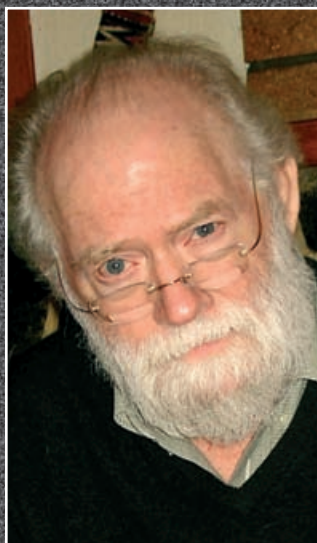


ГЕАТЪР

7 – 9' 2011

65
ГОДИНИ



СПИТЕАТЪР.

САВА ОГНЯНОВ

**РОДЖЪР ДАНФОРД и ГАБРИЕЛ ШАНКС; ФИЛИП АРНО
КОЙНА РУСЕВА; НИКОЛАЙ ИЛИЕВ; СТЕФКА ЯНОРОВА**

АСКЕЕР

ГОЛЯМАТА НАГРАДА за цялостен принос към театралното изкуство „Аскеер 2011“ КОСТА ЦОНЕВ

ВОДЕЩА МЪЖКА РОЛЯ

Деян Донков за ролята на Сирано в „Сирано дьо Бержерак“ от Егмон Ростан, постановка Стефан Москов, Нарoden театър „Иван Вазов“

ВОДЕЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

Невена Мангаджиева за ролята на Майката в „Кралицата майка“ от Манлио Сантанели, постановка Валентин Ганев, Театър 199

ИЗГРЯВАЩА ЗВЕЗДА

Павлин Димитров за ролята на Обичащия в „Първа любов“ по Самюъл Бекет, постановка Нина Боянова, Продуцент: Н2О Филм

ПОДДЪРЖАЩА МЪЖКА РОЛЯ

Иван Бърнев за ролята на Били Бибит в „Полет над кукувиче гнездо“ от Кен Киси, постановка Александър Морфов, Нарoden театър „Иван Вазов“

ПОДДЪРЖАЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

Гергана Кофарджиева за ролите на Щилеца, жена над 70-те в „Преди / След“ от Роланд Шимелпфениг, постановка Иван Добчев, Драматичен театър „София“

СЦЕНОГРАФИЯ

Даниела Олег Ляхова за „Зимна приказка“ от Уилям Шекспир, постановка Маргарита Младенова, Театрална работилница „Сфумато“

КОСТЮМОГРАФИЯ

Петя Стойкова за „Кола Брьонон“ по романа на Ромен Ролан, постановка Владимир Люцканов, Младежки театър „Николай Бинев“

ТЕАТРАЛНА МУЗИКА

Асен Аврамов за „Зимна приказка“ от Уилям Шекспир, постановка Маргарита Младенова, Театрална работилница „Сфумато“

РЕЖИСУРА

Маргарита Младенова за „Зимна приказка“ от Уилям Шекспир, Театрална работилница „Сфумато“

НАЙ-ДОБРО ПРЕДСТАВЛЕНИЕ

„Сирано дьо Бержерак“ от Егмон Ростан, постановка Стефан Москов, Нарoden театър „Иван Вазов“

СЪВРЕМЕННА БЪЛГАРСКА ДРАМАТУРГИЯ

„Тест“ от Елин Рахнев, (Държавен сатиричен театър „Алеко Константинов“, постановка Марий Росен)

ИКАР

ГЛАВНА МЪЖКА РОЛЯ

Мариус Куркински за ролите си в моноспектакъла „Български разкази“, копродукция на Драматичен театър „Н.О. Масалитинов“ – Пловдив и ART I SHOCK

ГЛАВНА ЖЕНСКА РОЛЯ

Ирини Жамбонас за ролята на Ремей в „Канкун“, копродукция на Малък градски театър „Заг канала“ и Драматичен театър „Н.О. Масалитинов“ – Пловдив

ПОДДЪРЖАЩА МЪЖКА РОЛЯ

Иван Бърнев за ролята на Били Бибит в „Полет над кукувиче гнездо“, Нарoden театър „Иван Вазов“

ПОДДЪРЖАЩА ЖЕНСКА РОЛЯ

Цветана Манева за ролята на Клитемнестра в „Електра“, Театър „София“

ДЕБЮТ

Павлин Димитров за ролята на Обичащия в „Първа любов“, Н2О Филм и Център за култура и дебат „Червената къща“

МАЙСТОРСКО ТЕХНИЧЕСКО

ОСЪЩЕСТВЯВАНЕ

„Сирано дьо Бержерак“ – Нарoden театър „Иван Вазов“

РЕЖИСУРА

Стефан Москов за „Сирано дьо Бержерак“, Нарoden театър „Иван Вазов“ и „Възгледите на един пън“, Държавен културен театър – Варна

СЦЕНОГРАФИЯ

Чавдар Гюзелев за „Сирано дьо Бержерак“, Нарoden театър „Иван Вазов“

АВТОРСКА МУЗИКА ИЛИ ОРИГИНАЛНО

МУЗИКАЛНО ОФОРМЛЕНИЕ

Александър Деянов и Мария Илчева за „Ноктюрно – от прахта до сиянието“, Сдружение за съвременно алтернативно изкуство „По действителен случай“

КУКЛЕНО ИЗКУСТВО

Рин Ямамура за сценографията на „Цар Шушумига“, Драматично-куклен театър „Константин Величков“ – Пазарджик

КРИТИЧЕСКИ ТЕКСТ

Ина Божидарова – за книгата „Драматургичната адаптация (от граматизация към постмодерен текст за сцена)“

„ЗЛАТЕН ГЛАС“ ЗА ДУБЛАЖ

Александър Воронов – за дублаж в сериала „Щури съседи“

ЦИРКОВО ИЗКУСТВО

Енчо Керязов – за значими постижения в областта на съвременната акробатика и силовата еквилибристика

ВАРИЕТЕТНО ИЗКУСТВО

Стефанка Карайончева – за спектакъла „Легендата Мистър Сенко“

НАГРАДА ЗА НАЙ-ДОБЪР СПЕКТАКЪЛ

„Нордост“ на Младежки театър „Николай Бинев“

НАГРАДА ЗА ИЗКЛЮЧИТЕЛЕН ПРИНОС

КЪМ БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР

Тодор Колев

НАГРАДА ЗА ЦЯЛОСТЕН ПРИНОС КЪМ

БЪЛГАРСКИЯ КУКЛЕН ТЕАТЪР

Панайот Добрево

НАЦИОНАЛЕН ФЕСТИВАЛ НА МАЛКИТЕ ТЕАТРАЛНИ ФОРМИ, ВРАЦА

1. За режисура

Не се присъжда

2. За сценография

I награда на Антоанета Костова за костюмите във „Фрида“ от Саня Домазет на Младежки театър „Николай Бинев“ – София

3. За женска роля

I награда на Ирини Жамбонас за ролята ѝ в „Канкун“ от Жорди Галсеран – копродукция на Малък градски театър „Заг канала“ – София и Драматичен театър „Н.О. Масалитинов“ – Пловдив

I награда на Румяна Мерджанска за ролите ѝ в „Изгубени в звездите“ от Семън Злотников на Драматично-кукления театър – Враца

I награда на Йолана Поповска (Македония) за ролята ѝ в „Столовете“ от Йожан Йонеско – копродукция на Драматично-куклен театър – Враца и Малък грамски театър – Битоля, Македония

II награда на Невена Мангаджиева за ролята ѝ в „Кралицата майка“ от Манлио Сантанели на Театър 199 – София

III награда на Мариана Жикич за ролята ѝ в „Кралицата на красотата от малкия град“ от Мартин Макгона на ОКИ Театър „Възраждане“ – София

III награда на Станка Калчева за ролята ѝ във „Фрида“ от Саня Домазет на Младежки театър „Николай Бинев“ – София

ДРУМЕВИ ТЕАТРАЛНИ ПРАЗНИЦИ, ШУМЕН

За спектакъл - моноспектакълът на Мариус Куркински „Български разкази“

За най-добра мъжка роля - Николай Урумов в моноспектакъла „Лалузер“, копродукция на Театър „Българска армия“ и ДТ „Йордан Йовков“ – Добрич

За най-добра женска роля - Вера Начева и Таня Йоргова в „Comedy show 4x4“ на ДТ „Ст. Киров“ – Сливен

За режисура - Бина Харалампиева, „Рейс“, ДКТ „Васил Друмев“ - Шумен

За сценография - Теодора Лазарова „Рейс“

За авторска музика - Емилиян Гацов, „Български разкази“

Най-добър чуждестранен спектакъл - „Души“ на Театър „Мария Филотти“, Браила – Румъния

НАГРАДА „СТОЯН КАМБАРЕВ“:

Василена Раева – режисьор

МЕДАЛ „ИВАН ВАЗОВ“ ОТ СБП:

проф. Юлиан Вучков – театровед

ОРДЕН „СТАРА ПЛАНИНА“ ПЪРВА СТЕПЕН:

проф. Надежда Сейкова – режисьор/педагог

ТЕАТЪР

Година LXV, бр. 7-9/2011, 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**

Николина Делева (сътрудник)

Тинка Николова (сътрудник)

г-р Антония Катранджиева (кореспондент)

Анна Карабинска (кореспондент)

Мария Стефанова (коректор)

Рекламно студио „Smooth“ (предпечат)

Колегия:

Проф. г-р Надежда Тихова (театровед)

Проф. Ромео Попилиев (театровед)

Проф. Здравко Митков (режисьор)

Лилия Абаджиева (режисьор)

Меглена Караламбова (актриса)

Мариус Куркински (актьор)

Доц. Мария Диманова (сценограф)

Мила Искренова (пластика)

Съни Сънински (куклен режисьор)

Асен Аврамов (композитор)

Проф. Анастасия Савинова (педагог)

Христо Бойчев (драматург)

Ч Е Т Е Т Е

Театрални награди – 2011 (2 стр. корица) • Сава Огнянов (2) • Филип Арно (4) • Роджър Данфорд и Габриел Шанкс (9) • Срещата в Ню Йорк (13) • Николай Йорданов (15) • Бистра Буржева (18) • Койна Русева (21) • „Фолклорната обредност в обучението по Танцов театър в НАТФИЗ“ от Д. Колева (24) • Стефка Янорова (27) • Николай Илиев (30) • Театър в книги: „История на българския театър – том 4“, „Кръстьо Мирски“ и др. (32) • Годишно съдържание-2011 (3 стр. корица).

Печатни коли: 4,5

Формат 60/84/8

Банкова сметка:

София

Общинска банка АД

Municipal bank PLC

ФЦ „Мария Луиза“

IBAN: BG 67 SOMB

9130 10 26768401

BIC: SOMB BG5F

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

Печат – „Омега М“

ПЛАКАТИ



ДКТ – ПЛЕВЕН



„Любов под брястовете“
ДТ – ВАРНА



ДТ – МОНТАНА

ПАМЕТ

135 години от рождението на САВА ОГНЯНОВ

Изкуството на актьора е мимолетно, остава в ефира. А за артист като Сава Огнянов, напуснал земния свят преди около осем десетилетия, днес трудно можем да си създадем реална представа. Няма записи, кино- или видеоленти, не са живи и неговите съвременници. Останали са единствено записани спомени от артисти и културни дейци от епохата – като Камен Зидаров, Ирина Тасева, Пенчо Пенев, Вичо Иванов и др. И все пак, знаем, че е бил сред първомайсторите на българската сцена, че името му се нарежда до имената на Васил Кирков (за съжаление, почти забравен днес!), на Агриана Будевска и Кръстьо Сарафов.

Роденият на 24 май 1876 в Кюстенджа (днес Констанца, в миналото българския град Кюстенджа), но израснал и завършил гимназия в Русе, Сава Огнянов (днес театърът на дунавската ни столица с гордост носи неговото име!), още от дете е речитирал прекрасно. Като ученик в елитната мъжка класическа гимназия „Борис I“ той изумява русенци с проникновената си интерпретация на една от най-сложните и трудни за интерпретация Шекспирови роли – Шейлок от „Венецианският търговец“. Ето какво пише писателят Константин Мутафов, свидетел на това необикновено събитие: „На финала публиката бе занемяла, притаила дъх от ужас и захлас. Да, никога през живота си не бях



С. Огнянов (Цезар) в „Цезар и Клеопатра“ от Б. Шоу, пр. Трифон Кунев, реж. Павел Ивановски, Народен театър, 1913-1914 г.

чувал такива викове и ръкопляскания, както онази вечер след сцената на Шейлок и Порция. Дълго време в града се приказваше само за Шейлок на гимназиста Огнянов, който наистина игра като голям, завършен артист...”

През 1896 двайсетгодишният Сава Огнянов заминава за Мюнхен, където учи в прочутото драматично студио на Ото Кьоних. После се прехвърля в Берлин и става редовен студент в тамошната академия. През 1902

дебютира в столичната трупа „Сълза и смях“ като Мортимър от „Мария Стюарт“ на Шилер. После специализира в Прага, Виена, Москва и Париж.

През целия си живот Огнянов учи системно и упорито. Никога не се осланя на великолепните си природни данни: глас, фигура, пластика, музикалност. Работи неуморно върху словото, дикцията, жеста, върху комплексното изграждане на всеки образ. Винаги се стреми да намери подходящата форма, необходима за изграждането на ролята, да достигне нейното внушение чрез пластиката и словото. В неговата външност има нещо царствено, величествено, празнично, достолепно, каквото е и изкуството му. Днес почти нямаме такива артисти – красиви, представителни и владеещи до съвършенство словото. Аристократи на сцената...

През 1920 година Сава Огнянов е в Рим, където само след една главна роля в киното (във филма „Отец Савелий“) е обявен от италианската критика за... „звезда на италианското кино“! Но въпреки предложенията за нови филми и театрални роли, той се завръща в родината си, защото е убеден, че „камъкът тежи на мястото си“.

За три десетилетия на сцената Сава Огнянов пресъздава 115 роли, от които близо 40 централни. Голяма част от тях остават еталонни за българския драматичен театър. Хамлет, Кориолан, Цезар, Борис Годунов, Рогожин, Д-р Ранк, Филип Втори, Вурм, Клавдий, Наполеон, Петручио, Макбет - това е само част от неговите забележителни сценични превъплъщения, останали ненадминати и до днес.

Тук ще приведа един много интересен отзив за неговия Хамлет от поета Теодор Траянов: „След великолепния Петручио от „Укротяване на опърничавата“ израсна и вечният призрак на Хамлет. Неизказано трагичен е бледният Хамлет, сам за себе си, но трагичен е той и за самия Огнянов. Разработвал с любов Хамлетовата проблема дълги години, добил искрените похвали на двама колоси от Виенския Бургтеатер – главния режисьор Хайне и големия актьор Хуго Тиминг, Сава Огнянов не може да наложи своята творческа създадена от него образ на своите сънародници. Въплътеният чисто интуитивен образ от Васил Кирков се хареса може би повече. Защото героичността, макар и трагична в своята пасивност, при Кирков завладява по-лесно и по-скоро, отколкото замислената мечтателност и духовно задълбочаване при Огнянов. И тук той се движи в своя собствена област. Не трагедията на волята, а трагедията на безволието ни даде Огнянов в своя славянски Хамлет. И както Хамлет на Ермети Новели е правдив, така и Хамлет, създаден от Йозеф Хайнц, е без съмнение шекспировски. Същото може да се каже и за двата образа, създадени на българска сцена от Васил Кирков и Сава Огнянов. И двамата тия Хамлетовци са истински, и двамата умират с една неуловима усмивка, чиято тайна ще отнесат със себе си в Царството на сенките...“ (Теодор Траянов, сп. „Хиперион“, г. VI, 1927, кн. 7-8).

След Хамлет, през 1932 година Сава Огнянов се превъплъщава и в ролята на Клавдий. И както пише неговият единствен биограф Пенчо Пенеv: „След Хамлет

Огнянов имаше ясна представа за това, което трябваше да направи. И той ни го представи така силно и изразително, защото го виждаше чрез погледа на Хамлет. А тъкмо това е най-вярната представа за Шекспировия Клавдий. Тук трябва да се отбележи дълбокото равновесие между интелектуалния и емоционалния заряд в неговото тълкуване, но отгадем ли внимание само на едното, непременно ще срещем...“ Според проф. Любомир Тенев това изпълнение остава „недостигнато не само на наша сцена“. По повод тази роля на артиста големият наш критик обобщава:

„В своето изкуство Сава Огнянов обичаше едрите линии, обобщената внушителност, основното, главното в образа, а главното – това значи преди всичко да се разкрие идеята на образа в най-изразителна форма. Затова у Огнянов имаше сравнително малко детайли, но точно и остро намерени, които придаваха жизненост и достоверност на сценичното лице, в което се превъплъщаваше...“

Напуска този свят, все още млад, на 22 март 1933 г. в София, 57-годишен, в разцвета на силите и таланта си, след инфаркт. Сърцето му не издържа напрежението, интригите и борбите в театъра. В българския Нарoden театър... Като всеки истински, чувствителен артист той твърде остро усеща противоречието между прекрасния възвишен свят на сцената и посредствеността и завистта на заобикалящата го среда. Но оставя след себе си, както се казва: „незаличима, огнена диря в историята на българския драматичен театър“.

Огнян Стамболиев



Из света на американския театър



Рубриката води г-р **Антония Катранджиева**

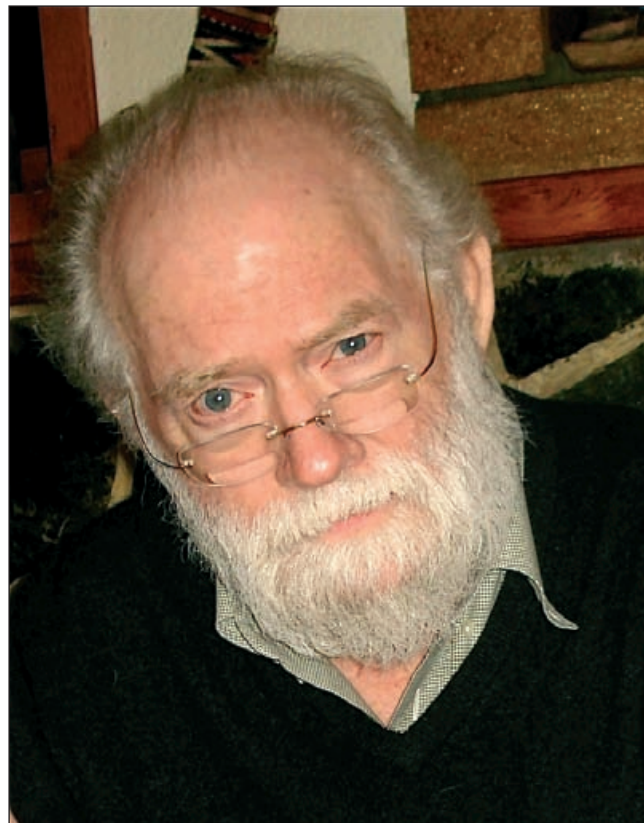
ФИЛИП АРНО

ШЕСТИЯТ ТЕАТЪР; АНИМАТОР НА ТЕАТЪРА

Филип Арно е признат театрален визионер, посветил кариерата си на създаване на международни театрални проекти за професионално сътрудничество и обмен

- *Защо театър? Как започна пътуването ви в него?*

- Преди да разкажа за пътуването в театъра, ще споделя как започна българския ми дневник. Докато презглеждах архивите си тази година и минавах през хилядите диапозитиви, се натъкнах на частните ми дневници. В един от тях бях отразил пътуването си до България и участието ми в организирането на „Театъра на нациите“ през 1981 г., когато имах щастието да видя великолепни постановки и да се запозная със светилата на българския театър. Тогава в София за пръв път в света произнесох своята реч „Шестият театър“. Така започна българският ми дневник. А що се отнася до пътешествието ми в театъра, трябва да се върна назад до гимназиално време. Учих в мъжка християнска гимназия. Правех госта бели и постоянно ме наказваха да уча стихотворения и да ги рецитирам пред отчето (в нашата гимназия, вместо да преписваме изречения по сто пъти, трябваше да рецитираме стихотворения). Веднъж пак направих някаква беля и хукнах да бягам. За мое учудване на гъното на коридора имаше едно момиче. После надзърнах през малките прозорчета на вратата и видях още едно и после още едно, всъщност цяла група момичета, насбрани около нещо много мистериозно. Разбрах, че има прослушване и се явих. Получих малка роля. Репетициите се провеждаха след училище. Но скоро някой от състава замина другаде и тога-



Ф. Арно

ва трябваше да го заместя. Изведнъж получих по-голяма роля и момичетата станаха много по-маловажни от това вълнуващо преживяване, наречено „театър“. Беше любов от пръв поглед. Не спрях да изгряя, докато завърших гимназията. И ден след като завърших академичното си образование, започнах работа в един от малките регионални театри в Мемфис, Тенеси. Започнах като актьор, след това в университета продължих като актьор-режисьор за пет години, след което станах режисьор-актьор за още пет. След това спрях да режисирам и станах режисьор-продуцент, а накрая продуцент-режисьор.

Оттогава повече от 25 години анимирам театрални събития и изпълнявам ролята на (ще използвам френската дума) „Animateur“.

- Как решихте да учредите известния експериментален театър *Baltimore Theatre Project*? Каква беше основната цел? Какъв бе театралният климат в Америка по това време?

- Взех пример от Лабораторния театър на Йежи Гротовски и същевременно бях вдъхновен от статистическото изследване на Уилям Бюмол и Уилям Боуен „Изпълнителските изкуства – икономическа дилема“, анализиращо професионалните организации за изпълнителски изкуства в САЩ. Театралният климат в Америка през първата половина на 70-те години бе безкрайно интересен и събитията, които го формираха, отекваха по целия свят. До втората половина на 60-те години и първата половина на 70-те в Америка имаше пет вида театрални структури.

Първият вид бе *Комерсиалният театър*, който води началото си от английските актьори, доплували до Америка с кораби. Съвременният наследник на този вид театър е несъмнено Бродуей. Продукциите са предимно центрирани в Ню Йорк, недостъпни за по-голямата част от населението. По това време актьорът е на дъното на работната йерархия (на хранителната верига). Но ще отбележа, че в началото на миналия век още три театрални конструкции изплуват на повърхността. Появява се *Общественият театър*, воден от доброволци и организации с идеална цел, които пътуват професионално и играят из цялата страна. Този вид театър, вдъхновен от бродуейските продукции, се разрасна през последните тридесет години. Третият вид театър е нюйоркският *Експериментален или Авангарден Театър*, който се заражда още през 20-те години на миналия век, по същото време, когато Юджийн О'Нийл отива в Провинс Таун. От дъното на хранителната верига актьорът се изкачва на върха на пирамидата. Следва тридесетгодишно затишие, през което тези три вида театър се движат с бавни темпове. И после изведнъж през 50-те години се заражда четвъртият вид – *Регионалният театър*. Регионалният театър бързо се разраства в национално движение, чиято основна цел е да децентрализира професионалните театрални продукции, съсредоточени единствено в Ню Йорк и Лос Ан-

джелис. Днес някои регионални театри честват 40-а или 50-а си годишнина. Петата театрална конструкция бе *Университетският изследователски театър*, развиван предимно в Ню Йорк (в него влизат групите на Ричард Шехнер, „Отвореният театър“ на Джоузеф Чайкин, „Ливинг тиатър“, Центърът за театрални изследвания на Питър Брук и Лабораторният театър на Гротовски). Изследователският университетски театър води началото си от първата театрална паралелка на Д. Бейкър в Харвард и до днес остава тренировъчната площадка за повечето от американските театрални творци. Този изследователски театър оказва най-силно творческо влияние върху формирането на Шестият вид театър, който се заражда в Америка в началото на 60-те години. Опозицията срещу вьетнамската война, заедно със студентското реформаторско движение около Колумбийския университет, движението за граждански права и зората на феминисткото движение са онези социологически и политически явления, които оформят синтетичната театрална конструкция, която аз нарекох Шестият театър. Подобно на мен самия, хората изучаваха театъра в този контекст по това време и се опитваха да погледнат отвъд онези пет вида театър. Концепцията на Гротовски за „беген театър“ ми оказва най-силно влияние, особено най-важният му принцип – концептуализацията на театъра като „средище“. Исках да създавам този шести вид театър и именно тази идея залегна в основата на „Балтимор тиатър прожекст“, който основах през 1971 г. Проучих над двайсет и един местни театри в САЩ и на базата на това изследване през 1976 г. създадох първия Фестивал за нов театър в Балтимор, в който участваха и четири международни театрални трупи. Шестият вид театър беше театърът, който се стремях да създавам. Какво го отличава от другите пет вида театър? *Първо*, беше сравнително млад театър, отразяващ социалния и политическия климат в страната през 60-те години, пропит с антивоенни нотки и създаван в духа на образователната реформа. *Второ*, този вид театър развиваше нов вид публика и създаваше нови взаимоотношения между отделните групи публика. *Трето*, този вид театър беше интимен и умишлено камерен по отношение на персонал, зала за репетиция и

представления, и контингент на публика. *Четвърто*, този вид театър бе мултиетнически и широко тематичен. *Пето*, този вид театър бе равномерно разпространен из страната, както в големите градове, така и в покрайнините. *Шесто*, този вид театър бе организационно, стилово и тематично еkleктичен. Повечето от тези трупи бяха театрални колективи, които функционираха по различни институционни модели, неподлежащи на общо моделиране и финансиране. Въпреки че всички тези групи бяха изолирани, те сформираха мрежи за сътрудничество с други артистични институции. Моят Балтимор театър проект беше център и представителство за формирането на нова порода театрални артисти, които се различаваха по организационни и артистични стилове, но имаха общи цели и мотивация. Целта на театралния проект беше да направи изпълнителските изкуства достъпни, икономически и физически, особено за голяма част от градското население, която поради възрастови или физически причини, икономически статус или липса на образователна култура оставаха недокоснати от подобни живи театрални прояви. Проектът бе създаден, за да обслужи широк кръг от общности, като представя театър на най-високо ниво, създава почва за развитието и поддържането на театрални събития и предоставя богата гама от професионални опции за местното население, насърчавайки го да остане да работи и твори в Балтимор.

Щеше ми се, подобно на Гротовски да създам културно средище. Едно подобно място за срещи, което не само да изгражда комуникация между актьор и публика, но и между артисти и артисти, между артисти и публика, между публика и публика, между студенти и артисти, между студенти и публика, и между студенти и студенти. И всичко това е провокирано от едно централно събитие, пресечната точка, в която се събират всички общности и провеждат конструктивен диалог. Там цари духът на сътрудничество, прави се изкуство на световно ниво и се поставя въпросът за оцеляването на театъра. Обединявайки идеите на Гротовски, Питър Брук и други, черпейки от опита и от знанията на други американски и европейски автори, успях да направя изкуството на танца, театъра и музиката достъпни не само за те-

атралната общност, но и за по-отдалечените общности и групи. Днес този театър на реалността се е претопил в *Ансамбловия театър*.

- *Създаването на Международния център за театрално развитие е естествено продължение на Балтимор театър проект, нали? Какви уроци научихте по пътя?*

- След като повече от двадесет години ръководих Балтимор театър проект видях една по-голяма палитра, която вече се оформяше. Отстъпих театъра на друг и усетих, че трябва да вървя напред. Имам силен нюх, който винаги ме води в живота. След като дълго време бях в окопите, разбрах, че нещо липсваше. Открих своята ниша, а именно изграждането на дълготрайни връзки между артисти, противоположвайки се на комерсиалната хипотеза за изкуството като ордьовър или ритуал. Уроците, които научих по пътя, оформиха трите основни хода, които разигравам на житейската шахматна дъска. Първо, срещам интересни хора от цял свят (вие сте една от тях), усещам що за птици са, виждам тяхното изкуство. Второ, свързвам ги със съмишленици от цял свят (Ню Йорк, София, Будапеща, и др.), с други артисти, с фондации за финансиране на изкуство и художествени директори и създавам фина мрежа от взаимоотношения. И трето, това е гениалният ми госта „женски“ ход: просто наблюдавам и естествено чакам да видя какво ще произтече от тези запознанства. Също така установих, че американската концепция за изграждането на огромни конституционни модели за продаване на театър е недостатъчна. Театърът се прави на първо място със сърце. И имаше много ентузиастични и запалени визионери, които навремето построиха регионалната театрална структура. Но днес гори и регионалният театър стана твърде комерсиален. Понякога казвам на хората, че Центърът за театрално развитие е своеобразна организация-бутик. Не се опитвам да продавам театър. Искам да подчертая, че работата с ЦТР е по покана. Прекарвам деветдесет и осем процента от времето си, планирайки проектите, и другите два процента мисля как да набера средства. Останалото се случва от само себе си. Нямам обслужващ персонал, нямам офисно помещение. През последните петнадесет години не съм търсил средства, те сами се появяваха. Имах четири фондации, които финанси-

раха дейността ми в Източна Африка за повече от девет години. В САЩ повече от двадесет години Тръстът за взаимно разбирателство е моят спонсор предимно за източноевропейските ми проекти. Имам екипи от хора в Москва, които притежават свои способности за набиране на средства от местни фондации и организации. Наскоро получих скромно дарение от българско-американска фондация, което ще покрие пътуването на талантливата българска режисьорка Веселина Радева, която ще бъде гост на проекта в Центъра „Линкълн“. Мога да дам много такива примери за набиране на средства чрез изграждане на мрежа от разнородни колективи и екипи. Когато целта е ясна и почвата е подготвена, нещата стават от само себе си. Това съм научил по пътя.

- Участието ви в „Театъра на нациите“?

- По проекта „Театър на нациите“ работих и продължавам да работя с Международния театрален институт, чийто директор е Марта Коание. МТИ беше първата национална организация в Америка, която откликна положително и разбра значимостта на моята дейност. През 1976 г. МТИ финансира международното участие на театрали на първия фестивал за нов театър. В резултат на това възникна идеята за учредяването на международна организация с идеална цел. Бях в борба с директорите и спомогнах за сливането между МТИ и Theatre Communication Group. Успехът на фестивала на „Театъра на нациите“ в Балтимор през 1976 г. и седем години по-късно участието ми на форума на „Театъра на нациите“ в София ме наведе на мисълта за създаването на алтернативен форум за „Театър на нациите“, който да се побере в един куфар. Така се роди идеята за фестивала „Театър в куфар“, чийто корени бяха в поствоенния стремеж да се обединят артисти от воюващи народи под егидата на „Театъра на нациите“. По-късно тази идея прерасна в създаването на Университет на театъра на нациите, който обедини млади изгряващи звезди от цял свят и им предостави възможност да споделят и творят заедно по време на семинари и работилници. Събитието беше така нашумяло, че вестник „Ню Йорк Таймс“ го отразяваше три пъти в седмицата.

- Влиянието на Готовски върху съвременния Физически театър? Има ли автентични последователи на тази традиция?

- През 2008-2009 г. работих съвместно за фестивала и конференциите с представители на Института „Готовски“ по повод Годината на Готовски и именно това беше централният въпрос. Готовски завещава солидно наследство, което още пронизва творчеството на Марио Биаджини и Томас Ричардс в Понтедера. Струва ми се, че цялата вълна на клоунадата и комедията се е вляла във Физическия театър. Има нюанси от Готовски в творчеството на Джоузеф Чайкин. Основната му идея е присъствието на актьора в мястото за среща. Това е живата среща, която събира хора с различни професии в театъра. Трозвам се, когато гледам постановки и виждам как театърът никога няма да загуби своята сила да привлича и обединява хората около живото събитие.

- Доста се говори, че, погълнат от медийните изкуства, театърът може да се превърне в маргинално?

- Независимо от епохата, в която се развива, театърът винаги ще си остане, по гумите на Готовски - място за среща. Не мисля, че може да надмогнем технологиите чрез театъра. Да оставим този примамлив хап за телевизионната индустрия и Холивуд. Това, което те не могат да направят обаче, е да докарат едно човешко същество и да го поставят пред друг, и да открият как тези основни човешки взаимоотношения се изграждат между разнородна публика. В театъра не говорим само за една публика, а за множество разнородни публики. Когато работих в Източна Африка осъзнах, че всяка част, независимо дали Танзания, Уганда или Кения, беше различна в културен аспект. Мисията ми бе да изградя различни видове публика. Защо да не направим театър за диабетици с ампутирани крайници, ако разполагаме със зала от сто места и се намираме в малко градче? Защо постоянно трябва да рамкираме театъра в манифактура за приходи, а да не го разглеждаме като място за среща? Творците работят толкова дълго, за да сътворят един спектакъл, а публиката идва за два часа и го изконсумира. Защо да се ограничаваме само с едно единствено преживяване? Не може ли да поканим една публика на първото четене на пиесата, друга в процеса на изграждането ѝ, трета на самото представление, четвърта на дискусия след представлението? Има ли други видове срещи, които могат да

привлекат разнородна и многообразна публика? Така че не мисля, че театърът ще се превърне в някаква незначителна медия. Опасението за маргиналността на театъра произтича от неспособността да си зададем петте основни въпроса за театър: *Какво* искам да направя? *Защо* искам да го направя? *За кого* го правя? *Къде* ще го направя? И *накрая*, как ще го направя? За съжаление в САЩ впрягаме всичките си усилия и изхарчваме всичките средства, докато отговорим на въпросите „Къде“ и „Как“ и пропускаме да отговорим на ключовите въпроси „Защо“ и „За кого“.

- Като преподавател какво е първото нещо, на което учите студентите?

- Изнасям една лекция годишно. Опитвам се да разгранича пред студентите живота в театъра и кариерата в театъра. Разликата е съществена, особено в Америка. Не пропускам да напомня на студентите си, че обучението никога не свършва. Дори и да са на много години, те трябва да знаят, че тази обвивка, която помещава душата им, не е свършена и трябва добре да се грижат за нея. Уча ги, че ако искат да живеят за театъра, не бива да потъпкват своите морални принципи и етични норми. Театърът е толкова конкурентна професия, че никога не трябва да спират да се образоват и да се развиват, защото, ако минават между канките и не се трудят - ще бъдат хванати натясно, светът е толкова малък и нямаме право да спираме растежа си. Трябва да се грижим както за душата, така и за тялото.

- Визията ви за Нов театър?

- Театърът е жива връзка между общности в едно общество и този кръстопът е именно виталната сила на театъра. Театърът е танц между артиста и обществото. Той е одухотворяващият елемент, който формира театъра като средище, а не като място за консумация. Чудното е, че когато Шекспир пише „Макбет“, са му трябвали някъде около шест часа, за да сътвори произведението си, т.е. приблизително толкова време, колкото е било необходимо за направата на един чифт обувки. Днес все още ни трябва шест часа, за да стартираме репетициите си по Шекспир, да адаптираме пиесата и още много часове, за да я поставим и да я изиграем. Но днес същият чифт обувки се произвеждат някъде в Китай за една минута. Именно

тук се крие дихотомията между консумацията и истинското преживяване в театъра, истинският театрален катарзис. Не бива да превръщаме театъра в поле за консумация, а по-скоро в споделена земя, където обществата да се срещат, взаимодействат и споделят.

- Първата ви среща с българския театър?

- Когато си мисля за българския театър, винаги разказвам една история за „Бурята“ на Сашо Морфов, изграна на театралния фестивал в Нитра, Словакия, на който имах щастието да присъствам. Поради спешно хоспитализиране на актьора, играещ Просперо, се наложи самият Морфов да влезе в неговата роля. Да я изиграе на български език, докато останалата част от трупата играеше на руски. Това се превърна в една от най-паметните театрални постановки, които съм гледал. И после, като видях как Морфов ми разби представите за театър, веднага се сетих как представленията на друг българин Младен Киселов бяха също толкова покъртителни, заедно с незабравимите оригинални проекти на Маргарита Младенова, ударните спектакли на Лилия Абаджиева и младежкия колорит на Веселина Радева. В тях виждам една силна традиция на режисьори, откърмени в режисьорска театрална култура, но и актьори, които едновременно играят множество роли в множество продукции. Това е един мощен, силен, пулсиращ театър и „мускулатурата“ се вижда не само в режисьорите, но и в актьорите.

- Ако ви дадат шанс да поставите нещо по избор, какво би могло да бъде?

- Преди да избира конкретна пиеса, ще си задам ключовите театрални въпроси, които засегнах по-горе. Какво искам да кажа? На кого искам да го кажа? Къде искам да го кажа? После, когато съм си отговорил на тези въпроси, ще реша „какво“ и „как“.

- Като аниматор на театрални събития какво ви носи най-голямо удовлетворение?

- Идвам в Ню Йорк да гледам продукции в Actors Theatre Workshop и ликувам, когато виждам как хората, които аз съм свързал преди петнадесет години, все още работят заедно. Спомням си мига на запознанството, когато съм успял да създам първата искра за колаборация. Тази искра, която съм жегнал, ме храни двадесет години по-късно, когато гледам, че искрата е все още жива и че тези творци продължават да ра-

ботят заедно.

- Какво ще посъветвате драматурга, актьора и режисьора?

- Съветът ще бъде различен за всяка една категория, но специално тук, в Америка, ще ги уверя, че има място за всички. Има място и за актьорите, и за режисьорите, и за театралните поети. Театърът е отворено пространство за комуникация, където никои не отрича другия и всеки намира себе си в дух на сътрудничество и диалог.

- Пътят ви прилича на женски монах, който практикува стрелба с лък. Съзерцавате обекта. В процеса на концентрация се съединявате с обекта. Изстрелвате стрелата, а после само чакате. С какво се отъждествявате? Стрелата или лъкът?

- Не искам да прозвучи надменно, но може би се отъждествявам със звука, произведен от обтягането на лъка и просвистяването на стрелата. Съзнателния звук...

...из света на американския театър...



Р. Данфорд (Вляво) и Г. Шанкс

РОДЖЪР ДАНФОРД И ГАБРИЕЛ ШАНКС

Роджър Данфорд е известен в американската театрална общност с изключителните си заслуги като продуцент, режисьор, педагог, художествен ръководител, експерт, консултант. Той е художествен директор на режисьорския проект към Лига „Драматичен театър“ в Ню Йорк – една от най-авторитетните театрални организации в страната.

Габриел Шанкс е режисьор, драматург, поет, фотограф, театрален преподавател и изпълнителен директор на Лига „Драматичен театър“ в Ню Йорк.

И двамата имат впечатление от българския театър: Роджър е посетил България два пъти, а Габриел – три.

- Заемате едновременно административни и образователно-творчески функции. Как балансирате тези дейности?

Габриел: Днес в Америка равновесието между администратора и преподавателя, режисьора и продуцента се налага все повече. Съвременната американска театрална култура „бъва“ поливалентни артисти. Единственият начин е поддържане на равностойно внимание към тези дейности. Да бъда едновременно педагог, режисьор, продуцент и административен директор е голяма чест за мен.

Наскоро за един проект интервюирахме над четиридесет кандидата (от общо сто и шестдесет), от които избрахме само девет. Конкуренцията е безмилостна и тези млади идеалисти, на около двадесет години, са толкова талантиливи, ентусиазирани и интелигентни (много по-интелигентни от мен на тази възраст). Мисля, че е истински подвиг да искаш да бъдеш театрален артист през този век. За тях ще е много по-трудно да успеят, отколкото беше за нас. Сега предизвикателството да бъдеш самоиздържащ се и дръзновен творец, без да се страхуваш да предприемаш творчески рискове, е много по-голямо, отколкото преди.

Роджър: В момента разработваме есенната програма, която ще изпрати млади режисьори по театри и институции из цялата страна. Едновременно с това тече лятната програма, а също така лансираме проектът „Български режисьори“ в Ню Йорк, чиято основна цел е да запознае американската театрална общност с българския театър.

- Как се вдъхновявате за всеки следващ проект?

Габриел: Повечето от проектите с моята трупа са оригинално сътворени творби, синтезиращи текстови материал и физически театър. Наскоро завърших една трилогия от нетрадиционни текстове, а през 2007-а ми бяха отпуснати средства да адаптирам част от „Дон Кихот“ за физически театър. Адаптирахме и епоса на Гилгамеш. Именно този неконвенционален и по-асоциативен прочит на класически произведения ме захранва през последното десетилетие.

- Как се очертава новият етап?

Габриел: Режисирах четене на една нова пиеса на Кейти Питърсън, различна от всичко друго, което съм поставял досега. Безкрайно експериментална по отношение на форма и сюжет. Кара ме да погледна света през друга призма. Не знам къде ще ме изведе, харесва ми да експериментирам. Може би най-интересната част от нашата съвместна дейност с Роджър е, че разработваме режисьорски програми, които карат студентите да търсят алтернативен подход към оригинални творби.

Роджър: Аз всъщност не изграждам творбите си по експериментален път. Трябва ми написан текст. Най-интересните пиеси, които чо-

век поставя, идват съвсем ненадейно. Отчасти моята функция в режисьорската инициатива е да уча хората как да създават своя режисьорска стратегия, която може би никога не би им минала през ума. Разбира се, чудесно е, когато режисьорите имат свободата да поставят любимите си пиеси. Постоянно им напомням, че трябва да гледат на занаята си прагматично и винаги да разполагат с широк набор от пиеси, които да поставят. Уча ги винаги да имат поне пет различни пиеси в наличност, които, ако се наложи, веднага да могат да поставят. В репертоара им трябва да присъства една съвременна пиеса, една класическа, един мюзикъл, една американска класическа пиеса, защото в деветдесет и пет процента от случаите ще трябва да се съобрази с изискванията на продуцента. Така стават нещата в САЩ и от време на време може и да им се усмихне щастието да поставят нещо по свой избор. Това става предимно в театри, където вече са работили и ги познават. Тук всичко се гради на отношения и връзки. От личен опит също знам, че най-интересните проекти, които съм поставял, са били пиеси, които никога не бих избрал, ако не ми бяха възложени. Но аз също си имам любими автори и преследвам своите драматурзи по дърво и камък. Естествено ключовият момент си остава набирането на средства за поставянето на продукцията. Понякога е много обезкуражаващо и трябва сам да продуцираш. Но понякога от петдесетте души, на които разчиташ, е достатъчно само един да одобри проекта и да го продуцира.

Габриел: Мисля, че Роджър е прав. Ако искаме да прокараме своя проект, трябва да инвестираме свои пари. Доста е трудно. Работих на свободна практика през 90-те години и ми се налагаше да поставям пиеси, които не ми пасват. Вече не съм склонен да правя компромиси със собствените ми визии.

- За работата ви като драматург?

Габриел: Написах първата си пиеса на шестнадесет, а последната на двадесет и четири годишна възраст. Откакто се сбогувах с ролята си на драматург, са минали повече от две десетилетия. Като режисьор, който прави експериментални постановки с преобладаващ елемент на физически театър, естествено отново пиша своите текстове, но мразя да играя ролята на драматург в традиционния смисъл на думата.

Написването на пиесата е сърцето на американския театрален процес и въпреки това драматургът е онзи сътрудник, който може да бъде коригиран и изопачаван от всеки в процеса на работа. Удивително е, че в България видях една предимно режисьорска култура, където текстът не е единственият градивен компонент на действието. В Америка текстът си остава своеобразен хегемон. Драматурзите се опитват да държат на текста си и трудно се адаптират към капризите на всички.

- Видях сегмент от пиесата ви „Гилгамеш“ на „you tube“ – подходът ви е доста физически. Как започвате творческия процес – от текстовия анализ или движението?

Габриел: Тъй като източникът не винаги е писмен, следователно и подходът със студентите или членовете на гадена трупа към всеки проект е различен. Някои имат точно решение как да започнат, други изобщо нямат никаква идея. Често казват „мразя да сътруднича“ или „мога да работя само в екип“, или „мразя Шекспир, толкова е скучен“, или „обожавам Шекспир“. Няма два проекта, които да са еднакви. Но всеки режисьор си има определен почерк. Като гледах спектаклите на Маргарита Младенова, например (гледал съм три нейни постановки), въпреки че всички са различни като материал, се улавя неповторимият ѝ стил.

Роджър: Имах един учител, който винаги казваше: „На практика цял живот режисираме една и съща постановка, защото колкото и да се опитваме, не можем да избягаме от себе си и стила си“.

- Плановите ви за развитие на българо-американски и американо-български театрални отношения и проекти?

Роджър: Като си помисля за източноевропейски театър винаги се сещам за моето първо пътуване до Братислава. „Кливлънд плейхауз“-театърът, към който работих, имаше обменна програма със Словакия театър в Братислава. За две седмици видях двадесет и една постановки. Направихме двустранен обмен и представихме една тяхна продукция в Кливлънд, после



А. Катранджиева, Р. Данфорд (вляво) и Г. Шанкс по време на разговора

- наша продукция в Братислава, и накрая - в Нитра и в Чешкия национален театър в Прага. Проектът траеше около пет години и видях много сходни неща между Чешкия национален театър и Народния театър в София – и двете учреждения са културни средища, финансирани от държавата. За пръв път посетих Братислава през януари 1991 г., точно след като Източна Европа се беше отворила към света. За четири години всичко се промени пред очите ми. Това, което не видях в Братислава, а ми направи особено впечатление в София, бяха малките театри и целия феномен на алтернативни театрални трупи като Малък градски театър „Зад Канала“, „Театър 199“ и мн. др. Впечатли ме разнообразието и разнопосочността в подбора на пиеси. Много интригуващ беше фактът, че видях едни и същи актьори в различни постановки. Направо не ми го побира ума как тези актьори изготвят своята дневна програма с толкова много разнопосочни ангажименти!... Във Варна на театралния фестивал не бях очарован от всичко, което видях, с изключение на „Гълъбът“ (Народен театър, реж. Д. Шпаторова – б.р.), който ми стана любимата постановка, с незабравимия момент на пламтящия тиган на сцената.

Габриел: Мисля, че българският театър е много „мускулен“ театър, силов, на едно високо професионално ниво. Тук, в Америка, има хиляди актьорски програми и е много трудно да се сплоти творческият колектив, който е съставен от хора, обучавани в различни школи по различни системи. Толкова много време отива в обединяването на тези хора физически, емоционално и технически. Поради централизираното

професионално театрално образование в страна като България професионалната подготовка на актьорите е някак изравнена и универсална. Не коментирам качеството на двете отделни системи. Бях силно впечатлен от пленителните актьори, неконвенционалния дизайн, интересните режисьорски решения, визуалната магия. Първата постановка, която гледах в България, беше „Шинел“ на Театър „Крего“. Въпреки, че изпълнителите бяха типични клоуни, постановката беше гръзка и предизвикателна, а дизайнът незабравим - едно парченце плат се превърна в множество образи и метафори. И като прибавим към това постановки, като „Гълъбът“, и, разбира се, на всяка цена работата на „Сфумато“, виждаме един силно магнетичен театър, пропит от дисциплина и талант. Най-впечатляващото е, че българските артисти са изключително любознателни, жадни да научат всичко за американския мюзикъл, за начина на продуциране на съвременни пиеси, за организационната структура на американските драматични гилдии, за системата на борда на директорите, за спонсорирането и финансирането на театрална продукция. В Америка актьорите спряха да се образоват.

Роджър: Това, което ме впечатли в България и Словакия, бе неконвенционалната интерпретация на класически пиеси. Например, влизам с очакване да видя първо действие на „Вишнева градина“, завесите се вдигат и виждам зашеметяваща оригинална интерпретация....

Габриел: Да, в София гледахме и американски пиеси и забелязахме как определени сегменти от текста липсват. Знаем пиесите наизуст и виждаме променени неща, прибавени нови сцени или цели теми, които са премахнати - нещо нетипично за американския театър...

Роджър: По начина, по който е структурирана Америка и се бранят правата на писатели и драматурзи, този номер няма да мине. Ако драматургът не е дал съгласие, а в повечето случаи не дава, продукцията директно ще бъде закрыта.

- *Още нещо за българо-американската инициатива?*

Роджър: Програмата е съвсем нова. Посетих България два пъти. Габриел е бил вече три пъти. Приоритетът ни е да се изградят взаимоотношения и да запознаем американската театрална

общност с българския театър. Ще ни се да създадем почва за сътрудничество между режисьори и актьори със сходни възгледи, които заедно да си сътрудничат. И това не е само в постановъчната, но и в образователната дейност. Надяваме се на успешни творчески колаборации.

Габриел: В момента основно се опитваме да подадем полезна информация на американските театрала за българския театър. Повечето от тях дори не могат да намерят България на картата. Когато предложих на Роджър тази режисьорска инициатива, вдъхновен от високочестотен театър, който гледах в България, исках Америка да чуе за редица български режисьори, които са наистина на световно ниво, но чиято работа за съжаление е непозната тук. Големите български театрални икони не са познати тук, в Америка, както техните полски, унгарски или чешки колеги. На това предстои да наблегнем. Разбира се, не може да доведем всички американци да се насладят на български театър, но може да впрегнем съвременните дигитални технологии, за да представим тази самобитна театрална култура. Лесно е да запалим българи за американски театър, обратното е по-трудно, затова в момента работим над създаването на поле за сътрудничество и творчески обмен.

- *Отношението ви към медийния театър? Технологиите могат ли да превърнат театъра в маргинално изкуство?*

Роджър: Театърът не е успял да се претопи за хилядолетия и винаги ще остане непокътнат. Той никога не се повтаря - всяка вечер театърът е нов, жив.

Габриел: Обожавам факта, че в театъра един човек стои пред шепи други хора в едно споделено пространство и се преобразява в друг. Това е толкова човешко и толкова силно. Едновременно обожавам да гледам съвременни видеоинсталации, където седемнадесет монитора се пресичат един в друг, за да създават гигантско изображение, на чиито фон актьорите играят. И в двата случая има нещо безумно красиво и дълбоко пленяващо. Има място за всичко - и за техническите ефекти, и за живия диалог. В България не видях много технически похвати в постановките. Отварянето към медийното изкуство е един нов етап, който предстои на българския театър.

А. Камранджиева

...из света на американския театър...

СРЕЩАТА В НЮ ЙОРК



Маргарита Младенова, Жожо Христова (преводач), Калина Вагеницайн, Явор Гърдев, Петър Кауков,
Николай Йорданов, Роджър Данфорт

Явор Гърдев, Маргарита Младенова, Николай Йорданов, Петър Кауков и Калина Вагеницайн посетиха Ню Йорк от 19 до 26 юни т.г. Американската драматична лига организира първия американо-български режисьорски обмен със съдействието на фондация „Арт офис“ - София, Доверителния фонд за взаимно разбирателство - Ню Йорк, Американската катедра в Международния театрален институт и българското консулство в Ню Йорк. Лигата желае да осъществи ползотворен артистичен обмен, който да кулминира в създаването на нови проекти и творби за театралната публика на двете страни.

Ето извадки от панелната дискусия на тема: „Театърът в България – възможности

за взаимно сътрудничество”, проведена на 23 юни на територията на Доверителния фонд за взаимно разбирателство, открита от Барбара Лансиер:

Роджър Данфорт: Инициативата за бъдещ обмен се зароди по време на посещението ни с Габриел Шанкс на Варненския фестивал през 2010 г., където успяхме да видим над двайсет постановки на световно ниво. Но началото на този обмен всъщност е поставено още през 1979 г. от Марта Коание - бивш представител на Америка в Международния театрален институт. Ще ни се да открием поле за сътрудничество между режисьори и актьори със сходни възгледи, които да колаборират не само в постановъчната, но и в образователната дейност.

Николай Йорданов: Варненският летен театрален фестивал привлича участници от цял свят и спомага за межкултурния диалог, като същевременно разкрива българското театрално наследство пред света. Фестивалът не само служи като средище за презентация на различни продукции, но се превръща и в място за срещи на режисьори, критици, журналисти. Имаме силно желание да укрепваме връзките с Америка, да започнем да обменяме продукции. Смятам, че тази програма е едно вълнуващо начало за подобно сътрудничество.

Марта Коание: През 1979-а американска делегация посети София по повод Международния театрален конгрес. Изцяло бяхме пленени, от видяното там и завинаги станаме почитатели на българското театрално изкуство. Тогава се роди идеята за театъра като средище, като място за срещи и диалог.

Явор Гърдев: В България американската култура е мит, подхранван от киноиндустрията и попкултурата. Театърът е наистина средство за взаимно разбирателство. Той разказва за онова, което се случва с хората и въздейства на много по-дълбоко ниво на разбиране и перцепция от повърхностното влияние на попкултурната инвазия. Благодарение на Марта Коание имаме трайно присъствие на американския театър в България. За театъра няма географски граници и вярвам, че режисьорският обмен ще роди много плодове. Трябва да разглеждаме този процес като сътрудничество, а не просто като самоцелно представяне на отделни култури. Имах шансът да работя директно с Едуард Олби („Козата или Коя е Силвия“, от Е. Олби, реж. Явор Гърдев, НТ „Ив. Вазов“ – б.р.), който беше в София във връзка с постановката. По този начин се зачете гласът на писателя в една култура като българската, която е предимно режисьорска. Тук се корени и разликата в подходите на американския театър и на всички англоезични театрални култури. Българският театър е радикално интерпретативен. Присъствието на Олби в България даде възможност на българските театрали да работят пряко с жив драматург, който държи на мотивацията, която подплатява написаното. Актърите, научиха много от него. Пиесите на Олби са универсално валидни и той е много актуален за България.

Маргарита Младенова: На фона на привидните различия в двете театрални школи изплуваха сходствата и приликите. Най-голямото преживяване бе да открием тези прилики и начина, по-който артистът се свързва с живота. Именно тази фина чувствителност позволява на артиста да види истината. По време на посещението в „Ла Мама“ почувствах живия дух на театралната революция от 60-те, където се е зародил експерименталният театър и всички авангардни движения - какъв е бил импулсът, откъде е тръгнало всичко.

Робърт Ръдроф: Какви са пречките, предизвикателствата в момента в България?

Петър Кауков: Театърът се финансира от държавата. Отпуснатите средства никога не стигат. Системата за разпределяне на ресурси и финанси трябва да бъде реформирана, за да се подобри цялостната система. Нужно е да се осъзнае какво е ценното, да се генерират добри идеи, да се намерят стабилни партньори и да се развие познавателният и образователният фонд. Навсякъде знанието струва пари.

Явор Гърдев: Основното предизвикателство е, че България става все по-комерсиална по отношение на държавното финансиране. Отпускат се средства за комерсиални постановки. След три години може да се изправим пред една тъжна реалност, че автори като Достоевски и Бекет няма да бъдат икономически рентабилни за поставяне. Няма разграничаване между частната комерсиална театрална формула и механизмите на държавно субсидиране.

Маргарита Младенова: Съществува още един проблем - отсъствието на вътрешна потребност на артиста да се развива много-странно. Днес младите артисти са едни и същи както при пресъздаване на Чехов, така и в интерпретиране на съвременна драматургия. Има и страшно надарени млади хора, които просто „плават“ и не ги хваща радара. Битката на театъра да запази значението си в общия живот продължава.

Калина Вагенищайн: Няма да говоря за пари. Добрите идеи са заразни, както и лошите. Партнирам с Драматичната лига, защото тук са представени толкова много видове театър и начини на творческа колаборация! Ценно е да се обмени тази информация.

А. Камранджиева



НИКОЛАЙ ЙОРДАНОВ

театровед, изпълнителен директор на
международния театрален
фестивал „Варненско лято“

1. „Варненско лято“ е ежегоден международен театрален фестивал с авторитетна история. И тази календарна година сме в икономическа криза, но форумът намери сили и продължи своята мисия. Как успяхте?

Фестивалът разчита на подкрепата на своите съорганизатори – Министерство на културата и Община-Варна, които въпреки кризисната година не намалиха своето участие в съфинансирането му. От решително значение бе партньорството с фондация „Америка за България“, както и с други чужди културни институции и програми. Важна инициатива е и съвместната ни работа със Столична община, с чиято подкрепа показваме в София някои от най-интересните чужди спектакли. Радвам се, че за първи път разширихме фестивалните лъчове и към Русе, където гостуваха три чужди и два български спектакла от нашата фестивална програма. И не на последно място приходите от продажби на билети и спонсорските подкрепи (най-вече под формата на различни услуги) също са сериозни пера в бюджета на фестивала. С една дума, разчитахме на най-различни форми

на сътрудничество и на интереса на зрителите към програмираните спектакли, които направиха възможно реализирането на фестивала за 19-и пореден път.

2. Каква е общата естетическа характеристика на тазгодишното издание?

Фестивалът е вече твърде голям спрямо българските мащаби като театрален форум. Той се състои от различни модули, включващи най-разнообразни прояви пред публика. Тази година те бяха 40 в рамките на 12 дни – театрални и танцови спектакли, концерти, филми, дори имаме оперна премиера на Театрално-музикалния продуцентски център във Варна. Така че трудно би било да се извлече една-единствена естетическа характеристика на всички художествени факти във фестивалната програма, освен ако не искаме да повторим мотото на тазгодишното издание „Игра по инстинкт“.

Българска селекция бе направена от театроведа Асен Терзиев – той събра седем постановки от сезона, които намери за най-провокативни и носещи фестивален дух. Ние програмирахме само 6 от тях, поради решението на ръководството на Народния театър да не участва във фестивала. В замяна на това в международната ни селекция показахме Националния театър на Румъния – той с

радост прие нашата покана, дори сам осигури средствата си за път и гостува във Варна и Русе със спектакъл на един от най-интересните млади румънски режисьори Рагу Африм. Не по-малко престижно бе гостуването на фестивала на прочутия немски театър Фолксбюне - Берлин, който поканихме с постановката на едно българско дуо – режисьорът Иван Пантелеев и актьорът Самуел Финци. Техният спектакъл „Относно омара“ от Д. Ф. Уолъс показва, че всъщност едни от най-добрите български театри отдавна са прекрачили границите на националната култура и работят в международна среда, интегрирани в културния контекст на приемаща ги сцена. По същия начин спектакълът на българския режисьор Галин Стоев „Животът е сън“ от Калдерон в „Театр дьо ла плас“ от Лиеж, Белгия, който гостува във Варна и София, демонстрира как Европа наистина е общо културно пространство.

Реализирането на подобни проекти всъщност ни провокира да се замислим дали формулата на разделянето на българска и чужда селекция не е вече остаряла. Какво означава точно „българска селекция“, когато виждаме, че едни от най-интересните ни театрални творци работят на европейски сцени, а в същото време от 2007 г. България е член на Европейския съюз? Изобщо трябва ли селекция-

та да бъде ограничена по географски принцип, особено когато границите, поне в Европа, вече са в процес на размиване. Навремето, при прохождането на фестивала, слава богу, селекцията не беше и продължава да не се затваря само до членовете на Българска асоциация за театър – третият съорганизатор на фестивала. По същия начин, струва ми се, трябва да скъсаме с представата за национална съизмеримост на подбраните спектакли. Както преди години преодоляхме предразсъдъка защо във Варна трябва да се показват спектакли, реализирани в други български градове, сега ни предстои да прекратим границите на фестивалната селекция, разделена на „българска“ и „чужда“.

От съществено значение е и фактът, че фестивалът отдавна не е само „българската селекция“. Шест или седем спектакъла от общо 40 художествени прояви е просто една шеста от програмата. Не по-малко значим модул на пример е театралният шоукейс, който вече за четвърти път организирахме съвместно с „Арт офис“. Тази година показвахме седем независими трупни, които се представиха пред варненската публика и пред специално поканени гости от международни фестивали, театрални издания и др. В паралелната програма на фестивала, както винаги, артистичният директор Цветана Манева покани спектакли, които имаха своята премиера във Варна или се представиха във връзка с други поводи – юбилеи, дебюти и т.н. Специална покана имаше и към значими творци, при които границите между театралното и другите художествени практики се заличават – например джазконцертите на Милчо Левиев и Йълдъз Ибрахимова, филмите на Вим Вен-

дерс „Пина“ и на „Фоуърд мошън“ за съвременен британски танц.

3. *Освен празничната сценична програма на фестивала, какви събития изпълниха работните му ниши?*

Фестивалът не е просто показване на спектакли. Той е и работна среда, където участниците и гостите му имат възможност да общуват, да коментират, да договарят последващи проекти. Театроведските рефлексии бяха събрани около конференцията „Българският театър след първото десетилетие на XXI век“ с водещ Камелия Николова и модератори Асен Терзиев и Румяна Николова. Подобна конференция „Театралната практика на 90-те“ бе организирана преди десетина години и остави чрез публикациите си аналитичния поглед към процесите в театъра за предходното десетилетие. Надяваме се, че публикуването на докладите и дискусиите от тази конференция ще имат същия ефект.

Част от конферентната програма бяха и кръглите маси, организирани от Нов български университет - Театрален департамент и Българска асоциация за театър върху социални проекти и мениджърски проблеми на театрите.

Работните срещи между различни групи от участващите във фестивала също имаха своя смисъл – да се представиш пред нужната аудитория, да намериш партньори, да предложиш нови проекти... Изобщо ние се опитваме да организираме тези малки социални събития, които надяваме се, особено за по-младите творци, имат своята роля за тяхната бъдеща кариера. При подобен обем от участници и гости, практически е невъзможно да се финансира техния престой през

цялото времетраене на фестивала (това е характерно само за по-малките или за студентските фестивали). Ние се стремим няколко дни, прекарани на МТФ „Варненско лято“, да бъдат максимално ефективни.

4. *След закриването на фестивала вие почти веднага заминахте за Ню Йорк, заедно с наши театрали. Какъв беше съставът на делегацията и по чия инициатива правите този „мост“?*

Всъщност гостуването на български театрали в Съединените щати е добър пример именно за мостовете на сътрудничество, които фестивалът изгражда. На последните две фестивални издания ние канехме по няколко души театрални специалисти от САЩ – те проявяват силен интерес към българския театър. Тези, които не успяха да дойдат през юни във Варна, през есента миналата година посетиха София. Така се създаде истински мост между двете театрални култури, но преминаването бе досега в едната посока – от американския към българския бряг. Тази година по покана на „Драма лийг“ – добре поставена организация в театралните среди на Ню Йорк – бе осъществено гостуване на няколко души, предимно режисьори, които те бяха гледали и харесали във Варна и София: Маргарита Младенова, Явор Гърдев, Петър Кауков (а към тях в Ню Йорк се присъедини и Василена Радева, която бе поканена за по-дълго време да участва в театрален уъркшоп), както и представители на българските организации-посредници в тази връзка: Калина Вагеницайн от „Арт офис“, а аз представлявах МТФ „Варненско лято“. На отделни срещи присъстваше и драматургът Захари Карабашлиев, който бе дошъл от Сан Диего.

5. *Целта на Визитата? Успяхте ли да се срещнете с точните хора? Какво решихте? Подписахте ли нещо черно на бяло или се разбрахте джентълменски?*

За някои от нас, всъщност без Захари Карабашлиев и Явор Гърдев, това бе първо навлизане в професионалните театрални среди на Ню Йорк. Така че любопитството бе голямо: и към начина, по който функционира американската театрална система, и към отделни възможности за сътрудничество. Досега познавах само по програмите им в интернет продуциращи и програмиращи центрове, като Бруклин академи ъф мюзик, Ла Мама, Тиътър Уъркшоп и гр. Преди всичко искам да сподея моите впечатления от американските колеги, с които се срещнахме – изключително приветливи и гостоприемни хора, като при това и доста дисциплинирани и работливи, защото в САЩ държавата не отпуска пари за театър наговото, а трябва да си ги заработиш сам. Разбира се, това е възможно при други икономически стандарти, но искам да подчертая, че необходимостта да просъществуваш и да се наложиш в театралния бранш не затваря хората в собствените им проблеми, а са успели да запазят едно изключително любопитство към света. Така например много от тях пожелаха да дойдат на фестивала като гости на следващите му издания. Други предлагаха обучителните и тренинговите си възможности за младите български колеги. Една интересна компания „Шекспиър енд кърпъни“ договори с М. Младенова да започнат обмен на водещи и участници в уъркшопи с ТР „Сфумато“ върху произведенията на Шекспир. Петър Кауков покани един американски режисьор Анджо

Волкоф (чийто прагядо е бил от български произход) да постави детска пиеса в Младежки театър. Въпросът изобщо не е в подписването на документи, а да си интересен за другите. Тогава всичко става възможно – и разстоянията се смаляват, и необходимите ресурси се намират...

6. *Какво успяхте да видите от нюйоркския игрален афиш? Впечатленията ви?*

Американските ни домакини се бяха погрижили да видим няколко спектакъла, които да ни дадат широк поглед върху различни тенденции в Нюйоркските театри – от мюзикъли на Бродуей до авангардни търсения, от адаптирана класика (например „Илюзията“ от Корней в адаптация на Тони Кушнер) до съвсем млади, налагащи се в момента имена. В този смисъл нещата, които видяхме бяха много интересни, особено за мен като театровед, който иска да разшири впечатленията си от американския театър. Разбира се, десетина спектакъла не са достатъчни за цялостен поглед, но все пак, ясно е, че в американския театър водещо място има драматургът. След това решаваща дума има актьорът – видях много талантиливи актьори в спектаклите, които гледах. Режисьорският театър е европейска традиция и може би затова пък ние сме им интересни.

7. *Всъщност въпросът на въпросите е: ще има ли „инвазия“ на BG театър зад океана и ще поставят ли наши режисьори в техни професионални (а не само в университетски) театри?*

Това ще покаже бъдещето. Интересът преди всичко е към режисьорите, както поради езиковата бариера пред актьорите, така и поради големите разходи, които

са необходими, за да се доведе едно представление от България до САЩ. Но това не е изключено. Стига да се намери такъв български спектакъл, който да бъде интересен за програмиране на няколко места. Знам, че „Ромео и Жулиета“ на литовския режисьор О. Коршуновас имаше голямо и успешно американско турне. Така че всичко зависи от спектакъла...

8. *Има ли потенциал Варненският фестивал за сериозна театрална търговия? Визитата в Ню Йорк крачка към големия световен театрален пазар ли е?*

Варненският фестивал има амбициите да покани американски спектакли. Това е трудно осъществимо, както поради изтъкнатите вече финансови причини, така и поради американския маниер на работа в театрите – един спектакъл се изчерпва с последното си представление, а самите представления се играят всяка вечер един, два или три месеца подред. Това не е европейският репертоарен театър, който може да планира участието на актьорите си с една-две години напред. Но въпреки това съществуват възможности – най-вече с компании, които предварително са планирали турнетата до Европа... Но гумата „търговия“ не е много адекватна за българската театрална ситуация, особено когато се връщаш от Ню Йорк... МТФ „Варненско лято“ има своята културна мисия на посредник между различни театрални контексти, между творци и театрални специалисти. Досега нашите програми са свързани преди всичко с европейски имена и продукции. Надявам се, че след тази визита ще отворим погледа си и за по-активни връзки с театрали и трупи зад океана.

Кеба Апостолова

НЕРЕПЕТИРАН МОНОЛОГ

АКТРИСАТА БИСТРА БУРЖЕВА

НАЧАЛОТО

Майка ми беше учителка по математика, така че и до днес за почивка решавам задачи. Тамко беше лекар, но пишеше, има издадени книги, а и приятелите му бяха хора, свързани с литературата: Ламар, Георги Жечев, Борис Делчев, Славчо Васев - по онова време главен редактор на „Литературен фронт“. Това много ми помогна, когато започнах да правя сама спектаклите си: избора на текст, композицията, усета към развитие на сюжетната линия. На четиринадесет години в Пионерския дом в Пловдив за пръв път се срещнах с театралните занимания. Учителка ни беше актрисата Ана Маркова. Тя ни запали за театър и за някои от нас той стана и професия.

Имах щастието да бъда приета във ВИТИЗ през 1961 година в класа на проф. Кръстьо Мирски - човекът с пет висши образования, получени в най-престижните университети в чужбина. Беше голям ерудит. Той ни запозна с теорията на К. Станиславски. Два месеца ни чете лекции с пълни разяснения и това беше много ценно за нас. Асистентите ни бяха също много добри: Елка Михайлова и Константин Димчев, който в края на курса подари на всеки от нас книгата на К. Станиславски „Моят живот в изкуството“. Пожеланието му



Б. Буржева

беше да вървим по тази пътека. И ние поехме по нея. В нашия клас бяха Ванча Дойчева, Стефка Берова, Иван Налбантов.....

ПЪРВИТЕ РОЛИ

След като завършихме целия курс, отидохме по разпределение (тогава имаше такъв закон) в театъра в Кърджали. Там се сблъскахме с първите трудности. Публиката беше в мнозинството си от турски произход и трудно се възприемаха по-модерни и по-освободени форми - смяташе се едва ли не за неморално поведението ни на сцената. Играехме и детски пиеси, които се приемаха много добре, но със сериозната драматургия имаше сериозни проблеми, поради закостенения начин на мислене, та трябваше в известен смисъл да се занимаваме и с превъзпитание.

С голяма любов изиграх първите си роли на професионална сцена: Мила от „В полите на Витоша“ на Яворов, после робот в „Р.У.Р“ на К. Чапек, главната роля с още двама колеги в „Мой бедни Марат“ на Арбузов.

Опитвахме се да внасяме новаторство, но беше трудно, не винаги ни разбираха. Така минаха двете години по разпределение и поехме пътя към други театрални сцени. Отидох в театъра в Русе. Там също ми дадоха главни роли: Елиза в „Пигмалион“ на Б.Шоу, после Тамара в „Борислав“ на Ив.Вазов. В Русенския театър играх само един сезон, защото директорът на Бургаския театър ме беше гледал, работата ми му харесала и ме покани в тяхната трупа, която по това време беше една от най-добрите.

РАДОСТИ И РАЗОЧАРОВАНИЯ

В Бургас се чувствах прекрасна - театрите тогава бяха на държавна субсидия и бяхме много голяма трупа - четиридесет човека. По това време участвах в почти всички постановки: Дечка в „Свекърва“ на А. Страшимиров, Куклата Роза в „Когато куклите не спят“ на Леда Милева и др.

Бях млада и непрекъснато все гледах от страх да не напълнея. Имаше полза, защото като Куклата Роза децата толкова ме харесваха, че в ан-

тракта идваха да ме пипнат и искаха от родителите си да ме купят.

После се случи нещо, за което и досега не съм сигурна дали постъпих правилно или не. Позволих си на общо събрание да критикувам директора на театъра заради неправилната му политика. Избираше пиеси с участието на двама-трима актьори, а останалите стояха без работа и аз съвсем млада, поканена от него и постоянно участваща в представления, станах и го обвиних пред всички: „Министърът на транспорта в Англия си подад оставката, защото влакът закъснял с пет минути, а тук хората стоят без работа с месеци и никои не се сеца да си подаде оставката...“

След това, всяка година искаха да ме уволняват. Поредната „заповед“ получих, когато вече бях бременна. Тогава със застъпничеството на мъжа ми, поета Илия Буржев, и на Любомир Левчев – по това време първи зам.-министър на културата, се отпусна за мен индивидуална бройка, така че да не могат да ме уволнят. Но се случи най-лошото за един артист – оставиха ме без работа, престанаха да ми възлагат роли и трябваше да потъна в забвение.

... И САМ ВОЙНЪТ Е ВОЙН

Не можех да се предам, не можех да се откажа от призванието си. Започнах да изнасям самостоятелни спектакли извън театъра. Сама си търсех материали, после правех композицията, наемах организатори за продажбата на билети, композитор, режисьор... И се получи. Играех из цяла България.



В „Когато куклите не спят“ от Леда Милева

Къде на шега, къде на истина, започнаха да ми викат „Частен театър Бистра Буржева“. По това време нямаше частни театри. За да имаш право да изнасяш представления, трябваше да бъдеш одобрен от комисията на Концертна дирекция – там издаваха разрешителни за практика. Голямата българска актриса Катя Зехирева, която отговаряше за Художествено-то слово в тази комисия, видя работата ми и много ме хареса. Така получих втори шанс да се посветя на призванието си.

Изиграх с голям успех много моноспектакли, работех както за възрастни, така и за детска аудитория. Имаше и случки, които никога няма да забравя. В „Докато въздъхнеш“ от Ан Филип, за живота на Жерар Филип – текст за ефимерността на човешкото битие, една жена припадна в салона, може би припозна собствената си съдба, не зная. След представление в интерната за сираци, където играех „Приказки по телефона“ на Джани Родари с прекрасната режисура на Марина Гочева, едно момченце се хвана за куфара ми и каза: „Моля те, вземи ме!“. Имах вече две деца, пътувах непрекъснато и все си спомням това момченце и си казвам, че „може би“ и „въпреки всичко“ трябваше да го взема.

НАЙ-ДОБРИЯТ ТЕАТЪР СЕ ПРАВИ ОТ ЕДИНОМИШЛЕНИЦИ

В Бургаския театър играех каквото ми дадат. Режисьорът Петър Бодевски откри в мен комедиен талант и започна да ми дава характерни роли, така че в по-напреднала възраст изиграх и много образи на пияници

и пристрастени пушачи, а цял живот нито съм пушила, нито съм пила.

И все пак най-голямо удоволствие ми носеха спектаклите на „Частен театър Бистра Буржева“. Играех това, което искам и ми харесва, можех да подбирам екипа, с който да работя, а това се оказало много важно. Беше екип от единомишленици. Прекрасният композитор Константин Ташев пишеше музиката за спектаклите, режисьорите бяха млади хора, ентузиастични, такива, които горят в работата и дават всичко от себе си: Марина Гочева, Владимир Буриков, Красимира Минкова. Направих един от най-добрите си спектакли по стихосбирката на Илия Буржев „Весел Свирчо“. Като разбра, че искам да работя по неговата стихосбирка, в началото Илия не се съгласи: „Това не става за драматизация!“. И „Какво ще си помислят хората – жена му прави реклама на стихосбирката му!“ и т.н., докато един ден му казах: „Виж какво, ако ти не ми дадеш книгата, ще си я купя от книжарницата и пак ще я поставя!“. Най-после склони, а Константин Ташев написа музиката и беше режисьор. Получи се толкова добър спектакъл, че децата тичаха след мен по улицата и викаха: „Весел Свирчо, ето го Весел Свирчо!“ ...

Интерпретирах текстовете така, както аз ги разбирах. Последният моноспектакъл, който изиграх, беше „Човешкият глас“ на Жан Кокто – много силна, разтърсваща драматургия. Бях вече на 53 години...

После за десет дни починаха

и двамата ми родители. Майка ми беше болна и си отиде, а баща ми много я обичаше и сигурно щеше да живее още дълги години, но не понесе раздялата. Всеки преживява стресовите различно. На мен ми опадаха зъбите. Не можех да си позволя повече да играя...

СЕГА

Сега се радвам на двете си пораснали деца Константин и Милена. Константин стана икономист, а Милена завърши Театрознание, но пише, има издадени книги и с поезия, и с проза. Тя продължи завещаната от моя баща любов към литературата и изкуството.

Сега през повечето време живея в София и се грижа за внуците си Бистра и Доминик. Разбира се, че си мисля за театъра. Разочарова ме фактът, че актьорите сега са принудени да участват във всякакви пошлости – шоу програми без никаква стойност по телевизията и спектакли по театрите, направени единствено с комерческа цел. А имаме прекрасни актьори.

За моя театър ли? Мисля си понякога, че с удоволствие бих направила един комедиен моноспектакъл по Чудомир или Елин Пелин. Сега, когато времената са тежки и хората мизерстват, все по-рядко се усмихват, а смехът разтоварва, смехът лекува болките на душата. Бих включила и песни – не чалгата, а хубавите български песни, забравени или недооценени. Та кой знае, ако остане време, може и да се върна на сцената...

Записа:

Невена Фетваджиева

TÈTE-À-TÈTE

КОЙНА РУСЕВА

(Актриса в Младежки театър „Н. Бинев“)

Завършва актьорско майсторство за драматичен театър при проф. Крикор Азарян през 1993 г. в НАТФИЗ „Кръстьо Сарафов“. Участва в театрални спектакли с режисьори Стоян Камбарев, Лилия Абаджиева, Маргарита Младенова, Иван Добчев, Бойко Богданов, Крикор Азарян, Василена Радева и др. Има многобройни роли в киното.

- Професия актриса. Защо?

КОЙНА РУСЕВА: Тя ме намери. Докато си правех плановете да се занимавам с други неща, самата професия ме насочи към себе си.

- На какво ви научи Азарян?

КОЙНА РУСЕВА: Когато завършихме НАТФИЗ той се обърна към нас и ни каза: „Вие много добре ни излъгахте, за да ви приемем да учите тук. Сега трябва да направите същото и навън. Борбата тепърва започва“. След НАТФИЗ бях осем месеца в Пазарджишкия театър, след това в МГТ „Зад канала“, сега – в Младежкия.

- Работили сте с най-добрите ни режисьори.

КОЙНА РУСЕВА: Обичам да работя с мощни режисьори, които знаят какво искат и как да го постигнат.

- Какво е за вас Младежкия театър?

КОЙНА РУСЕВА: Много е приятно да си част от трупата на театър, който вече се е утвърдил, но и който е тръгнал по нов път, с нови сили и с нови постановки. За всичко това много голяма заслуга има директорът ни Владимир Люцканов. Той възроди театъра за нов живот. Мисля си, че след години хората ще си спомнят за нещата, които той е направил. Ремонтът на сградата на театъра още не беше завършен, играехме в Студентския дом, когато Малин Кръстев ме доведе да видя новата сцена. Аз просто се разплаках. Това наистина е нещо, което не се случва всеки ден – нова сцена, а това означава нови постановки, нова публика. За мен е чест да съм част от тази трупа и в същото



К. Русева

време това е огромна отговорност, защото трябва да се отстояват определени художествени и естетически позиции.

- Коя драматургия е по-привлекателна за вас – класическата или съвременната?

КОЙНА РУСЕВА: Добрата драматургия. Тя е много важна, за да можеш да стъпиш върху нея и да правиш нещо. Мисля, че в момента Младежки театър има много добър репертоар.

- Един често задаван въпрос – за партньорството в театъра.

КОЙНА РУСЕВА: Без партньорство на сцената е невъзможно да се изгради каквото и да е. Просто трябва да се докоснеш с партньора.



В „Нордост“ по Т. Бухцайнер, реж. В. Радева, Младежки театър

В този смисъл е много важно какъв е партньорът. Ако той е добър, и ти си добър. Имам незаменяемо партньорство с Малин Кръстев на сцената на Младежки театър и в спектакъла „Другият човек“ на сцената на Театър 199 с режисьор Стилиян Петров.

- В „Сълза и смях“ през миналия сезон играхте заедно с Асен Блатечки в „Побъркани от любов“ на Сам Шепърд. Какво бе предизвикателството, като се има предвид, че тази роля преди вас са играли Мария Каварджикова (заедно с Васил Банов на сцената на театър „Сълза и смях“) и Параскева Джукелова (заедно с Йосиф Шамли в Камерната зала на Народен театър „Иван Вазов“)?

КОЙНА РУСЕВА: Спектакълът все още се играе. Когато работя добър текст, се чувствам много по-спокойна. А тук текстът е не само много добър, но и много чувствен. Още при прочита усещам пи-

есата. Не сме търсили чудеса, просто се впуснахме през своите усещания. Това е бунт на грешните деца. Има различни начини за достигане до ролята – емоционален и рационален. Ние тук просто се хвърлихме в текста. Беше като при скок с бънджи или с парашут. С Асен Блатечки се получи едно добро партньорство. Иначе е немислимо. Васил Банов много ни е говорил за техния спектакъл. И сам много допринесе, за да се получат и при нас нещата.

- На сцената на „Театър 199“ играете в „Невинните“ на Т. Димова и „Три дъждовни дни“ на Р. Грийнбърг. Кое е различното в камерния театър?

КОЙНА РУСЕВА: Това е друг тип театър, тук контактът с публиката е много близък. В камерния театър много по-лесно се разчита мисълта. Атмосферата е по-интимна и истинска. Няма нужда да прехвърляш целия огромен салон, за да те разберат. Някак си по-уютно е.

В „Невинните“ играх с тези актрисица Деляна Хаджиянкова, Стефка Янорова и Албена Георгиева и се получи страхотно партньорство. За мое щастие спектакълът все още се играе. Но това са тежки текстове и няма много публика.

- За да се получи добър спектакъл, е необходимо всички компоненти да са професионално защитени. Как виждате себе си в тази връзка?

КОЙНА РУСЕВА: Като част от веригата.

- Какво липсва на българския театър?

КОЙНА РУСЕВА: Мощни режисьори. Има поколение актьори, което иска да се учи, а няма от кого. Малко са младите режисьори, които търсят и успяват да постигнат скок в дълбокото. Липсва Крикор Азарян, липсват Иван Добчев и Маргарита Младенова, защото те работят само и главно в Театрална работилница „Сфумато“.

А трябва всеки сезон да поставят и в други театри. За театъра са нужни хора мощни и талантиливи, които не просто да поставят пиеси, а да отгледат енергията си на театъра.

- *Мечтаете ли за някоя роля?*

КОЙНА РУСЕВА: И аз като дете си мечтая - да изразя детското в себе си. Мечтая не за нещо конкретно. Мечтая за нещо силно, разтърсващо, странно, дори невъзможно. Мечтая за добра работа, за нови срещи. Мечтая да изненадам самата себе си, защото май вече съм си омръзнала.

- *Имате и многобройни участия в киното. Къде са вашите пристрастия?*

КОЙНА РУСЕВА: И на двете места. Все едно да ме питате кое от трите си деца обичам повече. И на двете места се чувствам еднакво силна и слаба - Мата Хари и Незнайко в чудния град. Всичко зависи от ситуацията и момента. В киното работиш при други закони.

- *Вие сте една от малкото актриси с голямо семейство. Как успявате да се справите?*

КОЙНА РУСЕВА: С желание!

- *Какво ви очаква през новия сезон?*

КОЙНА РУСЕВА: За съжаление не знам. Това е българската действителност. Настоящият театрален сезон все още не е приключил официално. В края на сезона директорът ни Владимир Люцканов ще обяви репертоара за следващия сезон. Не живеем в Америка, за да знаем ангажиментите си с години напред.

Какво ще пожелаете на вашата публика?

КОЙНА РУСЕВА: Бих я канила всяка вечер на театър. В театър



С Вл. Люцканов в „Три сестри“ от А. П. Чехов, реж. Кр. Азарян, Младежки театър

ра човек може да намери много неща, които другаде не може да намери, като добрия катарзис например. Нали за това работим всъщност – за да помогнем на хората по-лесно да приемат битието. Българското изкуство има на какво да научи хората

– само трябва да ни се доверят. Има мисъл в българския театър и в киното ни. Задачата ни е да не се отказваме и да се борим с безвремието. Въпреки всички трудности не сме се отказали и не сме се предали.

Ивон Димитрова

DE FACTO

ФОЛКЛОРНАТА ОБРЕДНОСТ В ОБУЧЕНИЕТО ПО ТАНЦОВ ТЕАТЪР В НАТФИЗ

В историческото формиране на българската фолклорна култура се осъществяват сложни процеси на взаимно проникване, въздействие и асимилиране между различни етностни култури – тракийска, славянска, прабългарска. Гръцкото културно влияние през периода на елинизация, както и последвалото римско и византийско присъствие несъмнено са оставили своя отпечатък при формирането на тази култура. Няма единно мнение до каква степен това е повлияло върху българската народност. Но безспорно такова влияние има, защото почти всеки изчезнал етнос оставя известни отражения от своето съществуване върху развитието на културата. В българската фолклорна обредно-ритуално-танцова култура прозират влиянията и на тракийския оргастичен дионисов култ, с който изобилстват коледарските, сурвакарските и кукерските обредни действия; и воинският, буен, темпераментен прабългарски характер, съхранен в действията на калушари и русалии; и славянската мека пластичност и изразност на одухотворената и освободена от напрежение форма на женските пролетно-обредни практики. Този конгломерат, това взаимодействие между култури, смесено в богата амалгама от бит и традиции и пречупено през светоусещането на българина, придобива специфичните черти и измерения на българското изкуство, един от носителите и изразителите на което е българският фолклорен обред и ритуал. Именно поради това в обучението по танцов театър обект на изследване и разглеждане е и етностната култура като носител и изразител на определена национална психология. Задълбоченото изследване и познаване на тази култура довежда до изкрystalизирането на онай специфична душевност, която представлява спойката с род, потекло, българщина и която е резултат от всичко онова, „което прави от българина българин – с всички сътресения, зигзаги и криволици на неговото минало“ (Семов, М., „Душевност и оцеляване“).

Академичното обучение по танцов театър в

НАТФИЗ „Кр. Сарафов“ съсредоточава и задълбочава търсенията в посока на използването на фолклорно-обредната ни култура. Наред с добре обмислените и разработени от практики и теоретици методи, идеи и направления в модела на обучение педагозите прибавят и неповторимия заряд и магия на изначалното, коренното на нашия фолклор. И не само от гледна точка на изключително богатата палитра на изразни средства, а най-вече на мъдростта и философията, които са заложили в него и което представлява нашето народно творчество с неговия емоционален заряд и динамика. „Сигурно ако потрѣбва да се напише история на българската национална душевност, ще трѣбва да се търсят за свидетели много имена от различни епохи... В края на краищата нашата национална култура не е нищо повече и нищо друго от една тънко разнищвана и осмисляна национална психология“ (Семов, М., „Душевност и оцеляване“).

Изследвайки танцовата култура на Африканския континент, немският антрополог Хелмут Гюнтер развива мисълта, че в тялото на човека генетически е закодирана цялата история на предидущите поколения. Според него дори у един народ да изчезнат или да бъдат унищожени всички артефакти от развитието на културата, то – тялото – остава носител и последно убежище за спецификата на традиционната култура на този народ. С езика на тялото са говорили и нашите прапращаители, а жреците и шаманите са били първите майстори-оратори, които, използвайки този език, са се движели в кръг около огъня. Езикът, на който говорят българският фолклорен обред и ритуал, е езикът на тялото – движение и жестът. Тялото знае как да разказва за любовта и омразата, за радостта и тъгата без помощта на словото. В този забравен от съвременния човек език е съхранена информацията на поколенията от самото зараждане на човечеството; тази информация, кодирана в тялото, обучението по ритуалност се опитва да припомни и да реинвирова отново.

В праархаичната древност традиционната култура се е определяла по-пряко от затвореността на общностното съществуване. В тези условия значение има общността, а не отделният човек. Равнищата на живот са регламентирани в структурата на затвореното общество с неговите характерни белези – строгата традиционност и системата от общоважими идеали, в които се утвърждават ценностите на миналото. В условията на затвореното общество пазенето на статуса на начина на живот е не само следствие, а и ценност, която спомага за съхранението на традициите. В тази затворена общност човек се е чувствал силно зависим от природно-космическата среда и отворен към нея. Поддържа трансцендентната гледна точка при обясняването на явленията и събитията, произвеждайки една или друга форма на митология, ритуални и обредни практики. Тези ритуално-обредни практики подчиняват основните ценности, нормиращи поведението на затворената общност, на свръхценностния трансцендентен възглед за света. Човекът и природата, човекът и духовното, което е част от неговото човешко естество, са вървели ръка за ръка. Той, човекът, е израствал, укрепвал и оформял както физически, така и духовно. Обратно – ходът на историческото развитие, развитието на производителните сили и обществените отношения променят и начина на живот, поставят индивидите в усилен обмен помежду им. Общността вече се отваря и влиза в комуникация с други общности. Така отворена към други общности тя вече не се чувства зависима и отворена към природно-космическата цялост, интересът е насочен към актуалното, към промяната. Ценностната система не изглежда регламентирана, изборът е възможен, а оттук традицията – либерална. Постепенно човекът губи своите духовни устои, затваря границите на трансцендентното познание. Обредната фолклорна култура на българите носи специфичните черти на съхранена в първичността си образна система. В своята съкровищница тя е запазила ритуала и обреда като най-начални форми на изразяване на стремежа на човека към връзката с непознаваемото, нематериалното, ирационалното, които още от сътворението на света го съпътстват в неговото еволюционно развитие. Обредите и ритуалите са онези форми и системи, които изцяло са подчинени на духовните потребности на човека и към които обучението по танцов театър се обръща, за да свърже нишки, които човекът по невнимание е скъсал в битието си, нишките на връзката с



„Натемия“, А. Докева, дипломен спектакъл-2011,
спец. „Танцов театър“ – НАТФИЗ

изначалното. Ритуалите и обредите са онази съкровищница, от която в процеса на обучение, черпейки морални и духовни ценности, изкуството на танцовия театър има възможността да обогати изхабеното и поизгубило ценностната си система съвремие. В процеса на обучението фолклорната обредност се разглежда като специфичен тип народна култура на българския етнос, която съществува в различните исторически епохи. Чрез тази изходна постановка се получава възможност интересувашите ни български фолклорни обреди и ритуали от традиционната народна култура да бъдат разглеждани в рамките на тяхната естествена среда на битуване. Това вече подсказва, че обредите и ритуалите не се разглеждат изолирано и абстрактно, вън от историческия контекст, а обратно – в контекста на визията за развитието ни, което сме достигнали в настоящия исторически момент. В процеса на обучение не се разглеждат всички регионално-локални варианти на съществуване и прояви на обредите. Педагогическият стремеж е насочен към типологизация, към търсенето на общобългарски инварианти, като естествено се вземат предвид и регионалните отличия. В процеса на обучение обредът и ритуалът не се пресъздават в техния праархаичен вид (това е почти невъзможно, поради влиянията и промените, които те са претърпели във времето). Усилията са насочени към търсене на чистия вид на обреда в модела (визията), който е достигнал до нас през неговата форма и съдържание. Връщането назад към митология и архетипи се прави с цел да се разкрие тази чистота в характеристиките на обреда, които въпреки трансформациите във времето са съхранили първоначалните си значения, заложили още в древните митове. Включването в обучението на фолклорната обредност и ритуалите, които са се запазили в нея, я изваждат от музейната стилизирана

ност и съживяват българската душевност, заложена в нея. Обредът е онзи източник на нравственост и на игра, който освен познание и усвояване на битието, включва и забава от показаното. Използван в процеса на обучението като игра, обредът създава друга естетическа платформа – от него отпадат първопричините, които конкретно са го извикали на живот (омилостивяване на божеството, на природните стихии, молба за дъжд, за плодородие и т.н.). Пресъздаването на фолклорно-обредните образци в процеса на обучението отделя обреда от неговото архаично битие и ритуална обвързаност и го въвежда в сферата на изкуството. Посланията, които той изпраща, организирани и проявени в нагледно-образни форми, се възприемат от студентите непринудено и най-често незабележимо и неосъзнато. По този начин се предава социално значима информация за различните сфери от начина на живот на хората и съзнателното им предаване и възприемане. Тя въздейства по един символизиран, театрално-тържествен, естетико-емоционален и дълбоко вълнуващ начин върху мислите, чувствата и настроенията на обучаваните, с което ги приобщава към етноса, към социума, като очертава (трасира) и пътя на приемственост между поколенията и съхранение на традициите в общата система на социалния организъм.

В областта на танцовия театър у нас архаичният пласт на фолклорно-обредната ни култура стои почти непокътнат. Обучението има за цел да съсредоточи и задълбочи търсенията в посока на нейното използване; да открие, извлече и преосмисли онази изначална есенция на етносните ни особености и специфична душевност, на която е носител българският архаичен обред; да проследи чрез езика на тялото кодираната информация и специфичния енергиен заряд на фолклорния обред и ритуал. В основата на методиката на обучението е заложен както стремежът към проследяване на вътрешния емоционален процес, който ритуално-обредното изпълнение предизвиква (а именно – изваждане на невидимото, на онова, което става в душата на човека, в екстатичното преживяване и отпращане към загубените трансцендентни хоризонти), така и към намиране на точните изразни средства за придаване на „материална“ форма и външен изказ на тези процеси. За обучението представява интерес и как тези процеси, случващи се и протичащи в ритуала, зареждат езика на тялото със символния език на фолклорния обред, ритуал и танц. Затова и в обучението тялото се възприема като център, носител и изразител на традиционната ни

обредна култура. Стремежът на обучението е да създаде такъв тип актьор за танцов театър, който да може да чува и слуша тялото си, в което е кодирана информацията от старите обреди на праотците ни. Заниманията по ритуално-обредни практики отключват именно онези съзнателни и подсъзнателни пластове, съхранили тази информация.

В миналото в обредните практики човекът е бил ангажиран още от ранната си възраст. Тези практики са добре известни във фолклорната ни култура. Но те са нови за обучаващия се в тях актьор по танцов театър. Неговите тяло и ум са „чисти“, „отворени“ и готови върху тях да се „пише“ на езика на изучаваната форма. В края на обучението си актьорът за танцов театър ще може вече да използва „езика“ на фолклорния обред, защото ще е пропит от традицията, ще е постигнал един вид посвещение в тази материя, защото в него ще са произведени дълбоки и трайни психологически промени. Актьорът за танцов театър вече ще владее специфични за всеки обреден образец начини на движение, поведение, говор, танцуване. В този смисъл фолклорната обредност в обучението по танцов театър е и един своеобразен акт на психофизическо посвещаване. В процеса на това „посвещаване“ обредът се разгражда на отделни фрагменти – чувства, мисли, поведение, звукова и музикална среда, говор, танц, текст, и т.н. Тези фрагменти, подложени на по-нататъшна обработка и сглобени по нов начин, биха могли да се превърнат в мост към създаване на нови театрално-танцови форми, в които ритуално-обредните практики се развиват все повече като отворена система, която обогатява съвременното обучение. Това, разбира се, трябва да се прави със съответната научна обосновка и дозировка, така че педагогическата намеса и поставената задача да не изместят съответния облик и колорит, и въздейственост на ритуала. Доброто познаване на националната ни фолклорно-обредна култура, както и нейният по-задълбочен анализ, ще дадат възможност за създаване на по-нестандартни жанрово-стилистични театрално-танцови форми и на дипломните спектакли: от силно стилизирания разказ-притча, през експресивното и метафорично танцово платно до подкупващия разказ-наблюдение на едно съвременно повествование.

Вниманието на педагозите е насочено към изграждането на една по-различна визия на ритуално-обредните практики – като култура, отворена към съвременността.

Дария Колева

МАСА ЗА ДВАМА

СТЕФКА ЯНОРОВА

(Актриса от Театър „Българска армия“)

- Кога и как се насочихте към актьорската професия?

- Може би майка ми има вина за това. Водеше ме от малка на кино. В Стара Загора имаше киносалон с прожекции от 13:30 часа, от 15:30 часа и от 17:30 часа. Ние изглеждахме всички, дори някои филми по няколко пъти. Така започнах от рано да си живея в някакъв измислен свят.

Вече като ученичка в гимназията човекът, който ме насочи към театралното изкуство, беше Петър Бонев, гайдарят. Той водеше един кръжец, както го наричахме ние. Покани ме в него и аз много се запалих. Така започна всичко. Бях 16-годишна, когато започна истинската ми любов по театъра. Петър Бонев се отнасяше много сериозно и отговорно към работата си. Репетирахме три пъти в седмицата, беше немислимо да се отсъства от репетиции. Освен това ни водеше много на театър - в София също. Постепенно у мен се зароди желание то да стана актриса. Запалих се и вече не можех да се откажа. Особено след като гледах в Театъра на армията „Господин Пунтила и неговия слуга Мати“, си казах: „Ето, това е нещото, което искам да правя!“. После започнаха драмите по кандидатстването ми във ВИТИЗ.

- Защо драми?

- Защото първата година ме скъсаха на четвърти кръг по



Ст. Янорова

актьорско майсторство, продължих куклено, но се успах на изпита по литература. И слава Богу, защото следващата година кандидатствах и ме приеха в класа на проф. Крикор Азарян.

- Кои моменти завинаги сте запомнили от актьорската си професия?

- Много са. Например в четвърти курс, когато завършвахме дипломния ни спектакъл „Крал Лир“. Той беше едно от тези неща. Партньорството ми с Наум Шопов беше огромна школа и неповторимо изживяване. Бях си наумила нещо, на никого не казах какво, после го изиграх на сцената. След представлението Наум гоиде при мен, потупа ме по рамото и ми каза: „Ето така се прави

театър!“. Аз бях на седмото небе, окрилена. Други моменти са работата ми с проф. Крикор Азарян, когато в „Четвъртата сестра“ трябваше за малко да заместя Стефания Колева, после в „Трамвай Желание“... Срещите с хора като професора осмислят живота.

- В момента играете в пет спектакъла – „Трамвай Желание“, режисьор проф. Крикор Азарян, „Както ви харесва“, постановка проф. Красимир Спасов, в руската комедия „Сега или никога“, режисьори братя Красимир и Веселин Ранкови, „Невинните“ в Театър „199“, постановка Стилиян Петров и в „Американска мечта“, режисьор Бойко Илиев. Кой образ ви е най-предпочитан и защо?

- Не мога да кажа. По-скоро по време на репетиции ролята ми на Стела от „Трамвай Желание“ ми стана много любима, заради работата ми с проф. Азарян. То това е хубавото на актьорската професия, че ние, актьорите, сме като децата – на моменти се навиваме, че ще направим всичко докрай, но после тази игра свършва и започва друга. Така че не си деля ролите. И не бива, защото иначе няма да съм пълноценна.

- А любимата ви роля и автор?

- Любимият ми автор е Чехов. Обичам руската литература. Колкото повече чета Чехов, толкова повече си давам сметка какъв мъдрец е той. Дори и в разказите си, тези кратки форми, които той много обича, е мъдрец. Искам да изиграя някоя Чехова героиня, всичките ги

харесвам, затова нямам предпочитания. Лейди Макбет ми е другата мечта. Напоследък все по-любим автор ми става Шекспир. Давам си сметка, че животът е сцена и всички ние сме актьори.

- Това заключение дойде след участието ви в „Както ви харесва“ или...?

- Не само. Още когато започнах репетиции в „Укротяване на опърничавата“ с Мариус (Куркински, Сатиричен театър – б.р.) препрочетох много писеси на Шекспир и започнах да разбирам защо е вечен автор.

- Като ученичка на Азарян какво ви даде този шанс в живота?

- Много, много ми даде. Защото той ни научи на много неща, не само за професията, а и за живота. Освен че възпита театрален вкус у нас, за което

всички ние негови студенти сме му благодарни, ние сме наистина нещо като братство. Колкото пъти ми се случва да работя с негов студент, независимо, завършил преди или след мен, виждам, че ние се разбираме с две думи. А когато работиш с единомишленик, е много по-лесно. Другото, за което съм му благодарна, е, че в чисто човешки план той ме научи да съм много търпелива, да не съдя другите, да уважавам труда на абсолютно всички. И най-вече водещото да ми е, че аз имам нужда от театъра, а не театърът от мен. Това никога не го забравям. Учителите са като родителите. Това са хората, без които е много лесно да загубиш пътя. И съм безкрайно благодарна на всички учители, които съм имала през живота си. Като започна



Ст. Янорова (вляво) и Кр. Кузманова в „Безсмъртно танго“ от К. Апостолова

от учителите ми в гимназията, които ме научиха да бъда мислеща, изискваща, да не ми е достатъчно малкото, да искам все повече и повече. След това срещата ми с професор Азрян, разбира се. Както и много други хора в театъра, с които съм се срещала – и актьори, и режисьори, и приятели. Като казвам учител, имам предвид всички, които са ми били близки по някакъв начин, дори и моето любимо куче, немска овчарка, което почина, уви. Опитвам се да се уча от всички стойностни хора, защото смятам, че са добри хора, а и защото са съзидателни.

- *Какво е за вас театърът?*

- И любов, и болка. Понякога съм си задавала въпроса какво бих правила без театър? Вършила съм и други неща, така още повече съм оценявала стойността на театъра, но той наистина е голямата ми любов. Театърът умее така да те завладее, че ти всеки ден да го преоткриваш и да го преоткриваш. И този жив контакт с публиката е толкова зареждащо нещо...

- *Досега имате награда за женска роля в „Безсмъртно танго“ на фестивала „Друмеви театрални пранзици“ – Шумен, 2005 г. Липсват ли ви награди-те? Иначе сте много популярна и талантива актриса.*

- Наградите са нещо много хубаво, но не са ми болка. За мен важното е да имам хубави, качествени роли.

- *Какво мислите за театралната реформа?*

- Има нужда от реформа, защото времената се променят много динамично и театърът трябва да отговори на проме-



В „Както ви харесва“ от У. Шекспир

ните. Тази реформа още тече и затова е рано да я оценяваме - ще стане ясно дали е успешна или не, след като започнат някои неща да се случват.

- *Вие сте много снимана актриса. Кое е предпочитаното ви изкуство – киното или театърът?*

- Не мога да кажа, защото и киното ми е голяма тръпка. Но начинът на работа в двете изкуства е различен. В театъра нещата се случват сега и веднага и има жив контакт с публиката. Може би затова голямата ми любов е театърът. Докато в киното всичко е много по-екстремно, знаеш, че веднъж заснето, не можеш да върнеш лентата.

- *С какво си обяснявате бумът на българските телевизионни сериали?*

- С това, че определено имаше глад за тях. Сега, като пътувам из страната, усещам и виждам ясно това. Хората искат да гледат български актьори, да видят нещата, които се случват в България. Турски сериали – о, кей – но те, естестве-

но, се занимават с техните си проблеми. Този бум трябваше да се появи по-рано, но по-добре късно, отколкото никога.

- *Има ли опасност театърът да бъде изместен от киното, от интернета, от видеото...?*

- Категорично не. Това се говореше още, когато завършихме ВИТИЗ. Театърът е живо изкуство и с това надживява всичко. Контактът на живо е незаменим. Хората сме създадени да общуваме един с друг, не един през друг. Затова вярвам, че театър ще има винаги.

- *Какво е за вас партньорството на сцената?*

- В началото на представлението режисьорът е най-важната фигура, но след като представлението излезе, вече остава партньорът.

- *В какво предстои да ви гледате?*

- Репетирам с Ига Даниел едни текстове на Катя Атанасова и ми е много любопитно, защото е нещо, което досега никога не съм правила. Ще видим какво ще излезе.

Лилия Динова

МАСА ЗА ДВАМА

НИКОЛАЙ ИЛИЕВ

(Актьор на свободна практика)



- На кого дължите своята човешка и творческа благодарност за професионалния си избор?

- Предполагам, че няма да изненадам никого, ако кажа, че основният „виновник“ за професионалния ми избор е баща ми (режисьорът Бойко Илиев – б.р.). От ранна детска възраст ходех на неговите репетиции в

театъра. Играех си с декорите, наблюдавах актьорите, гледах някои от спектаклите по тридесет-четиридесет пъти и бях запленил от това, което се случва на сцената... Деветдесетте години бяха много трудни за театралното изкуство. Салоните бяха празни, а аз самият бях госта разколебан за бъдещето си. То-

Едно от талантливите и интересни имена от столичния театрален афиш! Завършил е театрална и кино режисура в Нов български университет. Първата постановка, в която участва, е „Черна дупка“ от Г. Стефановски с режисьор Крикор Азарян. Играл е в повече от десет спектакъла, сред които „Кожа и небе“, „Красотата ще спаси света“, „Магнолията“, „Кажи „Здравей“ на татко“ и др. Зрителите познават актьора от работата му на сцената на редица столични театри, в това число и на Народния театър „Ив. Вазов“. Заслужена популярност му носи участието в телевизионния сериал „Забранена любов“. Николай (Нику) Илиев довършва дебютния си, авторски (сценарист и режисьор) полнометражен филм с участието на български и френски актьори. Зрителите ще имат шанса да гледат в една от ролите известния френски актьор Кристоф Ламбер.

Извън театъра актьорът пише сценарии за игрални филми, вълнува се от спорта и пътешествията, обича да чете автобиографии на имена, свързани с киното, както и киносценарии. Любимите му писатели са Чарлс Буковски, Оскар Уайлд и Джон Стайнбек. Увлеча се от Металика, Дио, Годсмак и Стинг. Веруването му накратко се изразява в това, че съвременният човек на изкуството трябва да инвестира в себе си и бъдещето си, за да се развива и твори пълноценно.

зава работех в телевизията и учех кинорежисура. Но в един момент осъзнах, че мечтата ми да играя на сцена трябва да бъде осъществена. За израстването ми като актьор голям принос имат Цветана Манева, а по-късно и Крикор Азарян. Тези мои учители в изкуството ми вдъхнаха вяра, че мога да продължа напред. Усетих театъра, докато репетирах в Университета, като средство да изразя по-свободно себе си, да покажа чувствата, с които съм зареден. Открих, че на театрална сцена мога да покажа натрупания си житейски опит, изживените си радости и разочарования. Театърът ми подейства едва ли не като като катарзис!... Смятам, че донякъде поех пътя на баща си, що се отнася до кинорежисурата. За съжаление театралната режисура ми е чужда и не бих могъл да работя в тази насока. Мисля, че нямам талант да се занимавам с нея.

- *Какви са предимствата актьорът да работи на свободна практика?*

- Като цяло театърът никога не е бил приоритет за мен. Той е нещо допълнително – начин да изразя себе си и материален стимул. Предпочитам да мога сам да избирам къде и каква роля да играя. По този начин, въпреки че нямам голям опит в театъра, изборът ми на роли се превръща в нещо наистина приятно. За момента предпочитам да работя на свободна практика от чисто финансови съображения.

- *Имате ли любими роли, за които си мечтаете да изиграете?*

- Много исках да направим с



Със Саня Борисова в „Магнолията“ от Ж. Дерек, реж. Б. Илиев,
Театър „Перпетуум мобиле“

баща ми „На изток от Рая“ по романа на Джон Стайнбек и да играя Кейлъб... Баща ми дори беше подготвил драматизацията по тази творба, но тогава аз нямах време да репетирам. Преди години, когато гледах филма по романа на Стайнбек, много ми хареса Джеймс Дийн. Играта на този актьор по някакъв начин ме подтикна да последвам желанието си да стана актьор.

- *Имате ли мнение, относно театралната реформа?*

- Поради заетостта ми в киното аз общо взето не успях да обърна особено внимание на театралната реформа. Като цяло има необходимост от по-голяма конкуренция в театъра. Театралната система в България е малко остаряла. Театрите би трябвало да се притесняват за своята публика. Политиката им трябва да бъде в посока привличане на повече зрители в салоните с интересни, разнообразни и талантливо направени спектакли. Не мога да преценя дали това, което в момента се прави като реформа е навременно и правилно,

защото нямам достатъчно наблюдения в това отношение.

- *В бр. 4-6/2011 на сп. „Театър“ е публикувана анкета с приятели на изданието във Facebook, където ви критикуват, и то – забележете! – само мъже. Възможно ли е тези претенции към вас да са плод на творческа ревност и завист?*

- Досега не съм предизвиквал интереса на театралните среди. Всъщност представленията, в които досега съм участвал, са посрещани добре от публиката. Хората от театралното съсловие не са много откровени един към друг. Например досега мен никои открито не ме е критикувал, но знам, че в пресата и зад гърба ми се говорят разни неща... Предпочитам да отговарям на критичните забележки към мен очи в очи, а не индиректно. Прави ми впечатление, че след представления при мен идват, за да ме поздравят или да поискат автограф, главно момичета или млади жени. Нормално е в такива случаи това да погледне някои мъже...

Валентина Михайлова

ТЕАТЪР В КНИГИ

ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКИЯ ТЕАТЪР МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ НА XX ВЕК, ТОМ 4

Преди всичко искам да споделя радостта си от това, че вече имаме история на българския театър за периода между двете световни войни и тя е наистина много стойностно издание. Екипът от театроведи респектира с извършения труд – издирен, систематизиран, анализиран и осмислен е огромно количество материал, направени са важни изводи, очертани са водещи и също така значими съпътстващи ги тенденции. Изградена е стабилната постройка на знанието за театъра от това време – като хронология, поставена в точно и аргументирано посочени периоди и като сложно, многопластово разгръщане в различните зони – на администрирането и изграждането на театралната мрежа, на репертоарния избор, на развитието на българската драматургия, на влиянията на европейската драма, на режисурата, актьорското изкуство, театралната критика.

Първата глава *„Културна политика и развитие на театралната мрежа“* полага „арматурата“ на многопластовото научно изследване. Николай Йорданов прави достояние на читателите до голяма степен неизвестни документи, които свидетелстват за важни етапи в процеса на изграждането на театралната мрежа в страната и на процесите на мислене и администриране, които довеждат до създаването на един модерен за времето си театрален модел на българския театър. Много интересни са паралелите, които могат да се направят между осъзнаването и обговарянето на състоянието на криза на нашия театър и поредицата театрални реформи, които започват в този период и не завършват и до днес. Прецизното проучване на развитието на културната политика за театъра, управленските решения, репертоарния избор, концепциите за разрешаване на режисьорския проблем



и др., детайлното проучване на аналогични процеси в общинските, областните театри в страната и различните театрални формации очертават стабилната основа, върху която книгата продължава своя разказ във втората глава, посветена на *Българската драма*. Тук Ромео Попилиев разглежда българската драматургия от периода като един „организъм“, чиито функции на структурно, наративно и тематично ниво са взаимно зависими. Той развива интересни тези за познатите пиеси, останали като най-доброто в нашата класика

– на Йовков, Рачо Стоянов, Ст. Л. Костов и др., проследявайки същевременно рецепцията им в тяхното съвремие и променящата се с времето гледна точка към тяхната интерпретация. Доколко са се променили стойностите и как това, което някога е било оценявано като слабост на един текст, днес се откроява като негово най-високо качество и обратно. Изследването му се разпростира и върху разнопосочното многообразие на съвременната (от 20-те и 30-те години) грама, изобилието от пиеси с легендарни и митологически сюжети, върху комедията, историческата грама. Изводите от тази глава органично отвеждат към следващата, която разкрива влиянията на

Преводната грама в репертоара на българския театър. Камелия Николова очертава съвременния европейски театрален контекст, в който се вписват явленията на нашия театър в периода между двете световни войни.

Тя прави аргументирано деление на отделни периоди, очертаващи различни тенденции в отношението към преводната грама, фокусира се върху някои проекти, разглежда интригуващи дебати, които очертават движението на театралните идеи. Изследването се концентрира както върху мащабното разгръщане, така и върху значимите инцидентни присъствия на емблематични текстове на класическата и на модерната грама. Многопластовият анализ доказва защо в нашия театър е възприет много повече късният, по-умерен, отворен към широката публика вариант на модернизма, а авангардните търсения остават най-вече като изолирани явления. Представяват интерес детайлизираните наблюдения върху влиянията на европейския театър – доколко те са буквален пренос или творческа провокация и др. Налага се изводът, че репертоарният избор задава посоката на мислене за представянето, активира нови нагласи и практики и в тази логика полага българския театър в европейския театрален контекст.

В главата, посветена на **Режисурата**, Виолета Дечева разглежда спецификата на процесите като своеобразно отражение и следствие на кризисната ситуация след Първата световна война, която същевременно е видяна като своеобразен тласък към преосмисляне на театралната ситуация. Тя очертава портрета на следвоенното поколение, което се отличава с катастрофичност на мисленето и с предчувствие за ново начало. Проследено е детайлно навлизането на значителните за бъл-

гарския театър режисьорски фигури, характеризирани най-вече като модернисти в реализацията на техните спектакли в посока на символизма, традицията на психологическия театър, екстатичната театралност, авангардистките търсения. Интерес предизвиква очертаването на новата концепция за театралната визия, важната промяната, която в този период се извършва с българската сценография.

Известно е, че изследвания, посветени на актьора, са особено трудни поради спецификата на тази професия. Йоана Попова прави подробен анализ на ситуацията на **Актьорското изкуство** в разглеждания период и отбелязва присъствието на разнородни стилове, които съжителстват едновременно на сцената. Много детайлно са проучени различните влияния най-вече от немскоезичния и от руския театър. Подчертана е ролята, която изиграват за преодоляване на стария период на „амплоато“ появилите се през 20-те години театрални студии и школи, най-изявените – на Исак Даниел, Масалитинов, Дановски, които запознават актьорите с практиката на едни от най-важните в световния театър от това време системи за работа с актьора. Фокусът на внимание е насочен към две актьорски поколения, които са пълноценно представени.

В последната глава Ромео Попилиев навлиза в полето на **Театралната критика**, анализът му е с широк обхват, структуриран с внимание към медийните кръгове, около които се групира театралната критика от периода. Особен интерес предизвиква представянето на критическите дискусии по повод различни явления и тенденции, очертаването на явните и скритите противоречия на различни модели на мислене.

Започнах с проявата на радост от факта на съществуването на тази книга и от безспорно високото ѝ качество, бих искала да обобщя, че тя е особено полезна за преподаватели и студенти, за изследователи на българския театър и още по-широко – за всички, които биха се интересували от този етап в развитието на българската култура. Периодът между двете световни войни е един от най-интересните, най-динамичните не само в историята на театъра ни, но и на културата, а и на много още области на знанието. По това време нашият театър е най-широко отворен към провокациите на най-новото, което се ражда в момента в световния театър, българските творци

са неспокойни, любопитни, търсещи. Изправят се едни срещу други различни естетически пристрастия, сблъскват се авангардното и консервативното, националното се съизмерва с европейското. Постигане на настоящата книга е, че тя обема богатството на това театрално време в неговото многообразие и противоречивост и успява да

очертае в него основните магистрали, да открие най-важните въпроси, проблемни звена, тенденции. Този четвърти том се вписва в една поредица издания, които носят пълноценен разказ за историята на българския театър и той ще бъде продължен до съвременността.

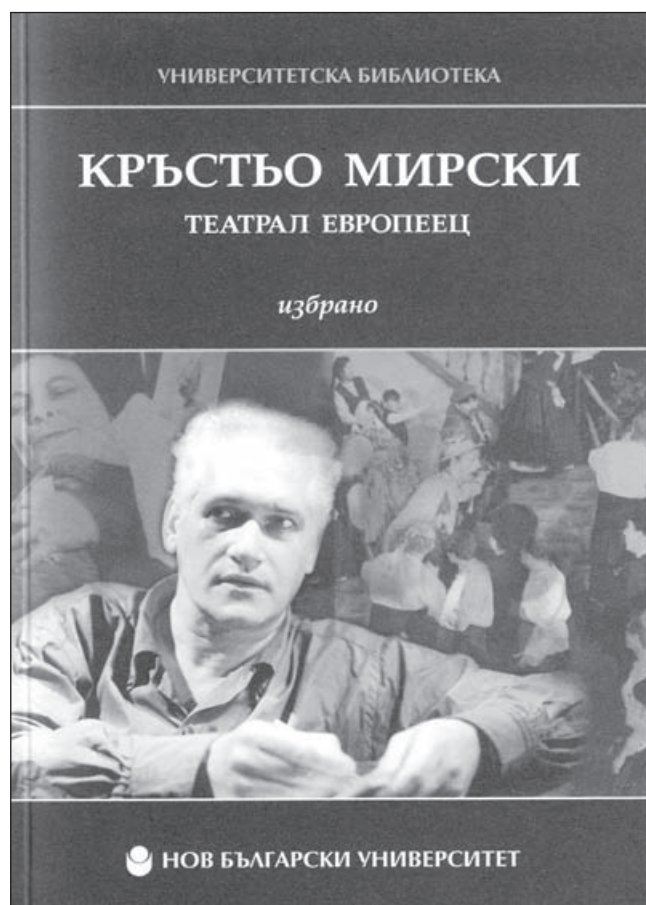
Анна Топалджикова

КРЪСТЬО МИРСКИ – ТЕАТРАЛ ЕВРОПЕЕЦ. ИЗБРАНО

На 27 май т. г. в зала „Методи Андонов“ на Сатиричния театър се състоя представянето на сборника „Кръстьо Мирски - театрал европеец“, издаден от НБУ, чийто съставител и научен редактор е ст. н. с. II ст. Кристина Тошева.

Едва ли Сатиричният театър бе най-точното място за тази дългоочаквана премиера. Повече от три десетилетия, с малки прекъсвания, д-р Кр. Мирски бе един от стълбовете на Народния театър, който съчетаваше в своята постановъчна дейност родното с универсалното. Между 1957 и 1960 г. като художествен ръководител на Младежкия театър успя да промени основно неговия облик и да даде насока за бъдещото му развитие. Не бих могъл да изброя множеството блестящи актьори и режисьори, които създаде като професор в някогашния ВИТИЗ... Но явно и днес културното ни пространство е населено от „личности“, убедени, че летоброенето на поверените им институции (не само театрални, уви!) започва от тях!...

В Сборника са подбрани текстове, съхранявани дълги години в архива на проф. Мирски. През 2008 г. той е предаден като дарение на НБУ от племенницата на Професора и нейния син – г-жа Светлана Мирска и г-н Йордан Стоичков. Архивът, с чиято обработка се заемат специалистите от ЦДАФ на НБУ, е огромен, но част от него е прегледан и каталогизиран, така че става възможно неговото обнародване. Изключително отраден е фактът, че подборът и подреждането на текстовете, т.е. съставителството, е поверено на един от най-задълбочените и ерудирани наши театрални изследователи - Кристина Тошева. Независимо от насоката на нейните дългогодишни научни занимания (вж. Кр. Тошева, „История на българския театър“,



т. III, 1997 г.) Кр. Тошева следи внимателно всяка днешна проява на сценичното ни изкуство. Това щастливо съчетание – познаване в детайли на миналото и настоящето – дава възможност на изследователя да подбере и систематизира тези от текстовете, създадени от проф. Мирски преди години, които са напълно приложими практически и днес. Не бих могъл да не спомена също изключителната коректност на

Кристина Тошева към всеки ред, завещаен ни от нашите някогашни първоучители. Като творец съставителят има, естествено, свои предпочитания. Но винаги съумява да потисне своята пристрастност в името на истината, доколкото е възможна нейната обективност в областта на изкуствата и в частност – в театралното. Редакцията е научна в пълния смисъл на думата, т.е. състои се в подбора и подредбата на текстовете в определени дялове, в уточняване кои, кога и къде са публикувани някои от тях, защо са включени и други, макар все още недообработени и пр. и пр. Стилът на създателя им е абсолютно запазен, и то до такава степен, че ние – някогашните възпитаници на проф. Мирски, четейки, сякаш чуваме гласа му... Точното характеризирание на отминалите времена се постига и чрез запазената фразеология, задължителна за използване през 50-те, 60-те и 70-те години на отминалия век: „социалистически реализъм“, „новият герой“, „решенията на Политбюро на ЦК на БКП“ и т.н. Същевременно, вниквайки в текстовете, сътворени от Професора, можем сами да се убедим, че употребата им е всъщност своеобразно прикритие, благодарение на което става възможно да се изложат тези, някои от които дори и днес за мнозина могат да прозвучат еретично. Бих започнал с проблема за облика на Народния театър. Той не е място, според Професора, в което може „да се експериментира безразборно“. Същевременно съхраняването на традицията не „бива да се разбира като „добре запазен труп“ по думите на Товстоногов“. Категоричното становище на г-р Мирски е, че „Народният театър има представителен характер и неговото изкуство трябва да бъде солидно академично“. Още по един проблем проф. Мирски има трудно оборимо схващане – театърът трябва да бъде колектив от единомишленици. И следва тъжният извод: дори, когато се предприемат подобни опити, „винаги ще се намерят някои наоколо, които ще гледат да мътят водата. И обикновено такива неща пропадат“. За което поколение още е запазен спомен за „причините“, поради които проф. Мирски трябваше да се оттегли от Художественото ръководство на Младежкия театър и да се върне в Народния през 1960 г., което, слава Богу, не го сломи, нито пък промени възгледите му за бъдещето на сценичните изкуства у нас. „Актьорът е наистина централната фигура, но пази Боже властта да е в ръцете на актьора!“ - твърди Професорът. Водещата, обединителна роля в един театрален организъм може да бъде само режисьорът. Но какъв точно режисьор? С натрупан практически опит и житейска

зрялост. Д-р Мирски цитира дори възрастта на едни от най-дръзновените театрални обновители от преминалите десетилетия: Станиславски основава Художествения театър на 35-годишна възраст, Райнхард възглавява Дойчестеатър също на 35 г. и т.н. Оттук се поставя въпросът за създаването на режисьори. Отново Кр. Мирски се опира на своя опит: в Райнхард семинар, посещаван от него във Виена, се започва с общо актьорско обучение. След година или две започват да се отделят тези млади хора, които проявяват интерес и качества за бъдещи режисьори. Тъй като у нас подобна практика така и не се възприема, Професорът я въвежда в своите класове: подбраните от него бъдещи режисьори посещават и активно участват в часовете по актьорско майсторство. Дори им възлагаше отговорни роли в дипломните спектакли на своите класове. Говорейки против дълбоорствата в театъра, проф. Мирски препоръчва да се приема във ВИТИЗ на всеки три момчета само по едно момиче! Така би се преодолял нарушеният баланс – съотношения жени/мъже, съществуващ в театрите ни дори и днес. Въз основа на своето солидно театрално образование, дългогодишна практика като режисьор и педагог проф. Мирски осмисля по нов начин т. нар. „Система на Станиславски“. Причината за появата на нейни отрицатели според него е налагането на сляпото ѝ подражателство, т.е. превръщането ѝ в канон. Като основен свой довод Професорът цитира думите на самия Станиславски: „Така наречената система... не стои на едно място, тя всеки ден се мени. И ако ние сме пропуснали месец-два, това означава, че ние вече сме изостанали“. Изложените по-горе тези на г-р Мирски присъстват в текстовете, обособени от Кр. Тошева в първия дял на сборника: „Доклади, статии, изказвания“. Вторият дял „Режисьорски бележки и анализи“ е сравнително по-кратък, но не по-малко значим от първия. Запознавайки се с предложените текстове, сами ще се убедим, че Кр. Мирски е от режисьорите, които никога не повтарят буквално своите постановки. На два пъти той поставя „Мария Стюарт“, но по съвършено различен начин, без, разбира се, да си позволява каквито и да било текстови промени. Същото се отнася и за „Хъшове“, като всеки път, когато се заема с инсценировки, обогатява драматургичната тъкан, опирайки се на първоизточника ѝ – повестта „Немили недраги“. Удивителни в своята изчерпателна краткост са текстовете към програмите за спектакли, поставени от Професора: „Сън в лятна нощ“, „Хъшове“, „Сенки“ и др. Сложното мислене на театрала Кръстьо Мирски се доразвива и чрез включването на

някои негови интервюта. И все пак основно място в сборника заемат лекциите на Професора, четени през учебната 1977/1978 г., които успява да запише на аудионосител. Без друго е имал намерение да погреду своя доказан педагогически опит в отделна книга. За съжаление не успя да осъществи това свое намерение – тръгна си съвсем неочаквано от нас на 4 август 1978 г. Но дори и това, което достигна до нас, е изключително полезно не само за днешното, но, убеден съм в това, и за бъдното възпитание на театралните ни дейци. Всеизвестен факт е, че точно в I-ви курс се полагат основите за овладяването на актьорската професия. „Усъвършенстване психофизиката на актьора“ – озаглавява Професорът своя курс. Поднесен е на достъпен език, с многобройни конкретни примери, така че по неусетен начин да достигне до младите хора, правещи първите си стъпки на сцената. Горещо препоръчвам не само начинаещите (бъдни) педагози, но и

на активно действащите в момента да се запознаят с лекционния курс на проф. Мирски. В най-добрия случай просто биха могли да „сверят часовника си“! Кое то, разбира се, никак не е маловажно.

Сборникът „Избрано“ от проф. Мирски е изключително полезна книга. Би могла да се използва като практическо помагало от режисьори, педагози, критици, а защо не и от актьори (все се намира някой и груг четящ сред тях!). В момента има магистратури по „театрален мениджмънт“. Размислите на Професора за театралната организация очакват да бъдат горазвити и осъществени в бъдното. Самият той не успя да види мечтания си театър – български в същността си и европейски по дух! Но вярваше, че рано или късно това ще се случи, защото – „много пъти в нашето столетие предричаха смъртта на театъра. А театърът е все по-жив, театърът е безсмъртен“.

Проф. д. изк. Петър Петров

Избрано от фонда на библиотеката на НАТФИЗ

Добрев, Илия. Песъчинки от спомени – София, Захарий Стоянов, 2011

Делина, Ирина. Аз, Жустин, или неволите на невинността – София, Алтера, 2010

Гочева, Марина. Защо в кукления театър магарето е синьо? – Бургас, Знаци, 2008

Лагарс, Жан-Люк. Театър х 3 : Пиеси и проза – София, Панорама плюс, 2010

Масалитинов, Николай. Спомени, статии, писма – София, Наука и изкуство, 1987

Мюлер, Хайнер. Макбет по Уилям Шекспир – София, Захарий Стоянов, 2011

Про-Текст: Драма сега. Нова румънска драматургия – София, Панорама плюс; 36 маймуни, 2010

Савинова-Семова, Анастасия. За двигателната култура на актьорите в кукления театър – София, Фосфорус, 2010

Сапунджиева, Клавдия. Театърът в българската възпитателна традиция – София, Веда Словена – ЖГ, 2002

Черкелов, Георги. Разкази и имейли – София, Intence, 2010

Янева, Анелия. Фолклорни нашепвания в балетни реализации – Благоевград, УИ „Неофит Рилски“, 2010

Екуп на библиотеката

Още нови театрални книги

За Слави Шкаров от приятелите. Изд. „Парнас“, 2010

Гюлева, Веселина. Фестивал на малките театрални форми Враца. Летопис (1977-2010). Изд. „Валентин Траянов“, 2011

Василева, Мария и Василева, Румяна – съставители. Петър Василев. Със сърце и душа. Изд. „Сиела“, 2011

Стратиев, Любомир – съставител. Стратиев и Сатирата. (Изданието се посвещава на 70-годишнината от рождението на Станислав Стратиев). Издава Сатиричен театър „Алеко Константинов“, София, 2011

(„Г“)

ГОДИШНО СЪДЪРЖАНИЕ – 2011 г.

БР. 1-3

Премиерен афиш

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

„Римска баня“ по английски“

БЕЗ ЕЛЪН СТЮАРТ

Майката на „Ла мама“

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

При Ан Бозарт

DIXI

Захари Бахаров

МАСА ЗА ДВАМА

Снежина Челебиева

Калин Врачански

ПЬЕСИ

„Просто шега. Диалози от от-
въдното“ – пиеса от Таня Маса-
литинова

Въпроси към Таня Масалитино-
ва

„Проходът на лъвовете“ – пиеса
от Егвин Сузарев

Въпроси към Егвин Сузарев

155 години от рождението на
Бърнард Шоу

БР. 4-6

МЕЛПОМЕНА БЕЗ ГРИМ

„Русчук – спасеният език“, реж.

Ив. Станев

Проф. Николина Георгиева

АЛФАБЕ“Т“

„Анка(Ана; Анна) Попова“ от
проф. Н. Тихова

DE FACTO

„Срещи с известни творци“ от
проф. Н. Сейкова

DIXI

Павел Васев

МАСА ЗА ДВАМА

Христо Гърбов

Йоана Буковска

Иван Рагоев

ФЕСТИВАЛИ

„Колката – 2010“, Индия

НАТФИЗ/NATFA

Поглед към рафтовете на биб-
лиотеката на НАТФИЗ

ГЛАС НАРОДЕН В NET-a

За Сливенския театър

FACEBOOK

f-анкета на сп. „Театър“

Театър на българите „Смешен
петък“ в Тараклия-Молдова

БР. 7-9

Награди – 2011

ПАМЕТ

Сава Огнянов (135 години от

рождението му)

АМЕРИКАНСКИ ТЕАТЪР

Филип Арно

Роджър Данфорд и Габриел
Шанкс

Срещата в Ню Йорк

ФЕСТИВАЛИ

Николай Йорганов

НЕРЕПЕТИРАН МОНОЛОГ

Бистра Буржева

TÈTE-À-TÈTE

Койна Русева

DE FACTO

„Фолклорната обредност в обу-
чението по Танцов театър в
НАТФИЗ“ от Д. Колева

МАСА ЗА ДВАМА

Стефка Янорова

Николай Илиев

ТЕАТЪР В КНИГИ

„История на българския театър,
том 4“, „Кръстьо Мирски“ и др.
Годишно съдържание

БР. 10-12

ФОТОАЛБУМ : „Визуална история
на Българския театър.

Из фотоархива на сп. „Театър“
(„Т“)

Уважаеми абонати и приятели на сп. „Театър“,

във връзка с 65-годишнината на изданието, редакцията подготвя фотоалбум „Визуална исто-
рия на Българския театър. Из фотоархива на сп. „Театър“, който ще бъде издаден вместо бр.
10-12/2011 г. Той ще съдържа стотици фотоси от постановки на столичните и извънстоличните
драматични и куклени театри, съхранявани десетилетия в редакцията. („Т“)

АБОНАМЕНТ '2012

УВАЖАЕМИ ЧИТАТЕЛИ НА ЕДИНСТВЕНОТО ПЕРИОДИЧНО СПЕЦИАЛИЗИ-
РАНО ИЗДАНИЕ ЗА ТЕАТЪР В БЪЛГАРИЯ – СП. „ТЕАТЪР“, ЗА ДА БЪДЕМ
ОТНОВО ЗАЕДНО – АБОНИРАЙТЕ СЕ!

ГОДИШЕН АБОНАМЕНТ – 40 ЛВ.

СУМАТА ИЗПРАЩАЙТЕ НА АДРЕС:

Общинска банка АД

София, бул. "М. Луиза" 88

IBAN: BG 67 SOMB 9130 10 26768401

BIC: SOMB BGSF

Сп. „Театър“

МОЛИТВА

**ВЕЧЕ БЕЗ ТАЛАНТЛИВИТЕ
И ОБИЧАНИ ТЕАТРАЛИ:**

ГЕОРГИ РУСЕВ- актьор

ТАНЬО МАРИНОВ – актьор

ДИМИТРИНА САВОВА – актриса

ЦОНКА МИТЕВА – актриса

ДИМИТЪР СТОЯНОВ - режисьор

РЕПЕРТОАРНИ ЗАГЛАВИЯ



„ЦВЕТЯТА НА МАЛКАТА ИДА“ ПО Х. КР. АНДЕРСЕН, РЕЖ. МАГДАЛЕНА МИТЕВА,
ДЪРЖАВЕН КУКЛЕН ТЕАТЪР – ВИДИН



„ЩАСТЛИВИЯТ ПРИНЦ“ ОТ ОСКАР УАЙЛД, РЕЖ. СЪБИ СЪБЕВ,
ДРАМАТИЧНО-КУКЛЕН ТЕАТЪР - ХАСКОВО