се събра в Брюксел, разгледа всички заявени предложения и направи селекцията. Така бяха определени и нашите преподаватели. Като домакини разполагахме с квота по пра-



*Откриване на ТА ( Teacher's Academy)*



*Пленарна сесия*



*Кристин Линклейтър*



*Майсторски клас на К. Линклейтър*



во. Кой ще влезе в тази квота беше въпрос и на допълнителни критерии. Не е без значение този критерий, който от само себе си се разбира, но за нас българите все още е много специфичен, че работен език на събитието е английски. Което значи, че преподавателите, които предлагат доклад или ателие, трябва да могат да го осъществят на английски език, да имат готовност за разговор, сесия от въпроси и отговори, неформални контакти и т.н. И идва да подскаже, че нашите преподаватели от всяко едно поколение трябва да общуват на чужд език. А в днешната глобализация дори не става въпрос само за един език. Другият критерий целеше балансирано представяне на сценичните и екранните изкуства. Третият - предложението да има интердисциплинарен характер, да не е затворено в своето поле. Ателието на проф. Жени Пашова и доц. Петър Пашов има своята специфика в куклена театър, но има интересни препратки и връзки с нови начини на преподаване, които може да не изглеждат нови по линия на включване на нови технологии, но са едно развитие на идеята за това как се преподава традиционно актьорството в куклена театър - с едни по-атрактивни, по-разнообразни средства, с по-богат инструментариум, който го прави по-комуникативно. Ателието на доц. Данко Йорданов пък е свързано с неговото конкретно поле - музиката, ритъма и специфичното гласоизвличане с линк към древногръцките хорове. Докладите на проф. Искра Николова и проф. Семерджиев също бяха много интересни и аз съм свидетел какъв стимул бяха за обсъждане. Нашето участие беше съвсем достойно - и като програма, и като представяне на преподавателите.

- Вие имахте покана да покажете своя методика на едно от предишните издания на Академията за преподаватели в Ротердам през 2005 г. Каква беше вашата тема?

- Аз направих предложение за едно работно ателие, съвместно с проф. Румен Цонев - резултат от дългогодишен общ интерес в работата на преподавател по актьорство и на преподавател по музика. Изследвахме как вокализирането, ритмическите структури, работата с инструментите, излиза от територията на външно атрактивното, от декоративността и влияе в дълбочина върху развитието на актьорската природа. В тази посока правихме 40-минутен откъс от "Ромео и Жулиета" за Синая, а за предишния OLIVE в Милано - "Мирандолина". Как музиката продължава изказа на текста, как от нея може отново да се мине във вербализирането, и по този начин да се изгради една по-цялостна партитура на поведение. Предложението беше прието, селекционирано, но за съжаление в последния момент аз не успях да замина. Шест тамошни студенти са работили, мога само да преразкажа, че ефектът от ателието е бил положителен.

- НАТФИЗ се справи много добре с организацията.

- Трябва да го потвърдя, без да звучи нескромно, но и без липса на самочувствие. В НАТФИЗ развиваме една нова институционална култура, една култура на участие, защото тук не става въпрос да разграничим нашата ежедневна работа от работата си в т.нар. фестивалните инициативи. ТА не е част от нашите фестивални инициативи. Тя е част от нашето много сериозно и трайно присъствие не само като институция и индивидуалности, като членове на тази академична общност, процес. Процес на висшето образование по изкуствата и връзката му с културата, с поведението, връзката с обществото, ситуирането на твореца в средата, в която живее, в света. Не можеш да работиш тук, било като преподавател, било като студент, в рамките на 4 години и да го приемаш като един изолиран период. Това е съществена брънка от твоето битие, което ще бъде такова, с каквото го заредиш още в Академията. Включването на нашите студенти не само като доброволци по организацията, но вече откровеното им самочувствие в работата, в ателиетата, неподправеният интерес на голяма част от тях, който виждам как ескалира. В началото бяха по-предпазливи. Това вече изразява една отвореност и едно любопитство, базирано върху осъзната потребност от подобна дейност, която е част от техния процес на образование.

- ELIA изразява грижата за обединение, но толерира регионалността. Къде, според вас, е НАТФИЗ?

- Съвсем естествено, защото това е и пози-



*Майсторски клас на К. Линклейтър*

цията на Европа, и принцип в ELIA. От тази гледна точка мисля, че НАТФИЗ в резултат на това, което представлява, е извоювала в годините и трайно запазила мястото си на едно - макар и не от голяма държава, нито голямо като площ или брой студенти - училище, което дава добро стабилно качество на образованието. В рамките на предишния проект Inter}artes, бяха предприети в 4 различни училища в различни части на Европа визити за оценка. Предварително група международни експерти дойдоха, установиха критериите, срещнаха се с ръководството, студенти, администрация и преподаватели. След което ние написахме един Self Evaluation - доклад за самооценка. Базирайки се на този доклад, след обсъждане, направиха вече основната си визита, отново се срещнаха с различните звена, направиха свой собствен доклад, който ни изпратиха официално. Той беше сериозно позитивен. Разбира се, имаше и своите препоръки. Аз съм застъпник на идеята, че висшето образование трябва да се развива. Не е възможно да останем окопани, затворени, да браним някакви високи традиции и резултати. И в същото време не можем да се развиваме чрез отричане и разрушаване на това, което е постигнато. Този дух на интересен баланс между традицията и желанието за обновяване и развитие, който очевидно се отчита не само в нашата академична общност, но и от хора, които идват отвън, е нещо много ценно и трябва да бъде развивано. Върху него да градим идеята си за следващите етапи от развитието на академията.

Непосредствено след събитието, наблюдаващият би могъл да сподели впечатления само от неговите части, на които е присъствал. Подобно положение описва в сайта на ELIA и нейният хроникьор Флорис Солевелд.

Проф. Искра Николова като член на управляващата група на ELIA за България ни уведоми, че предстои специално издание на НАТФИЗ, което ще публикува подробно всичко, а също и документален филм.

**Кристин Линклейтър**, професор в Колумбийския университет, от 1965 г. обучава педагози по слово и глас на всички континенти. Ръководител на Майсторски клас "Диалози с твоя глас", тя обе-

дини участниците чрез едно пътуване на въображението. Чрез своя дълбок и великодушен тембър, актрисата, през чиято психофизика са преминали стотици Шекспирови фрази, потопи всеки един в неговия "аз", върна го чрез цикъл упражнения назад в неговата собствена история, а на финала успя да предизвика катарзис на общото творческо преживяване точно на тази група преподаватели и студенти, точно на тази дата, в аудиторията на НАТФИЗ.

- Какви са впечатленията ви от българските студенти, участници в майсторския клас и какво ги отличава от студентите ви в САЩ? Те ви познават от книгата на Красин Йорданов "Психофизически подходи в гласово-говорното възпитание на актьора. Кристин Линклейтър и нейният метод", много от тях вече познават книгата ви "Освобождаване на естествения глас".

- Аз мисля, че те, както и участвалите в уъркшопа през 2004-та, са много сериозни, комуникативни. Видно е, че природният талант е от голямо значение. Трудно е да направя разлика. Но ми се струва, че американските студенти трябва да станат по-задълбочени. Техният живот е малко накъсан, афектиран от телевизията, медиите. Това води до замърсяване на въображението. Намирам, че тук хората са по-открити, достигат до по-сложни страни на въображението и паметта. Чудесно е, че този уъркшоп се получи, радостна съм, че съм тук, където вече имам едно голямо семейство.

**Дик Рос**, ръководител на Майсторски клас "Седем сетива за разказване", автор на стратегии за преподаване на творческо писане, лектор във филмови училища в Норвегия, Швеция, Финландия, Естония, Германия, Италия, Израел, Турция и др., в своето изложение обърна внимание върху начините за привеждане в творческа готовност на студента.

- Мислите ли, че за начинаещия писател е полезно да изследва себе си като актьор?

- Да! Те винаги се тестват един-друг и са заедно в твореца. Разбира се, седемте сетива са част от този процес. Ако не влезе в контакт с актьора в себе си няма да бъде пълноценен.

- Как се чувствате в атмосферата на Академията за преподаватели?

- Превъзходно. Забележително събитие. В основите си много нови идеи ще започнат оттук. Чудесно е, че се срещат танц, театър, кино, четене, писане, доклади, разказване - всичко което е възможно като изрази в нашето изкуство. Винаги е приятно. С повечето от колегите се познаваме от дълго време.

**Ерин Макарти**, Колумбия Колидж, Чикаго, след нейния уъркшоп "Улавяне и разказване на истории: интервюто като фонд на устната история": За пръв път съм в България и за пръв път участвам във форум, където преподаватели преподават на преподаватели. Моите занимания в областта на съхраняването на истории е в основата на натрупване на знания и в областта на сценичните изкуства. Техниката на интервюто ангажира хората да мислят как да зададат въпрос. Не само за да чуят това, което очакват. А за да разберат какво другият човек иска, как се чувства, защо е извършил дадена постъпка.

**Проф. Жени Пашова** за нейния уъркшоп "Откриване и използване възможностите на предмета като средство за общуване в куклена театър": Ние представихме част от нашата работа, това е създаването на един нов театър, ако мога така да кажа аскетичния театър - така го нарекохме ние, това е част от визуалния театър, в който предметите, обектите, материалите, елементите природни, са изразното средство на актьорите и средство за общуване на сцената. И смятам, че имаме интересни попадения в тази област.

- С включването на предмети и елементи при разказването на една история, действащите лица стават ли повече?

**Доц. Петър Пашов**: Действащото лице винаги е едно - това е човешкият дух, който възбужда актьора да твори едно или друго. Но това, което ние представихме, всъщност е една методология за работа в този вид театър, в тази стилистика. И най-важните елементи на този театър, че той е невербален театър, разбираем за всички, езиковата бариера не представлява проблем. Разбира се, това е методология за професионалисти при обучение на студенти. Структурирана е във времето и пространството на тези неща, които работим в НАТФИЗ.

**Доц. Данко Йорданов** за неговия уъркшоп "Ансамбловата интерпретация на древни и съвременни текстове и музика": Аз приех с радост участието си в този уъркшоп, тъй като на първо място той беше за мен възпоменание как са ме учили моите големи професори в Западен Берлин. Имах възможността да представя една тема, източниците по която са много ограничени - това, как се е музицирало в древна Гърция, как са пеели фараоните в древен Египет, в целия средиземноморски свят. Лекцията беше изцяло поднесена от мои студенти, които великолепно владеят английски език - предпоставка това да се разиграе като една миниатюрна пиеса - хор от "Антигона"на Софокъл - демонстрирайки всичко, което са учили при мене. По темата за древните кодове в музицирането се работи много, в различни държави, различни хора се занимават с това. Аз съм се позовавал на опита на една испанска група, която 15 години е обикаляла музеите и е събирала различни папируси, каменни и керамични плочки - това е информация, която се събира много трудно, тъй като е разпиляна навсякъде по света. А има какво да се учи. Едно от тези неща е т. нар. "бездиханно пеене" - как можем да пеем, без да си поемаме въздух. Египетските фараони са смятали, че когато общуват с простосмъртни, трябва непрекъснато да бъдат заливани с една много силна жизнена енергия. Те са умеели, развивали са такава техника на общуване и говорене, която е продължавала часове, създавали са илюзията за перманентен звук. Някъде в превода това умение е изгубено...

***

Пленарната сесия на Artes.Net обрисува панорама на новите стратегии в различни области. За НАТФИЗ проф. С. Танковска сподели налагащата се практика дипломните спектакли на актьорските класове да бъдат копродукции с професионални театри - директен път на излизане от висшето училище към конкретната реализация.

Интерес предизвика и представянето на книгата и филма "EI see You" като доказателство, че езикът на изкуството е пример за интеркултурален диалог.

По атрактивен начин разглежда разказвачеството проф. д-р Искра Николова, срещайки едно есе на Хорхе Луис Борхес със съвременния автор Стивън Хол и неговата книга "Суровият тест на акулата". Става дума за т.нар "текстуална акула" на постмодернизма, където една книга може да погълне всички книги. Презентирайки своя метод "Истории и аудитории", авторката отличи позициите си като преподавател към студенти-актьори, режисьори, теоретици и историци на театъра с определено интердисциплинарно самочувствие, а оживената дискусия засегна въпросите за влиянието на медиите върху изкуството

Една съвременна теоретична спирала изгради проф. д-р Станислав Семерджиев около своята тема "Катарзисът - обща тема на разказването и живота". Започвайки от Аристотел, през срещите с Дидро, Лесинг, Хегел, Ницше, Фройд, Морено, Лукач, текстът постигна внушението, че разказването и животът са в неразривна връзка и не могат да съществуват поотделно. Действително всяко от проявленията на ТА хармонираше и диалогизираше с това консервативно по форма академично слово.

Включително и безкрайно артистичното представяне на преподавателя по математика д-р Дърк Уайлбрук, носител на Lester Ford Award' 2002 на Mathematical Association of America по темата "Разказване на истории в Африка като помощно средство за мотивиране на студенти/ученици по изкуствата в обучението им по математика", Университет Сент Лукас, Брюксел.

Докато в блога на ELIA Флорис Солевелд добронамерено отбеляза, че София е първото източноевропейско седалище на ТА, нищо, че сградата на НАТФИЗ изглежда недвусмислено комунистическа; българските студенти, пред които е необратимото интеграционно бъдеще, оцениха участието си в събитията с блеснали очи. Записките от майсторския клас на Кристин Линклейтър станаха индивидуална поезия за всеки от тях. Тя поиска от всеки по шест думи за преживяването, ето една комбинация: "транс, работа, толерантност, творчество, мир, откровение". А студентката Лилия, която час преди началото загряваше с колегите си Боряна, Ивайло, Тея, Антон, Алис и Петя, избра една дума: "щастие". Ето какво казва и самата **Кристин** през 2004 г. при удостояването ѝ с титлата Доктор хонорис кауза на НАТФИЗ: "...Свободата на гласа отключва интелигентността - интерпретацията не трябва вече да бъде изучавана и оформяна - тя излиза на повърхността, истинска за своя автор."



ФЕСТИВАЛИ

# ТЕАТЪР И КРИЗА. А МОЖЕ ЛИ ЕДНОТО БЕЗ ДРУГОТО?

## ВАРНЕНСКО ЛЯТО '2009

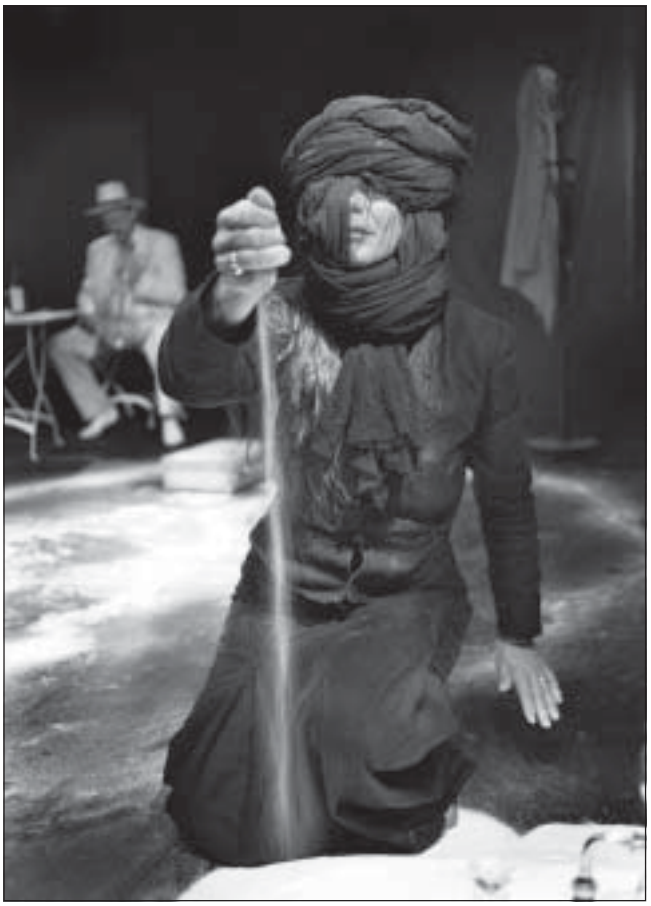



РОМЕО ПОПИЛИЕВ

Тази година Международният театрален фестивал "Варненско лято" показа, че фестивали могат да се провеждат и по време на криза - при това не по-малко успешно от друг път. Ако сам по себе си фестивалът, особено по своята празнична същност, може да бъде съотнесен с понятието "карнавал", което означава буквално "да захвърлиш месото", дали тогава пък думата "фестивал" не би могла да се корелира с израза "да захвърлиш кризата"? Във всеки случай тя - въпреки, че и за нея често ставаше дума - наистина се оказа захвърлена поне за времето от десетинадванайсет дни, колкото трае продължителността на театралното "Варненско лято".

И на това издание афишът на фестивала събра най-привлекателното от поредния български театрален сезон в станалите през годините негови редовни рубрики "селекционирани" и "специално" поканени спектакли. Като правило от последните четири-пет години в програмата се появиха и няколко значими имена от съвременния европейски театър, даващи същинското основание фестивалът да се нарича "международен". Впрочем, със съдействието на Столична община по-голямата част от тези спектакли бяха представени и в София. Както и миналата година, беше организиран модул "Шоукейс", в който да бъдат показани български продукции, които евентуално да заинтригуват поканените на фестивала чуждестранни селекционери и програматори. Мотото на фестивала, дадено от селекционера Румяна Николова - "Спектакълът-среща" - далеч не търсеше да намери повече или по-малкото сензационно или поне изненадващо определение на неговите тематични или естетически посоки; като че ли успешната среща на творците в постановката и на нея със зрителя е вече напълно достатъчна, а и значително натежава фактът, че от известно време насам непрекъснато се говори за наличието на известна идейна умора, недостатъчност и творческа поотпаднало ст на нашия театър. (Но ето, че пак стигаме до въпроса за кризата - а планът е по него да разсъждаваме към края; но какво да се прави, след като тя не може да бъде обхванатa от планове и подобно на една черна дупка придърпва днес всички разсъждения?)

Може да се каже, че почти всичко от театралната продукция на сцените в страната, направило по-силно и трайно впечатление, присъстваше във Варна. Тематично в раздела "Селекционирани спектакли" като че ли се откроява проблемът за абсурда. Това вече залага капана на подозрението, че от началото на 90-те до днес малко неща (в живота и театъра) са се променили. Разбира се, ще трябва да се започне с "Калигула", спектакъла на Варненския театър, тази отколешна мечта на българския театър въобще, чието осъществяване преди време биваше спъвано уж все в последния момент от партийната цензура. Но никога не е късно за темата за (без)крайното експериментиране на овластените с власта. Силните идеи на автора и Явор Гърдев отново се съчетават с организацията и реализацията на едно неочаквано сценично пространство от Никола Тороманов. Абсурдната безнадеждност на битието в "Краят на Играта" от Самюел Бекет (Театър 199) бе развита прецизно и увлекателно от Лилия Абаджиева и четиримата забележителни актьори. Маргарита Младенова, Иван Добчев и актьорите от "Сфумато" се представиха с "ОООО Сънят на Гогол" по произведения от руския класик, рамкирани като сън, населен от фантасмагоричната Гоголева обсесивност. Добчев е режисьор и на още един спектакъл на Театралната работилница - моноспектакълът



"Сол" на Барба

"Родилно петно" от Николай Коляда - в проникновеното изпълнение на актрисата Мимоза Базова и освен това поднесено в необичайното и въздействащо по особен начин пространство на Центъра за съвременно изкуство Г-10. "Колекцията" от Харолд Пинтър в режисурата на Крикор Азарян и "Пътува Одисей" на Теди Москов (все в Театър "Българска армия"), както и "Тихи, невидими хора" от Яна Борисова (Младежки театър) доразвиват по свой оригинален начин основната тема за абсурда на битието.

Сред "Специално поканените спектакли" като че ли впечатление за една по-силна изява на фестивала оставиха "Божествата на касапите" от Ясмина Реза, постановка на Пламен Марков (и първа премиера на новия Модерен театър от София), вечният "Шинел" по Гогол на Нина Димитрова и Васил Василев-Зуека (Театър Кредо) и "Тапетите на времето" по произведения на поета Константин Павлов и сценарий и постановка на Юлия Огнянова. Към тях можем да прибавим и "Горски дух" на А. П. Чехов в режисурата на Владимир Петков в Драматичния театър от Пазарджик. Трябва да се обърне внимание въобще на възходящото движение и присъствие на Пазарджишкия театър - един от малкото, които у нас могат да докажат максимата, че провинциален театър няма, или пък малко по-дългата, че провинциалният театър е синоним на липсата на същински театър.

Сред останалото, показано в програмата "Шоукейс", се отделя много оригиналният като идея танцов спектакъл "Ductus" (или Ръководство на езда за мъртви коне), както и поредното блестящо изпълнение на Снежина Петрова в иначе отчасти спорната като текст монодрама на молдовката Николета Есинеску "FUCK YOU Eu.ro.pa!"

Чуждестранната програма предложи работи на иначе все познати творци, но повечето от тях така и не се бяха срещали у нас с наша публика. Режисьор на спектакъла "Сол" на Один театър от Холстебро, Дания, е Еуженио Барба - един от класиците на театралния авангард от втората половина на XX век. Сценичната адаптация е по текст на италианския автор Антонио Табуки: безкрайно концентриран и отработен лиричен монолог на актрисата Роберта Карери (пак на италиански) в музикалния съпровод на Ян Ферслев, разказващ за процеса на овеществяване на емоцията, за нейното вкристване в тялото и очертаване на пространството подобно на солта - еманацията на морето и живота.

В своя моноспектакъл "Злодеите на Шекспир" известният (у нас предимно от киното) английски актьор Стивън Бъркоф, като че ли създаден да играе тъкмо злодеи, в един великолепен стил от ирония и самоирония се вмъква в пространствата както на критическия дискурс, така и на актьорската разкрепостеност и импровизация, за да разкаже своето виждане за някои от знаковите Шекспирови персонажи като Яго, Ричард — , Макбет, Шейлок. Свободата, лекотата и простотата, с които неусетно достига до сериозното ниво и предмета на своята сценична "лекция", оттласквайки се оттам отново до ежедневието на театъра, са наистина за завиждане. Какво да се прави, злодеите на Шекспир не са нищо друго, освен едни от нас.

"Ромео и Жулиета", другата чуждестранна интерпретация на Шекспиров текст на фестивала, показана от Градския театър на Вилнюс, Рига, е вече наистина мащабна продукция - в пряк и преносен смисъл - събуждаща много размисли за безкрайните и неочаквани възможности на театъра. Тя е дело на Оскарас Коршуновас, един от нашумелите европейски режисьори за последното десетилетие. Не е разбира се, нещо ново то-



"Ромео и Жулиета" на Коршуновас

ва, че трагедийният ранг на тази пиеса (която и без това не е съвсем пълноценна трагедия) е сведен някъде надолу по жанровата скала. Именно "някъде", защото не може да се определи къде точно. Този жанр във всеки момент може изведнъж да "бухне" в някоя посока като тестото, основният символ в спектакъла - впрочем, с много възможности за прочитане; за месене и източване, късане и съединяване, формиране и деформиране, наподобяване и обезподобяване, осмисляне и обезсмисляне. Затова и времето на протичане на самия спектакъл не е просто случайно, или по злата воля на режисьора умишлено удължено, а е някак обезвремено. Средновековният палат и площад, като места на действие, също са "снизени" до италианска пицария с нейните обичайни атрибути. Както в по-горния случай със Стивън Бъркоф, отново Шекспир е наш съвременник...

Но също и още един Гогол имаше на фестивала: "Дневникът на един луд" на "Дойчес театър" от Берлин, с режисьор Хана Рудолф. Моноспектакълът е изпълняван от Самуел Финци - както знаем, започнал своята кариера в България, работещ в Германия и чест гост на Варненския фестивал. И тук той доказва безспорния си талант в каскадното, но овладяно извиране на неовладяемото; на гротескови жестове, мимики, движения, звуци и слово.

Така че - има ли всъщност криза? Каква е тя? Откъде и докъде се простира? Кой е виновен, кой страда от нея? Още повече, би промърморило едно ежедневно съзнание, в това изобилие по сцените на сол и тесто? Да захвърлим солта и хляба ли? И да се веселим като за последно пред лицето на неизбежното...

Както винаги богатата "Паралелна програма" предвиждаше предостатъчно срещи за такова време на криза: куклени спектакли, открита репетиция и уъркшоп, четене на пиеса, филма "45 по Азарян" на Лилия Абаджиева, както и два концерта: "От Берлин до Холивуд" - съвместна продукция на студенти от департамент "Театър" и департамент "Музика" на НБУ, с преподавател и режисьор Румен Цонев, а също така "Стефан Вълдобрев и националния отбор", представящ авторската музика на Ст. Вълдобрев в компанията на "националния отбор", съставен от някои от най-известните ни джаз-музиканти. Също така бе проведен семинар, посветен на "Новите европейски стандарти в сценичната техника". Не на последно място сред тези прояви се вписа и кръглата маса "Глобалната криза и изкуствата. Възможни решения", с модератор Камелия Николова, в която участваха представители от различни културни институции и изкуства от чужбина и България. Предизвикателствата, която икономическата криза поставя пред изкуствата и новите възможности за решение, отварящи се пред тях, бяха обсъдени както със загриженост, така и с умерен оптимизъм. В някои от изказванията кризата дори бе разглеждана като катализатор за по-добро развитие на изкуството.

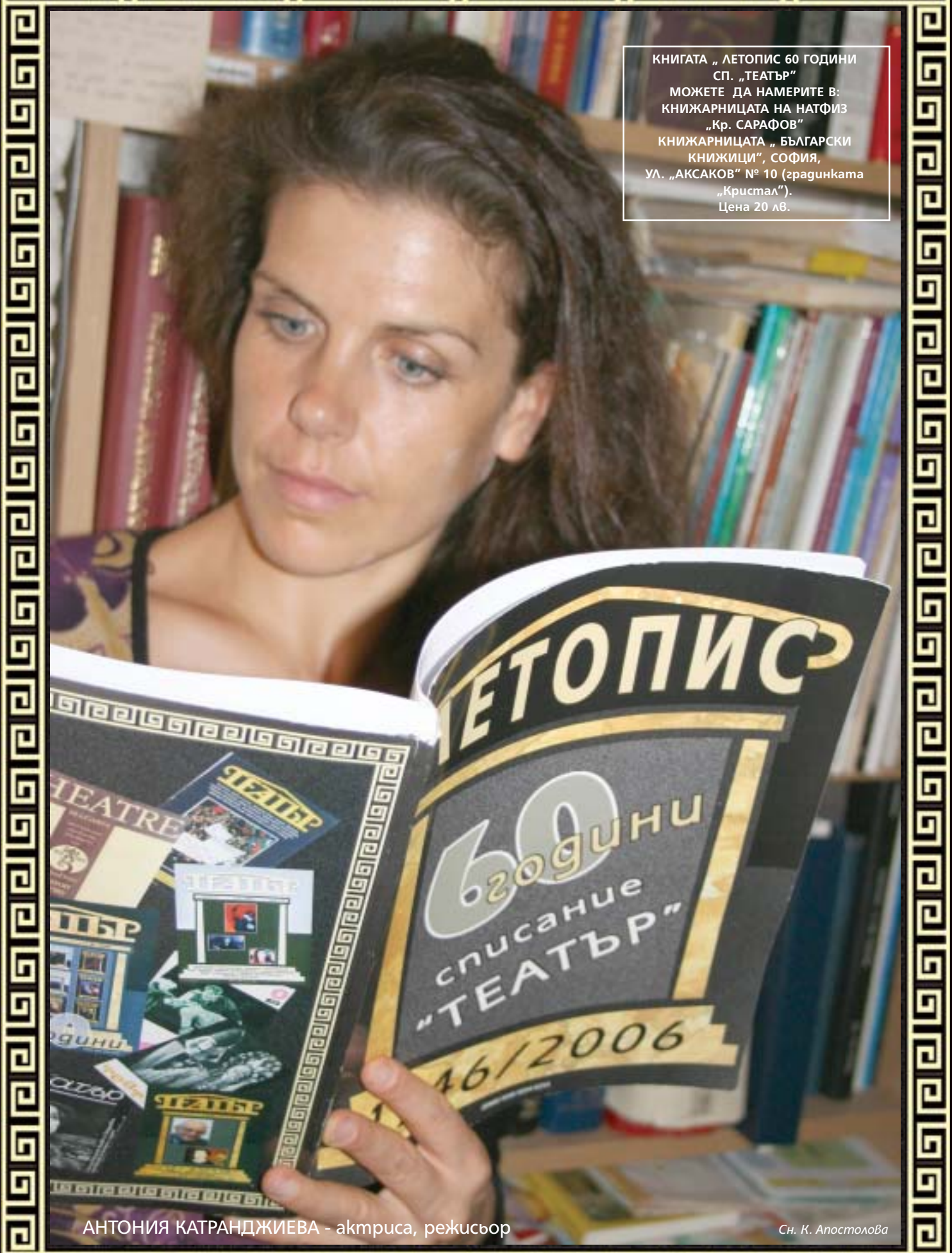
Разбира се, изкуството и театърът са човешки дейности, занимаващи се винаги с кризи. Самата криза е иманентно състояние на човека, самите думи притежават свойството в по-голяма степен да предизвикват, отколкото да решават кризи. Думите са възпроизводство на кризи. Самият съмняващ се и недостатъчен човек ги търси, за да ги преодолява. И в крайна сметка само мълчанието може да премахне кризата.

Така за пореден път Международният театрален фестивал "Варненско лято" се оказа най-значителното театрално събитие (и събиране) у нас за сезона. Където отново си дадоха среща родното и чуждото, зрелостта и младостта, настоящето и бъдещето, устойчивото и провокативното. Доколкото всичко това, разбира се, може да продължи да запазва някакви що-годе ясни очертания в глобалната ситуация, в която се намираме..



# П И Н А  Б А У Ш

На 69-годишна възраст почина Пина (Филипина) Бауш – световно известна танцьорка, хореографка, реформаторка. Тя премахна бариерата между танца и театъра.




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

АНТОНИЯ КАТРАНДЖИЕВА - актриса, режисьор

*Сн. К. Апостолова*